

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra estetiky

Estetika – Mimoumělecké estetično

Dizertační práce

PhDr. Helena Jarošová

Estetika jako životní norma

Aesthetics as a norm of life

Děkuji vedoucímu dizertační práce Prof. PhDr. Vlastimilu Zuskovi, CSc. za vlídné a účinné vedení mé práce.

V Praze 2016

.....
PhDr. Helena Jarošová

Prohlašuji, že jsem dizertační práci napsala s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného či stejného titulu.

V Praze 2016

.....
PhDr. Helena Jarošová

Abstrakt

Název práce: Estetika jako životní norma

Autorka: PhDr. Helena Jarošová

Katedra estetiky

Vedoucí dizertační práce: Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Práce je zaměřena na tělo, věci a soukromý interiér jako exemplární oblasti současné životní estetiky. Tuto relativně samostatnou doménu obecné estetiky (podle J. Mukařovského - mimoumělecké estetično), respektive sféru rostoucího vlivu všeobecné estetizace světa (G. Lipovetsky), nepovažujeme pouze za jev aktuální, související s růstem životní úrovně, spotřeby a působením masových sdělovacích prostředků. Pro dané téma jsou relevantní přinejmenším obě předešlá století. Hlavní ohniska takto tematizovaného teoretického zájmu jsou: prvotní a následné vazby tohoto druhu estetizace na sociální prostor – estetické zaměření jevu má původně doprovodnou roli, může však nabýt vrchu, osamostatnit se a zpětně zapůsobit na sféru svého zrodu (např. ženské kráslicí líčení ve službách historicky determinované mužské dominance, posléze emancipace a ženské identity nebo osobní koncepty života a příslušné aparence), fenomenologie estetického prožitku – od úplné estetické recepce vč. responze, přes její larvální či fluidní verzi (V. Zuska) až po estetickou recepci doplňovanou a zpětně korigovnou praktickým úsudkem a estetično jako součást sentimentu. Obecnou povahu estetické percepce a recepce potvrdí některé relace životní estetiky s tvořivostí, sférou umění a přírody (krajiny).

Klíčová slova:

- estetika
- estetický prožitek
- životní estetika
- tělo
- věci
- soukromý interiér

Abstract

Title: Aesthetics as a norm of life

Author: PhDr. Helena Jarošová

Department of Aesthetics

Supervisor: Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

The thesis focuses on *body (corporeality)*, *things* and *private (home) interior* as the exemplary areas of a contemporary *aesthetics of life*. In the thesis, I do consider this relatively autonomous domain of general aesthetics (a field of aesthetic function outside art, according to Mukařovský), or more precisely a sphere of growing influence of all-embracing *aestheticization of the world* (G. Lipovetsky) not only as a phenomenon, with which we have to deal today, but as a much older process, the roots of which can be traced back at least two centuries to the past. In this subject matter I especially emphasize primary and derived relations of this kind of aestheticization to a public space, i.e. an aesthetic function that originally only supports the main function of a given thing or event can eventually become dominant and independent and finally influence the very domain from which it originated (e.g. female decorative make-up used to be, historically, an accompanying effect of male dominance in the society, later it became a mean of female emancipation or of an individually designed style of life). I also pay attention to a phenomenology of an aesthetic experience; I consider not only a mature version of an aesthetic experience, i.e. an aesthetic reception culminating in an aesthetic response, but also its *larval* or *fluid* version (V. Zuska) or a mode of aesthetic reception accompanied by and eventually influenced by a practical judgement, or, finally, an aesthetic reception as a part of a sentimentally tuned experience. The potentially ubiquitous presence of aesthetic perception and aesthetics reception will be confirmed by an account of relations between the aesthetics of life and creativity, art and nature I offer in this thesis.

Key words:

- Aesthetics
- Aesthetic experience
- Aesthetics of life
- Body
- Things
- Private (home) interior

Obsah

Úvod	7
1. Tělo předmětem estetického působení	11
1.1 Tělo předmětem reglementace.....	12
1.2 Péče o fyzickou krásu (16.-18. století)	18
1.2.1 Uznání artificiality (19. století)	20
1.2.2 Péče o krásu (20. století).....	28
1.2.3 Líčení a žena.....	32
1.2.4 Tvář.....	45
1.2.5 „Malování“ se stalo malováním?.....	52
1.3 Celková zjevnost – aparence	60
2 Estetický rozměr soukromého životního prostředí a způsobu života	76
2.1 Interiér 19. století.....	77
2.2 Modernistické bydlení	100
2.2.1 Věci.....	106
2.2.2 Věci zbožím.....	115
2.3 Estetika interiéru.....	124
2.3.1 Vnitřní krajina	125
2.3.2 Místo scén.....	140
2.3.3 Místo zátíší	144
2.3.4 Místo zdobení	146
3 Estetika jako životní norma	150
Seznam literatury.....	158

Úvod

Jistou výchozí oporou našeho přístupu k oblasti estetična široce sociálně ukotveného v sociálních strukturách, byla teorie Jana Mukařovského, především jeho studie *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), z níž přímo nevycházíme, ani na ni přímo nenavazujeme, tato studie však rozhodujícím způsobem ovlivnila autorčino dlouholeté zaujetí problematikou *životního estetična*. Mukařovského estetické statě jsou jinak v dizertaci využity a příležitostně citovány.

Jan Mukařovský nazývá oblast estetiky, kterou se zaobíráme, *mimoumělecké estetično*. Tento pojem nepochybně umožnil započítí diskurzu o dané oblasti estetiky. Vymezovat pole estetické problematiky soustředěné kolem běžného lidského života negující relací k umění, tedy jakožto mimo-umělecké, bylo v dané době historicky nevyhnutelné. Dnes však vzhledem k tomu, jak se od té doby vyvíjela a vyvíjí sama umělecká oblast, a jak se naopak oblast lidského života estetizovala, a navíc často s uměním propojila, se tento termín zdá spíše akademický. Jedna z hlavních, ohniskových bodů zkoumání naší práce, otázka jak se utváří estetický postoj a estetický objekt v životní oblasti člověka, a jak jej hodnotit jako takový, může být blízká, ne-li společná jak oblasti životních aktivit a projevů, tak i oblasti umělecké. Ostatně dělení estetična na jednotlivé oblasti je z hlediska teorie pomocné.

Pro téma naší disertace, nikoliv jako náhrada za mimoumělecké estetično, se nám zdá vhodné označení *životní estetično*. Odtud i název disertace, *Estetika jako životní norma*, v němž není důraz na pojmu norma, ale na adjektivu životní. Pojmem norma v této souvislosti spíš chápeme jako volnou, usměrňující, meliorativní, doplňující a obecně pečující tendenci člověka k estetizaci toho, na co má možnost takto působit. Jan Mukařovský by řekl, toho, co může nabýt estetické funkce. V našem kontextu je to zjev člověka a jeho soukromý životní prostor a způsob života.

V určitém stádiu svého celoživotního zaujetí touto tematikou užívala autorka této práce také spojení *životního estetična s každodenním životem*. Oba výrazy, a je možné najít jistě další, jsou vždy jen jiným úhlem pohledu na estetické složky lidského civilizovaného tvora a jeho života, a i každý další může být ve vztahu k této oblasti ozřejmující, přínosný.

Pojem životní estetično nám aktuálně připadá oprávněný zejména vzhledem k tomu, že dle našeho názoru existují jak vzhledem k historii, tak i k současnosti.

Volba názvu dizertace byla též ovlivněna Umberto Ecem, jeho dílem *Umění a krása ve středověké estetice* (Praha: Argo, 1998), kde lze nalézt nerozsáhlou podkapitolu *Estetika jako životní norma*. Jde v ní hlavně o historické připomenutí příjemného a krásného jako již přípustné součásti přirozené zbožnosti. V této kapitole nás nejvíce zaujal, a to bylo rozhodující, přehled péče o životní a zbytné potřeby Ficinova mága, který zahrnuje: estetický vztah k procházce a vnějšímu prostoru, zahradě, tělesnému prožitku svěžího vzduchu a slunečních paprsků, ke hře na lyru, vztahu k obydlí, jídlu, čistému bílému šatu a prostřednictvím hygieny i k tělu. Zdá se, že je to v hlavních rysech totéž, co je dodnes v ohledu estetickém v praxi lidského života aktuální, co může mít i dnes estetickou hodnotu.

První dvě kapitoly dizertace jsme pojali jako deskripce a výklad dvou příkladných témat estetizace životních faktů, jak v historickém ohledu, tak i vzhledem k současné situaci – *těla*, prostředku personální a společenské prezentace člověka, a soukromého *obydlí*, místa hmotné kultury, pobývání a způsobu života. Tyto expoziční kapitoly přinášejí kromě jiného vybraná exempla socio-estetických faktů, relevantní živé příklady, které často pocházejí z děl krásné literatury a zejména vzhledem k nim mohou některé části této práce připomínat spíše eseje. Předností těchto beletristických zdrojů materiálu vhodného k mimoliterárním analýzám je podrobné a živé zachycení a vylíčení prožitků a jejich podnětů, které nejspíš spisovatel dokáže odpozorovat a vyjádřit tak (sám spisovatel je často jejich subjektem), že působí jako živé, empirické případy, které se nabízejí k teoretickým analýzám. Tyto prameny, kromě subjektivních dispozic protagonistů estetických postojů, také prokazují signifikantní provázanost estetična s mimoestetickými fakty a kvalitami širokého sociálního prostoru, v němž se v rámci přirozeného světa tento druh estetična utváří, vyjevuje, proměňuje a jako neaktuální z jeho horizontu mizí.

Současná všeobecně se zvyšující míra estetizace života vyvolává zájem řady humanitních oborů zejména kulturní antropologie, etnologie a sociologie. Zmíněné obory a příbuzné disciplíny také většinou poskytly základy pro uchopení fenoménů společných zájmů. Humanitní disciplíny projevy estetizace registrují, ale nepouští se dál, než za konstatování přítomnosti smyslových prožitků, dojmů, nálad a životního hédonismu různých kvalit, pro které celkem stereotypně užívají výrazu e s t e t i k a .

Estetik se je snaží detekovat a určit jejich specifitnost tj. průběh estetické recepce a případně výslednou hodnotu nejen eventuálního estetického objektu, ale i hodnotu estetického prožitku jako takového.

Jako důležitý cíl naší práce jsme sledovali **specifika estetického postoje**, který v různé podobě a míře provází člověka a jeho život, ovlivňuje formy a způsoby jeho vnější existence i naplnění jeho ideálů. Vycházeli jsme přitom z analýzy estetického prožitku a postoje, situovanosti subjektu recepce, jak je vyložili zejména: Vlastimil Zuska ve své *Estetice. Úvodu do současnosti tradiční disciplíny* (2001), některé dílčí závěry jsme v tomto ohledu s autorem a zároveň vedoucím dizertace také přímo konzultovali. Fenomenologické otázky estetické percepce a recepce ovlivnily též myšlenky Merleau-Pontyho a Paula Valéryho. Z historických osobností nám jsou blízká socio-kulturní stanoviska a estetické poznatky Charlese Baudelairea.

V první kapitole **Tělo předmětem estetického působení**, v níž by se daly očekávat otázky tělesnosti soustředěné kolem formování postavy, byť se jedná o téma obecně velmi aktuální, neřešíme. Rozhodli jsme se tak jednak proto, že téma vesměs podléhá působení různých norem a že v něm tudíž není prostor pro individuální estetické prožitky, které především zkoumáme. Celá problematika je navíc natolik strukturálně členitá, zabíhá do několika vědeckých disciplín, že by bylo nutné ji zkoumat ve více rovinách a rozsah jejího zpracování by pohltit samostatnou dizertaci. Přesto péči o fyzickou stránku těla, udržování jeho pevnosti, štíhlosti atd., techniky modifikace a korekce až po plastickou chirurgii v naší práci neignorujeme, ostatně není to ani možné, příslušné odkazy a souvislá problematika je zmíněna zejména v prvních třech částech první kapitoly. Žité tělo, zdroj a médium smyslových kvalit a prožitků života je v celé práci průběžně přítomné.

Po uvedení těla a péče o jeho zjev do historických rámců – **traktátů a příruček společenských forem chování** a historického vývoje názorů na **krásu žen**, řešíme otázku historické a současné funkce **ženského líčení**, specifitnost estetického vnímání **tváře** a globální formu vzhledu a působení lidské postavy – aktuální v prostoru města a veřejného prostoru vůbec – její **aparenci**.

Ve druhé expoziční kapitole se pod pojmem **interiér** zabýváme soukromým životním prostorem a **věcmi**. Tato dvě pole se ukázala být velmi bohatá na estetické

prožitky a přidruženou problematiku. Interiér se ukázal být tématem žitého, smyslově naplněného prostoru, jak v 19., tak ve 20. století a zároveň prestižním prostorem esteticky hodnotné kultury, k níž se od 19. století pojí esteticko-výchovné otázky. Poměr k věcem prochází v první třetině 20. století zásadní „purifikací“, která má být spoluúčastná na novém, esteticky minimalizovaném prostoru i způsobu života. Další sociální a kulturní vývoj s konzumním trendem však dospěl k opaku. Centrem pozornosti je **polysmyslový**, nejen úzce vizuální **vztah k věcem** a pokus o určitou **estetiku interiéru**, která těží z příbuznosti některých současných jevů soukromého prostoru a života s krajinou a scénickým uměním.

Třetí, poslední kapitola dizertace se zaměřuje na **vztah** různých forem a dílčích projevů životní estetiky **k sociálnímu prostoru, fenomenologii estetického prožitku** a relace životní estetiky **s obecnou kreativitou a sférou umění**.

1. Tělo předmětem estetického působení

Tělo chápeme jako fyzický základ lidské bytosti. Chceme pojednat o jeho kulturním zevnějšku. Ten neměl nikdy stanovenou jednu určitou, neměnnou podobu. Ohlédneme-li se do minulosti, defilují před našima očima různé zjevy žen, mužů, dětí a dalších typických osob – jedinců i skupin různého věku, sociálního a politického postavení, oblečených a upravených podle míst, která obývali, doby, v níž žili a rolí, které v dané společnosti zastávali. Dnes nám připadá samozřejmé, že každý jedinec sám rozhoduje o tom, jak bude finálně vypadat. K dispozici má různé normy, vzory a kódy, jimiž se přesto v některých konkrétních případech řídí anebo alespoň orientuje, a také jej formují určité zdroje hotových vhodných výrobků. Kromě osob v uniformách a profesních, případně některých běžných sportovních oblecích, vnější zjev každého jedince není omezen na jeden určitý způsob, jako to bylo v archaických společnostech, případně ještě ve starověku. Vždy je jeho zjev v jeho osobní režii. Takový přístup považujeme dnes za moderní a běžný. Bylo tomu tak i v minulosti? Così nám říká, že ne. Překvapit nás proto může citát z Pica della Mirandolly, z jeho úvodní řeči *O důstojnosti člověka* sepsané mezi lety 1486 – 1487, určené jako úvod k učené disputaci. Autor svou myšlenku stylizoval jako výrok Boha, kterým se obrací k prvnímu člověku: *Adame! Nepřidělil jsem ti žádné určité sídlo, žádnou tobě vlastní podobu (...), a to proto, abys získal a měl takové sídlo, takovou podobu, (...), jaké si podle vlastního přání a úsudku sám zvolíš (...). Ty si (...) budeš, aniž bys byl jakkoli omezován, určovat svou přirozenost podle své vlastní svobodné vůle, (...) abys jako svéprávný a vážený sochař a výtvarník mohl utvářet sebe sama do takové podoby, jaké dáš sám přednost.*¹ Překvapuje nás modernost tohoto názoru. Vnější zjev obyčejného člověka není zanedbatelný a ke všemu má podléhat jeho osobní vůli. Vzhledem k době vzniku dané myšlenky se tu nesetkáváme s žádným rezervovaným odstupem od dobových či místních proměn účesů, vousů, oděvů a pokrývek hlavy, tak běžných město od města zejména právě v renesanční Itálii. Výrok nepřímou vyjadřuje pochopení pro vnější změny a nepřímou předjímá „přirozenosti“ takového jednání i vzhledem k budoucnosti. Z komentáře Tomáše Nejeschleby k českému překladu Mirandolloy „řeči“, se dozvídáme, že myšlenka ponechat volbu vnější podoby na člověku, považovat ji za projev jeho „přirozenosti“ není

¹ PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *O důstojnosti člověka*. Přeložil David SANETRŇÍK. Praha: OIKOYMENH, 2005. ISBN 80-7298-164-1. S. 57.

v dané době ani tak “revoluční“.² O to více nás tento veskrze a nejen renesanční požadavek svobodné volby lidského individuálního zevnějšku zaujal. V konkrétním citátu, v němž jsme některé části sami podtrhli, zpozorníme zvláště nad možností sebe-tvorby zevnějšku podle vůle *správného a váženého sochaře a výtvarníka*. Osobní přístup je tu bez obalu či skrytého významu vztažen k uměleckému a tedy tvůrčímu způsobu, který není jen předzvěstí modernosti, ale přímo předzvěstí přístupů plně vlastních až umělcům 20. století. Neboť až jejich výtvořiny dostávaly podobu, jaké sami dali přednost, a teprve pod vlivem jejich příkladů se postupně uvolnila cesta ke kreativě v ostatních oblastech lidského konání a života.

Jak se otázka, jak má člověk vypadat v dějinách opravdu řešila? Byla skutečně, případně od kdy a do jaké míry, věcí o s o b n í volby?

1.1 Tělo předmětem reglementace

Odpověď je třeba hledat ve speciální literatuře – traktátech, rozpravách a příručkách týkajících se společenského chování. Ústřední postavení v nich zaujímá tělo a svršky, do nichž je zvykem tělo odívat, neboť evropská společnost je kulturou vestimentární, oděvní. Společenského života se účastní lidé nejenom jako „nositelé“ určitých činů, úmyslů, rolí či zástupci institucí atd., ale právě jako jednotlivé persóny, jejichž fyzický vzhled a šat má určitou vizualitu, podle níž sami sebe ve společnosti umísťují a též jsou druhými nahlíženi, rozpoznáváni a posuzováni. Prvotní dojem spočívá na základních fyzických parametrech těla a tváře příslušné osoby, vzrůstu postavy, rozložitosti nebo štíhlosti těla, barvě pleti či brv. Další nápadnou složkou je jistě oděv, ten na sebe strhává z celku postavy nejvíce pozornosti, protože pokrývá největší část těla, případně tělo významně artikuluje a je nositelem barev. Jde však i o způsob mluvy, gesta, chůzi osoby. Zvlášť při ryze společenských událostech – rituálech, obřadech, hostinách, slavnostních přijetích měla v minulosti a má dosud zevní stránka zúčastněných osob značný význam. Naplněním příslušného kódu individuem je projeven respekt ke společnosti.

Od starověku až po současnost se v příručkách společenského chování setkáváme s pokyny jak chodit, mluvit, tvářit se, jaká gesta užívat, co je vhodné na lidském zevnějšku kontrolovat a jak se oblékat i co například zvlášť držet v čistotě. Tak v textu z nejstarších,

² Sám Mirandola se například odvolává na Asklépia Athénskému, kabalou, jistou oporou v jeho názorech mu mohl být i Órigenés aj.

a v následujících stoletích nejlivnějších, v Ciceronově spise *O povinnostech*³, pocházejícím z r. 43 př. Kr., se dočteme, že slušnost, latinsky decorum - kvalita, která dělá život dobrým i krásným, *se jeví ve všech činech, slovech, (...) v postoji i chůzi, ve způsobu sedění i stolování, ve výrazu tváře a očí i pohybech rukou*, a v tomto směru se má člověk vyhýbat všemu, *co uráží zrak a sluch*.⁴ Tuto dvojí a patrně i základní smyslovou zkušenost opakuje i Giovanni della Casa (1503 – 1556) ve svém *Galateu*⁵ a připojuje vjem čichový, *neb způsobný muž nemá ani zapáchat, ani kolem sebe šířit vůni*⁶. Della Casa je tak přesvědčen, že tato smyslová data spolu s rozumem a dostatečnou zkušeností jsou dostačujícím vodítkem sociálně žádoucího chování lidí. Náš zevnějšek tak není plně věcí libovůle už jenom proto, že naše tělesnost působí na smysly druhých, a s ohledem na jejich libost či nelibost je také normován.

Erasmus Rotterdamský (1469 - 1536), velký humanista 16. století, který zásadně ovlivnil usměrňování společenských styků nejen ve své době, mj. i aplikováním nového pojmu civilizace respektive civilizované mravy, svůj útlý spisek zaměřený na výchovu jinochů⁷ přímo začíná tělem. *Za nejvyšší ozdobu těla považuje, co vyplývá z dobře uspořádaného ducha*, leč společenský požadavek vyžaduje, *aby byl člověk cele sladěn duchem, tělem, vystupováním i oděvem*⁸. Duch září nejspíše v tváři a tak se tento humanista a učenec vnímavý k vizuální stránce lidského zevnějšku, velmi podrobně zabývá výrazem očí, jednotlivými pohledy, a podle toho, jak působí na druhé, určuje jejich vhodnost. Oči mají být *mírné, zdrženlivé, klidné, nikoliv nevlídné*, neslušné je *dívat se na někoho jedním zavřeným okem*⁹. Jinoch vstupující do společnosti musí korigovat způsob jak stát, *mírné vzpřímení sluší*, jak sedět *při sobě kolena* nebo *jen trochu od sebe*.¹⁰ *Chůze nemá být ani příliš pomalá, ani příliš rychlá (...), gestikulovat rukama svědčí o omezeném duchu*.¹¹ *Hlavní poučení o těle bylo podáno*, píše Erasmus záhy po té, *nyní povíme několik slov o odívání, a to proto, že oděv je jakýmsi tělem těla a že z něho lze usuzovat i na povahu*

³ CICERO, Marcus Tullius. *O povinnostech. Rozprava o třech knihách věnovaná synu Markovi*. Přeložil Jar. LUDVÍKOVSKÝ. Praha: Melantrich, 1940.

⁴ CICERO, c. d., s. 77 a 78.

⁵ DELLA CASA, Giovanni. *Galateo overo de costumi*. Benátky, 1558.

⁶ DELLA CASA, Giovanni. *Galateo aneb o mravích*. Přeložil Adolf FELIX. Praha: Odeon, 1971, s. 241.

⁷ ERASMUS. *De civilitate morum puerilium*. Kolín n. Rýnem, 1530.

⁸ ERASMUS ROTTERDAMUS. O slušném chování dětí. Přeložili Otakar CHLUP a Jaromír KOPECKÝ. In: *Humanismi et pacis praedicator. Hlasatel humanistických myšlenek*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1953, s. 89.

⁹ Tamtéž, s. 90.

¹⁰ Tamtéž, s. 93.

¹¹ Tamtéž, s. 94.

ducha.¹² Tu Erasmus radí přidržovat se *zvyků určité země*, respektovat panující vkus a uznat, že co se líbí, je proměnlivé v čase i místně, a proto je dobré se přizpůsobit. Jinak je tento autor proti výstřelkům módy i proti okázalosti zevnějšku a odmítá oděvy s módními průstříhy, průhledné a pestrobarevné. Oděvy s vlečkou považuje u žen za směšné, u mužů je výslovně neschvaluje a lze vytušit, že je považuje za nevhodné pro církevní hodnostáře.

Větší estetické zaujetí módou a oděvem, až mu to někteří jeho současníci měli za zlé, vyjadřoval již zmíněný, v renesanci i později oblíbený autor pojednání o mravech Giovanni della Casa ve spise *Galateo overo de costumi*. Příznačné je úvodní heslo sedmé kapitoly Galatea: *Jak se oblékat, abychom nedávali najevo neúctu k ostatním*.¹³ Moderního ducha, a to nejenom v porovnání s Erasmem, vyjadřuje della Casaův názor, že každý má na poli odívání uplatnit osobitý vkus a volit střih a barvy s ohledem na postavu, oděv má „dobře padnout“ a být přiměřený sociálnímu postavení jeho nositele. Náležitost oděvu vzhledem k tělu je v pánském oblékání zmiňována často a naléhavěji, než bychom to očekávali například dnes. Lze si to zřejmě vysvětlit nejenom možnou nešikovností krejčí, ale hlavně tím, že, jak píše Erasmus, *oděv je tělem těla*. Na těle jako takovém, tj. zdůrazňujícím anatomické rysy, muži velmi záleží,¹⁴ rozhodně na něj klade větší důraz než na tvář a v tom se zřejmě také odlišuje od ženy.

Tyto a podobné předpisy v pojednáních o společenských mravech, literatuře, která má v evropském prostoru nejméně dvoutisíciletou tradici, se týkají ohledů ryze společenských, etických a estetických. Společnost na základě těchto pravidel zajišťuje hladký provoz společenských setkání, v čemž tkví praktická funkce společenských a etiketních pravidel. Skrze příjemné prožitky z ohleduplné a *krásné* konverzace, stolování, společenského tance, potěšení z pěkného (uhlazeného) vzhledu zúčastněných, zakouší společnost i komplexní estetický požitek z laskavé a krásné společnosti. Požitek z ideální společnosti, byť časově a místně omezený na každou určitou událost, začíná u prostého potěšení z lidské sociability.¹⁵ Aby společnost byla přijatelná, minimálně aspoň snesitelná, zaručují příslušná pravidla jak se obléknout, vést konverzaci, chovat se u stolu atd. A tato pravidla jsou vskutku spíše než odrazem reálných mravů výrazem touhy po společnosti ideální, jejím vzdáleným obrazem, výrazem idealizace, ba estetizace mezilidských

¹² Tamtéž.

¹³ DELLA CASA, *Galateo aneb o mravích*, c. d.

¹⁴ Od poloviny 14. století muž opouští tunikový oděv a tím, že viditelně obléká nohy, podtrhuje celistvost a anatomické rysy svého těla, zatímco žena spodní polovinu těla halí po staletí do dlouhé sukně.

¹⁵ JAROŠOVÁ, Helena. Estetické aspekty společenských forem chování. In: *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. Karolinum, 1997, s. 59 – 67.

vztahů.¹⁶ Aspirace společenské elity vést život lidsky a esteticky uspokojivý, odlišující ji od nižších stavů, je smyslem i rytířské courtoisie. Slovo naznačuje spojení mravů takové společnosti s dvorem (cour), měla však již tehdy vliv i na ostatní společenské vrstvy. V každém případě zachycuje určitý moment citlivosti v otázkách společenského styku. A zdá se, že přes všechny demokratizační změny, kterými evropská společnost od středověku a renesance prošla, zůstává právě citlivost středobodem kultivace společenských styků. Stačí připomenout tzv. *Political Correctness*, nový způsob reglementace chování, který se zrodil na počátku osmdesátých let minulého století v USA a po různých peripetiích se ustanovil na potřebě vést demokratickou společnost k citlivějšímu chování, uplatňovat jej vůči minoritním skupinám občanů, tj. v jednání s nimi volit ohleduplněji slova, pohledy, přímá jednání apod. Estetickým citem korigované citlivosti či přímo esteticku věnuje zvláštní kapitolu také G. della Casa, předznamenanou hesly: *Člověk touží po kráse a harmonii. V čem spočívá krása. Krásné musí být nejen lidské tělo, ale i každá řeč nebo jednání.*¹⁷ Podle něj jsou lidé, na rozdíl od zvířat, *velmi žádostiví krásy, uměřenosti a souladu a naopak vše ošklivé, nespořádané a nevzhledné se jim protiví.*¹⁸ *Způsobní lidé*, píše dále della Casa, *mají mít vždy na paměti soulad a to při chůzi, ve stoje či vsedě, v posuncích, v tom jaké šaty si oblékají a nosí, ve slovech, v mlčení, v činech i vystupování.*¹⁹ Autor tu rozvíjí klasickou devizu krásy a harmonie jako principu *jednoty v rozmanitosti, když ošklivost je právě jen rozmanitost.*²⁰ Uvádí příklad ženské nesourodé tváře, jejíž nevzhlednost přisuzuje neladu; *jako by nepatřila jedné ženě, ale byla slepena dohromady z rozmanitých dílů*²¹.

Svého druhu menší estetické úvahy umístil G. della Casa na konec svého traktátu a podobně tak činí, ale podrobnějším způsobem a intelektuálně náročnější formou, Baldassare Castiglione. Oba zřejmě krásu pocítují jako univerzální, všeprostopující hodnotu a tudíž vědomě důležitou i pro téma jejich úvah. Castiglione ve svém *Dvořanovi* přiměřeně a zasvěceně vykládá urbínské společnosti platonskou interpretaci krásy, která začíná u objevu krásy těla milované osoby a stoupá až k božské kráse a dobru, od hmotné tělesnosti k idejím. Krásu si představuje jako kruh, ve středu kruhu je dobro, a proto nemůže být krása bez dobra; *špatná duše zřídka kdy sídlí v krásném těle, a proto vnější*

¹⁶ LACROIX, Michel. *De la politesse. Essai sur la littérature du savoir-vivre*. Paris: Julliard, 1990, s. 394.

¹⁷ DELLA CASA, *Galateo aneb o mravích*, c. d, s. 226.

¹⁸ Tamtéž, s. 227.

¹⁹ Tamtéž, s. 240.

²⁰ Tamtéž, s. 229.

²¹ Tamtéž.

*krása je neklamnou známkou vnitřního dobra; v tělesném půvabu se zračí povaha duše*²², aplikuje své schéma na lidský obličej.

Renesance soustřeďuje pozornost na dvořana, šlechtice, který vystřídal ideál středověkého rytíře a kurtoazie. S podrobnějším obrazem renesančního knížete je nejlépe seznámit se prostřednictvím díla hraběte Baldassara Castiglionea (1478-1529). Rukopis jeho *Dvořana*²³, v originále *Il Cortegiano*, koloval v opisech již od roku 1518, než ho tiskem vydal Aldus Manuzius v r. 1528, není dílem zařaditelným k běžným traktátům regulujícím chování, není však ani pouhým vyprávěním urbínské společnosti, které by od začátku do konce jen připomínalo slavný *Dekameron*, tedy krásnou literaturu. Náměty besed i doplňující vyprávění vybrané urbínské společnosti konané a „zaznamenané“ se vši vážností a důsledností, mohou být považovány za téměř vyčerpávající úvahu o náležitostech dvořana a dvorní dámy, tak bylo toto dílo po značenou dobu chápáno, a proto také překládáno do dalších jazyků.

Dvořan má být muž obratný, čestný, vzdělaný, znát více jazyků a být zběhlý v literatuře. Má mít vkus výtvarný, hrát na hudební nástroj a dosáhnout určité virtuozity, nikoliv však dokonalosti. Jemný diletantismus je renesančnímu ideálu uomo universale bližší než zaměření na dokonalost.²⁴ Samozřejmostí jsou fyzické předpoklady k všestrannému životu šlechtice, má znát všechny vznešené hry, být zdatný ve skoku, běhu, plavání, šermu, gymnastice a především v boji. Všestranný kavalír a skvělý tanečník musí umět vybraně hovořit, projevit esprit, oceňovat ženskou krásu a zvládnout na úrovni milostné chování. Dvořan však neměl plnit jenom předepsané formy chování a uměleckých zájmů. Požaduje se od něj zároveň jistý druh přirozenosti, italsky *sprezzatura*, opak afektovanosti a vyumělkovanosti, jakýsi nepostižitelný půvab a zároveň náběh na osobitější přístup k předepsaným normám. Ten se bude vyžadovat od jeho následníka a pokračovatele v tradici evropské zdvořilosti – honnête homme²⁵ a přesune se jako doprovodná kvalita vybraného chování až do 19. století a také k dandysmu. Ostatně již della Casa s jistou distancí píše o tom, že jen *kánon dodržovat a zachovávat ve svých způsobech (...) pravidla, aby z nich vznikl takřka viditelný vzor a hmotná socha*, není žádoucí a doporučuje využívat vlastní zkušenost z pozorování živých mravů společnosti.

Třetí kniha Castiglionova *Dvořana* je věnována dámě. Veškeré traktáty a pojednání se vždy obracejí k mužům, případně k budoucím mužům, jsou-li adresovány chlapci

²² CASTIGLIONE, Baldassare. *Dvořan*. Přeložil Adolf FELIX. Praha: Odeon, 1978.

²³ CASTIGLIONE, Baldassare. *Dvořan*. Přeložil Adolf FELIX. Praha: Odeon, 1978.

²⁴ STANĚK, Jan. *Diletantismus a umění života. Od Montaigne k Bourgetovi*. Brno: Host, 2013.

²⁵ Tamtéž, s. 10/11.

či mladíkovi. O ženách je zmínka vždy jen nerozsáhlá, okrajová a vesměs umravňující. Tady se však hovoří nikoliv o ženě, ale o konceptu ženství, *dvorní dáma*. Požadavky na ni kladené jsou na počátku 16. století obdivuhodné. Stačí číst příručky o chování uznávané ještě po celé 19. století nebo za všechny aspoň jmenujme Adofa Kniggeho (1732-1796) a jeho *Obcování s lidmi*²⁶, abychom byli překvapeni, jak jsou tři století před tímto textem chápány ženy vůči muži rovnoprávně a intelektuálně stejně vzdělávány. Knigge, jehož příručka se brala nejen v Čechách v úvahu ještě v první čtvrtině 20. století, výslovně píše, že žena nepotřebuje vzdělání, a odsuzuje ji k známé trojici vymezených zájmů: Kinder, Küche, Kirche.

Nuže urbinská společnost žen a mužů se hned na začátku svých besed shoduje na estetické roli ženy. Půvab a krása ženy se požaduje v kombinaci s veselostí a živostí. Vše má být na ní přirozené, dáma nemá dávat najevo, že se o krásu příliš snaží. Dáma žijící u dvora se má vyznačovat *především určitou laskavostí, umět zdvořile zapřádat rozhovor s muži všeho druhu a vést zábavný, počestný rozhovor přizpůsobený místu, době i povaze osoby, s níž mluví*. Role ženy v konverzačním umění či v umění vést a usměrňovat konverzaci bude v historii stoupat, až ve Francii 17. století právě žena ovlivní zrod a význam instituce salónů.

Tedy s výjimkou cvičení, která se pro ženu nehodí pro jejich *drsnost* a požadavek *hrubé síly*,²⁷ má dáma podobně jako dvořan *rozumět literaturě, hudbě, malířství, umět tančit a zertovat a osvojit si též ostatní znalosti*²⁸. Ve všem co dělá, by měla uplatnit *velkorysost, ukázněnost, sílu ducha, moudrost a jiné ctnosti*²⁹, neboť *všem věcem, jimž mohou rozumět muži, mohou právě tak dobře porozumět i ženy*³⁰. Dvorní dámě sluší *klidné vystupování i bystrost ducha*. Dáma je nutným protějškem dvořanovi, ale také *žádný dvořan by nemohl nikoho oslnit roztomilostí, duchaplností a smělostí ani rytířským chováním, kdyby se nestýkal s ženami (...); ženský půvab je ozdobou a dovršením dvořanského umění*, dočteme se v Castiglionově Dvořanovi a setkáváme se tak s důležitým elementem vývoje evropské zdvořilosti: chování muže je usměrněné, zjemnělé a psychologicky ovlivněné častým společenským stykem a konverzací s ženami vyšší společnosti. Tato působnost ženy, dámské společnosti vůbec, je neodmyslitelně

²⁶ KNIGGE, Adolph. *Obcování s lidmi. Kniha pro každého*. Praha: Knapp, Praha, české vydání 4., dle 16. vydání německého, překladatel ani rok vydání neuvedeny.

²⁷ CASTIGLIONE, Baldassare, již citované dílo, s. 46.

²⁸ Tamtéž, s. 206.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Tamtéž, s. 209.

podporována ženskými půvaby, ale i působením přirozené jemnosti a citlivosti žen na muže.

Traktáty, úvahy, pojednání, *katechismy* společenských mravů jsou zaměřeny na chování mužů a často jsou předznamenány výslovným věnováním nebo alespoň počátečním oslovením konkrétních osob, současníků samotných autorů, v centru pozornosti pravidel jsou tedy muži, těch se reglementace chování především týká, to oni jsou vyzýváni k sebeovládání, ať už ve jménu konceptu rytíře, šlechtice – dvořana, honnête homme či gentlemana. Ideály koncepty těla a osoby muže jsou náročnější než úkoly žen. Jsou to *mužské ideály*, komplexní koncepty etiky, estetiky, i fyzické stránky těla, kde nechybí téměř nikdy výcvik ve zbrani, šerm, jezdeckví apod. Muž je předmětem civilizace mravů a umění dát tělu formu, chovat se patřičně, zušlechtit lidskou přirozenost na přijatelnou míru se obrací jen a jen na něj. A právě v renesanci a v Castiglionově *Dvořanovi* se vysloveně setkáváme s tím, že mužovo chování je nepřímou usměrňováno, zjemňováno a psychologicky ovlivňováno častým společenským stykem a zkušenostmi z konverzace s ženami vyšší společnosti. Působnost žen je tu jistě neodmyslitelně spojená i s jejich půvaby a uznávanou atribucí krásy.

1.2 Péče o fyzickou krásu (16.-18. století)

Přehledněme nyní historický vývoj pojetí nejenom ženské fyzické krásy a způsobů, jakými o ni bylo pečováno. Tímto tématem se v posledních letech soustavně zabýval etnolog Georges Vigarello a to zejména ve svém díle *Dějiny krásy, těla a umění krášlení od renesance až do našich dnů* a v dalších svých spisech.³¹ Byla by mýlka se domnívat, že je to titul zaměřený výhradně na ženu a jí vlastní prostředky krášlení. Otázka krásy žen, jak ani jinak nelze, je v dějinách i v současnosti propojena s mužskými koncepty estetické přitažlivosti. A nutno ještě poznamenat, že se autor této ojedinělé rešerše nesoustřeďuje pouze na tvář, ale přinejmenším stejnou pozornost v duchu předchozího a současného století věnuje modelování těla. I proto je někdy lépe mluvit souhrnně o fyzické kráse. Přestože se Vigarellova publikace zejména v kapitolách věnovaných 19. a 20. století bohatě opírá o francouzské prameny, není na tuto kulturu bezvýhradně zaměřena,

³¹ VIGARELLO, Georges. *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Seuil, 2004; Georges VIGARELLO, *La Silhouette*, 2013; Georges VIGARELLO, *Les métamorphoses du gras*, 2010.

a tak poznatky soustředěné v tomto díle jsou srovnatelné ne-li přímo s vývojem, tedy aspoň s tendencemi patrnými i v jiných evropských zemích, naše nevyjímaje.

Podle zmíněného pramene, z kterého v této části práce hodláme veskrze čerpat, zaujala žena od konce 15. století, ale zejména v následujícím 16. století v lidském rodě roli *krásného pohlaví*, muž měl být v té době spíše silný, případně *krásný a hrozivý*. Nicméně ještě v témže století se toto hledisko vyhrotilo v zásadní protiklad: žena se považuje za krásnou *zvláště svým křehkým tělem a zářivou bělostí*³² a muži je přirozenější být *na straně síly*. Také bělost pleti ženu na kolik století odlišovala od muže a ženu vznešenou od ženy prosté. Bělost a zářivost se shodovaly i s dalšími požadovanými vlastnostmi ženy – andělskostí, cudností, skromností, podvolností, zbožností, dobrotou. Co je krásné, je i dobré, vykládá Castiglione ve svém Dvořanovi, a tuto devízu do jisté míry lidé sdílejí dodnes.³³ Vlastním sídlem krásy je pak u muže i ženy horní – „vznešená“ část těla, jíž vévodí tvář. Krásná tvář je dar od Boha, a proto se nesluší opravovat Boží dílo líčidly. Nicméně v téže době vznikají traktáty, které píšou o líčidlech podrobně a smýšlí o nich smířlivě, jak o tom svědčí například *Dialog o krásách dam* italského básníka Agnola Firenzuoly (1493-1545), vydaném v roce 1552³⁴.

Krásu těla se v 17. století připomene novými aspekty. Uvažuje se, co je pro osobní krásu podstatnější, zda tělo nebo tvář, otázka sice není rozřešena a tak nadále dominuje tvář. Mysteriózní původ krásy vystřídá vůle k možnosti korigovat přirozenou krásu, čímž se připouští umělé krášlení. Otec J. du Bosc ve své *Příručce pro šlechtnou dámu* (1646) obhajuje líčení jako jednu z činností volného času, proti nimž přeci nelze nic namítat. Připouštění rozpoznatelnosti krásy vyústí v potřebu stanovit její pravidla. Podle nich například určitý správně zvolený účes nebo paruka může změnit skladbu tváře.

Leč přestože už krásu není mysteriózní, a sdílenými pravidly lze dosáhnout esteticky příznivého dojmu, nadále se uznává, že jí vždy provází cosi nepostižitelného. Nové pojetí krásné tváře obrací pozornost k vnějšímu projevu vnitřních hnutí. A tak výraz duše a s ní související druh pohledu je novým příspěvkem ke klasické kráse 16. století. Ztělesněním krásy je stále žena, avšak společný sociální původ a touha zdůraznit osobní vznešenost ukládá i muži povinnost být krásný, *líbit se* zevnějškem i chováním.

³² Cituje G. VIGARELLO Heinricha Cornelia Agrippu, *De la supériorité des femmes*, Paris: 1509, s. 42., v již citovaném díle na s. 15.

³³ „Co je krásné, je dobré“...tento perceptivní stereotyp poprvé pojmenoval K. K. Dion, o něm viz: MAISONNEUVE, Jean a BRUCHON-SCHWEIZER, Marilou. *Modeles du corps et psychologie esthétique*. Paris:P.U.F.,1981. ISBN 2 13 036 734 8. S.86.

³⁴ FIRENZUOLA, Agnolo. *Dialogue des beautés des dames*. do francouzštiny přeloženo v roce 1578.

V 18. století ovlivní pojetí krásy smyslovost, s ní se nastolí otázka relativnosti estetického soudu. Ve srovnání s předchozím stoletím se k tělesným půvabům připojí pohyb. Nový estetický pojem – vkus a ohled na individuální rysy postavy se zásadně promítne do účesů. Do té doby výrobky z vlasů zhotovovali parukáři podle dané módy, jíž se uživatel musel podřídít. Nyní se ucházejí o uznání svého řemesla kadeřníci. Jejich um spočívá v tom, že vytvářejí účes přizpůsobený individuálním rysům tváře.³⁵ Výrobci kosmetiky rozšíří červená líčidla o další odstíny. Nalíčené tváře dam jsou na veřejnosti běžně přijímány, doma se však dámy nelíčí. Doba ctí rozdíl mezi veřejným a soukromým prostředím, jedno oceňuje okázalost a požadavky společenské a oděvní etikety, druhé se zakládá na upřímnosti. Za přílišné líčení jsou odsuzovány kurtizány, avšak všeobecná kritika líčení a okázalé krásy byla zahájena některými moralisty a představiteli církve již v předchozích epochách.

1.2.1 Uznání artificiality (19. století)

Aby měl estetik jistotu, že v sociálním prostoru rozpoznává své estetické, musí se nejprve setkat s jeho možným působením, vyvázat jej z oněch pro něj často ustavujících, ukotvujících a tudíž recipientem zažitých sociálních vazeb, aby si mohl být jist, že zkoumá to, co mu podle disciplíny náleží, co může napříč celým sociálním prostorem nebo rovinou každodenního života zkoumat a mezi sebou srovnávat, nad čím činit dílčí a obecné závěry estetika. Onu provázanost estetického v sociálním prostoru způsobuje komplexnost života. Sociologie pak zahrnuje estetický postoj do tzv. totálního sociálního faktu (Marcel Mauss, *Essai sur le don*, 1925). Ne-čisté, mimoumělecké estetické je tedy zjevně spřáhnuté i spřízněné s mnoha běžnými praktickými funkcemi, holými biologickými – univerzálními, ale i specifickými až malichernými potřebami a různorodými životními zvyklostmi.

Každý z jevů, který jsme učinili předmětem naší práce, je historicky prokazatelně svázán a propleten s aspekty morálními, sociálními, obecně kulturními, náboženskými, ekonomickými, politickými a samozřejmě s různými životními funkcemi člověka. Témata estetizace lidského zevnějšku, obydlí, věcí, potravy i pobytu člověka v přírodě se za určitých okolností mohou primárně jevit jako „ryzí“ fakty sociální. Určitě stojí za to v propojenosti těchto převážně sociálních faktů specifickou povahu estetického zkoumat.

³⁵ O umožnění založení prvního kadeřnického cechu ve Francii se svým královským rozhodnutím proti vůli parukářů zasloužil v poslední čtvrtině 18. století Ludvík XVI.

Někdy tak i „skryté“ estetické odhalí svou dynamickou sílu, ukáže se jako element, který příslušný komplexní sociální fenomén rozhybal a nabude dokonce vrchu.

Nepřekvapuje, že k jevům této povahy patří i estetické ideály ženského zevnějšku a samo „umění krášlení“, fakta, která ve svém díle shromáždil Georges Vigarello. Sami jsme již ukázali na místo lidského těla ve společenských pravidlech chování, jeho žádoucí estetické formy, sledovali jsme, jak souvisí se sociokulturními koncepty mužství a ženství, a podrobněji doložili na vybraných příkladech renesančního dvořana a dámy. V 19. století se nabízí další „vzorky“ sociálního prostoru a jeho estetická – rodící se modernita života a města, osobnost dandyho a veskrze historizující appearance ženy této doby. Baudelairovi přístup k estetice modernity je vzácným svědectvím odkrývání, *vyhmátnutí utajené krásy*, kterou *do ní bezděky ukládá lidský živo*, vyžaduje určité úsilí, *náma*, ale stojí za to, i *kdyby byl sebemenší nebo sebenepatrnější*“³⁶. Nesnadně se toto *dobývání* z ještě nevyhraněné a hlavně obecně ještě neuvědomované povahy modernity 19. století Baudelairovi provádí i proto, že jej básník sám ve své době prožívá a reflektuje. A jedině když k tomuto odhalení dojde, když se na takový objev ve své době soustředí citlivý a všímavý malíř, básník, filosof, pak *kteřákoliv modernost* je teprve *hodna stát se starožitností*³⁷, neboť k nám hovoří onou vydobytou krásou. Pro někoho může být nepochopitelné, že spisovatel opírá svá pozorování o kresby Constantina Guyse,³⁸ nebo z nich dokonce podněty ke svým úvahám čerpá. V Baudelairových *Estetických kuriozitách* jsou zařazeny pod titul *Malíř moderního života*. Při běžném vnímání reality může percipientovi leccos uniknout. Zprostředkující obraz skutečnosti tak může „usnadnit“ poznání, případně mu dovolit jej prohloubit.

Charles Baudelaire kolem poloviny 19. století napsal: *Krásu, jak si ji člověk představuje, vtiskuje ráz celému jeho zevnějšku, nabírá nebo napíná jeho šat, zaobluje nebo napřimuje jeho gesto, ba prostupuje časem kradmo i rysy jeho obličeje. Člověk se nakonec podobá tomu, co by chtěl být.*³⁹ Podnětem i argumentem tohoto faktu mu je pohled zpětný i aktuální, pocházející z jeho osobního vnímání. Baudelaire na onu myšlenku přichází nad módními rytinami konce 18. a počátku 19. století, vidí v nich *morálku a estetiku doby*. Je však jako šitá i na dobového hrdinu dandyho a Baudelaire jeho zjevu věnuje též jeden z esejů, nebo na působivost ženských toalet s krinolinou. Svěží skici

³⁶ BAUDELAIRE, Charles. Malíř moderního života. I. Krása, móda a štěstí. In: *Úvahy o některých současnících*. Přeložil Jan VLADISLAV. Praha: Odeon, 1968, s. 598.

³⁷ Tamtéž.

³⁸ Kreslíř a dopisovatel *The Illustrated London News*.

³⁹ BAUDELAIRE, c. d., s. 588.

malíře Constantina Guyse, jeho kreslené momentky z pařížských ulic a dostihových a dalších společenských center Baudelaireovi otevírají i potvrzují poznatky a dojmy o moderním životě jejich společné doby. Baudelaire v uvedeném citátu odhaluje vliv ideje krásy a jejího důsledku na vnější zjev lidských postav. Samo tělo prezentuje jako nositele výrazu, neb *každá doba má své držení těla, pohled i gesto*⁴⁰. Sám, podobně jako malíř Guys, dokáže vidět *nádheru života, tak jak se jeví v metropolích civilizovaného světa*⁴¹, když sugestivně líčí například následující „momentku“, získanou na některém z pařížských bulvárů 19. století: *U dveří kavárny se rozvaleně opírá o skleněné tabule osvětlené zevnitř i zvenčí jeden z těch pitomců, jehož eleganci dělá krejčí a hlavu holič. Vedle něho sedí s nohama na nezbytném taburetu jeho milenka, velká poběhlice, které nechybí skoro nic (tohle skoro nic je skoro všechno totiž vybranost), aby vypadala jako dáma. Celý otvor jejích malých úst tak jako ústa jejího roztomilého společníka vyplňuje obrovitý doutník. Ti dva tvorové nepřemýšlejí. Ba je vůbec jisto, že se dívají? Nanejvýš se snad zhlížejí jako Narcisové imbecility v davu jako v řece zrcadlící jejich obraz. Existují opravdu spíš pro potěšení pozorovatele než sebe samých(podtrhla H.J.)⁴². Typické produkty a bytosti své současnosti Baudelaire chápal jako výraz doby, součást její kultury a obrazu města, ulice a zvláštní projev uměleckých tendencí. I my si dnes prohlížíme různé lidské bytosti a jejich postavy, které ve městech míváme nebo záměrně navštěvujeme místa, kde jsou zajímavé typy soustředěny, ať patří k vyznavačům punku, emo, gothic či k jiné subkultuře nebo jenom k typickým návštěvníkům určitého kulturního stánku, pořadu nebo kavárny. Patří k nim i zjevy nevyjadřující svým zevnějškem estetickou rebelii, vyvolanou nesouhlasem s všeobecně uznávanými estetickými konvencemi, ani zvlášť nehledají, jak vyjádřit svou osobní identitu. Jejich vzezření je důsledkem nuzného života na okraji společnosti, jímž splývají se zanedbanými kouty měst a jejich ústraní. Baudelaire by jim rozhodně neupřel právo ucházet se o estetické místo v obrazu města, prostředí, které rovněž ostře vnímal a svými výklady „estetizoval“. Ví totiž, že *modernost, toť přechodnost, prchavost, nahodilost, polovina umění, jehož druhou půlí je věčnost a neměnnost. Podněcovat nebo pomíjet tento přechodný, prchavý prvek, který prochází tolika proměnami, nemá nikdo právo. Když ho potlačíte, upadnete nutně do prázdna krásy, která by byla abstraktní a nedefinovatelná.* (Podtrhla H.J.)⁴³*

⁴⁰ BAUDELAIRE, c. d., IV. Modernost, s. 599.

⁴¹ BAUDELAIRE, c. d., s. 609.

⁴² BAUDELAIRE, c. d., XII. Ženy a dívky, s. 620.

⁴³ BAUDELAIRE, c. d., IV. Modernost, s. 598.

Své „dobývání“ dosvědčuje Baudelaire odhalením krásy vojáka, která tkví v *podivné směsi pokojnosti a odvahy*⁴⁴, dandyho krásy, která *spocívá v chladném výrazu...skrytý oheň, který by mohl, ale nikdy nechce zazářit*,⁴⁵ v působivosti mód, *každá z nich je novým víceméně šťastným úsilím o krásu, jakýmsi přibližováním k ideálu*⁴⁶ a oslavou ženského líčení, jíž odmítá *krásu přirozenosti*, a sděluje názor, že *umělé může prospět jen kráse*. Krásu, spíše jako malíř než muž, vidí v krinolínové toaletě a špercích svých současnic i v běžném černém frakovém obleku, pánů v jejich cylindrech a lakových střevících. A k tomu jinde dodává: *Obecně vzato má krása vojáka, tak jako krása dandyho nebo elegantní ženy, v každém případě vždy ráz podstatně odlišný*.⁴⁷ Zas jistě důvod si i prchavých vnějších jevů dobře všimat a objevovat, čím a proč se ucházejí o naše estetické uznání.

Uprostřed 19. století Charles Baudelaire ve své Chvále líčení, *Éloge du maquillage*, odmítne pro dámské líčení běžný, příliš hrubý, výraz *farder*, malovat se, a tak se veřejnost poprvé setká s výrazem *maquillage*, líčení.⁴⁸ Činí to bezpochyby také proto, aby této technice přisouzené ženám a přisvojené ženami snadněji získal spirituální rozměr, podobně jako to učinil s módou. Není pochyb o tom, že za své století je Baudelaire opěvateľ artificiality. Brzy ho bude následovat Joris Karl Huysmans a Oscar Wilde. Hned z počátku své apologie se vypořádává s *pochybnými milovníky přirozenosti*.⁴⁹ Jsou to lidé, kteří nemyslí, když sdílí názor *operetní estetiky*, že *krásu kráší přirozenost*. Podle Baudelaira je totiž nejapné tvrdit, že *něco, co není, zkrášluje něco, co je*⁵⁰. Připojuje výklad: *přirozenost vede ke zločinu, zatímco ctnost je umělá. Zlo se páše bez námahy, přirozeně, osudově, dobro je vždy produkt umění*. Proto i *móda je symptom touhy po ideálu, který tane v lidském mozku nad vším, co tam přirozený život kupí hrubého, pozemského a špinavého, jakási vznešená deformace přírody, nebo spíš jako trvalé a postupné úsilí o její reformu*. Tak i cílem užívání pudru je *odstranit všechny skvrny, jež příroda urážlivě rozeseła po pleti, a vytvořit abstraktní jednotu v zrně a barvě pleti, jednotu, jež právě tak jako jednota vyvolaná trikotem přibližuje lidskou bytost bezprostředně k soše, tj. jakési vyšší božské bytosti*. Na slova o módě navazuje výklad líčidel a jejich působnosti: *Pokud jde o umělou*

⁴⁴ BAUDELAIRE, c. d., s. 609, 610.

⁴⁵ BAUDELAIRE, c. d., s. 614.

⁴⁶ BAUDELAIRE, c. d., s. 617.

⁴⁷ BAUDELAIRE, c. d., s. 609.

⁴⁸ Malým přehledem termínů vztahujících se k péči o krásu a výkladem jejich významů se zabýváme v jiné části této práce.

⁴⁹ BAUDELAIRE, již citované dílo, s. 616.

⁵⁰ Tamtéž.

čern, která lemujee oko, a červeň, která označuje horní část tváři, i když jejich užívání vychází (...) z potřeby překonat přírodu (...) účelem je uspokojit opačnou potřebu. Červeň a čern představují život, nadpřirozený a neobyčejný; ten černý rámeček dělá pohled hlubším a zvláštějším, dává oku výrazněji podobu okna otevřeného do nekonečna a červeň, jež rozněcuje tváře, ještě zvyšuje jas panenky a připojuje ke krásnému ženskému obličejí tajemnou vášeň kněžky. Tento obdiv a analýza líčidel je na první pohled postojem dandyho a v jistém smyslu i estéta.

Baudelairův esej *Chvála líčení* vznikl před půldruhým stoletím. Nese sice stopy dobové misogynie, snahy potlačit vnějšími prostředky živočišné predispozice ženského těla, dosáhnout toho vyšším patrem zbožněné a převážně artificiální estetizace ženského zevnějšku. V tom směru prokazuje vzhledem k naší současnosti spíše názorovou zastaralost. Zaslouhuje však pozornost pro svůj výhled nad obzor tzv. přirozené krásy. Ve své době správně hodnotil tendence ženského líčení a tím i budoucnost líčení jako techniky, kterou 21. století dovede na práh výtvarného umění. V tomto bodě se Baudelaire ukázal být skutečným prorokem, neboť dnes se líčení zmocňuje celé tváře, má své designy a překračuje meze dané tradičně líčenými místy tváře, které doplňuje, a běžné líčení případně zcela nahrazuje samostatným dekorativním prvkem, abstraktní malbou nevelkého rozměru, umístěnou na volnou plochu tváře nebo čela ženského a případně i mužského obličejí. To Baudelaire, abychom ho parafrázovali, pochopil moc estetického ideálu, který si přejeme, aby pronikl celou naší bytostí, ovlivnil veškerý náš zevnějšek, a jehož jsme nakonec jakýmsi zpodoběním. Jako vnímavý komentátor rodící se modernity odhalil, podpořen kresbami svého současníka Constatina Guyse, *muže světa, davu, i míjivou, prchavou krásu přítomného života* a uznal význam vnějšího zjevu lidské figury, ať už jím byly ženy, dandyové, promenující se nevěstky, vojáci nebo elegantní koňská spřežení a kočáry.

Georges Vigarello upozorňuje na to, že devatenácté století věnuje velkou pozornost pohledu očí a tím také *objevilo individuum jemu samému*, což je důležitý moment, předznamenávající vývoj líčení ve dvacátém století. K opakovaně zaměřené a prohlubující se pozornosti k vlastní podobě, případně podobám druhých osob, ne-li rovnou jedním z rozhodujících impulsů k „analýze“ tváře a jejích detailů, přispěla, jak upozorňuje André Rauch,⁵¹ fotografie, zvláště fotografická vizitka.⁵² Ta, zdá se, nejvíce pomohla

⁵¹ RAUCH, André. Parer, paraitre, apparaitre. Histoires de la présence corporelle. In: *Ethnologie française*, nouvelle série T.19.No. 2, *L'Apparence* (Avril-Juin, 1989), s. 150.

⁵² RAUCH, André, již citované dílo.

zhodnocování zobrazené podoby, a zahajují se jí ovšem i *úzkosti z aparence*. Technika fotografování, dostupnost podobenek, znamenala podle Raucha konec *zkoumání aparence kontrolované zdvořilostí* a spustila nový zájem o projev osobní emoce a výrazu. A podobně jako mohlo mít malířství, například i středověké deskové malířství způsobem zobrazování ženských tváří, vliv na hladkost estetizované tváře a zurčitění například obočí a rtů ženské tváře, podobně, ale v jiném řádu věcí, zapůsobila také fotografická retuše, uvádí též Rauch.

Devatenácté století je především oslavou a spiritualizací umělého prostředku osobní estetizace a módy. Jak uvádí G. Vigarello, podle časopisu *Móda* z let 1836 a 1848⁵³ je krásnější žena, která myslí na to, aby byla krásná, než jiná, která pomyšlení na krásu opomíjí. A jistá Mme de Girardin v článku nazvaném *Krásna na vzestupu* píše: *Žijeme ve svobodné době a tak odpovědnost za krásu spočívá na ženě, a nic ji neomlouvá.*⁵⁴

Artificialita je již obhájena, a proto se stane důležitým momentem estetizační praxe model, vzor k napodobování. Ze Spojených států amerických, země obdivuhodně hospodářsky prosperující, je proto s důvěrou přijat nový, uměle vytvořený estetický ideál mladé moderní dívky. Dívku neotřelých pohybů, se zvednutými pažemi, obnaženou šjíjí a kratších, rozevlátých vlasů, v bloomers kalhotech pod kolena nebo v „odvážném“ koupacím úboru na pláži, stvořil a proslavil ilustrátor časopisu *Life*, Charles Dana Gibson (1867-1944). Jeho GibsonGirls se začaly jako perokresby objevovat od druhé poloviny osmdesátých let 19. století ve čtrnáctidenníku *Life*, později byly uveřejňovány i v *Harpers Bazaru*. Kreslený prototyp mladé moderní ženy je první světová Pin-up, která na stránkách časopisů z přelomu devatenáctého a dvacátého století žila svůj imaginární život a ovlivňovala sny, touhy a vkus čtenářek, píše G. Vigarello.⁵⁵ Jejím živým vtělením se stává americká herečka Camille Clifordová, která se začíná objevovat od r. 1904. Ve století, v němž se rodí modernita, se objevuje apel na aktivnější ženskost, která by ženě dovolovala větší svobodu gest, aby si tak mohla přisvojit i některé *běžné půvaby elegantního muže*.⁵⁶ Je to doba, v níž se pomalu hlásí ke slovu ženské nohy, do té doby výsada mužů. Na ženské postavě je oceňován nový půvab, prohnutí zad v kříži, a to díky tomu, že se dámská sukně – i když stále dlouhá, vzdala části věčných náběrů látky a během druhé půle 19. století se postupně přiblížila více k tělu. Doba si oblibuje křivky a v závěru století se objevuje secesní silueta S, kopírující dvě anatomicky výrazná zaoblání ženského profilu. K péči o krásu se tak více než kdy jindy hlásí nejenom hlava, účes, klobouk a pod

⁵³ VIGARELLO, již citované dílo, s. 139.

⁵⁴ Tamtéž, s. 140.

⁵⁵ Tamtéž, s. 168.

⁵⁶ Tamtéž, s. 150.

ním tvář, ale i silueta celé postavy. Módou a vlastní kulturou těla tak zdůrazňovaná silueta je také svědectvím sílící estetizace, neboť ve vztahu k členitosti přirozeného těla je silueta údajem lineárním a sochařským a tedy uměleckým.

Pro 19. století je typický nástup **demokratizace líčení**, s nímž současně vzniká bohatší a cenově přístupnější trh s *produits de beauté*, kosmetickými a krášlicími výrobky. Další výraz, který se ve Francii ujímá, *soin de beauté*, je péče o krásu. Nejstarší výraz pro estetickou péči o tvář a tělo je ve Francii *beauté*, často psáno *Beauté* a odtud následné „soin de Beauté“. Slovo *maquillage* se poprvé, leč ve velmi omezené míře, objevuje ve Francii v 18. století - psalo se v té době *makier*, neboť pocházelo z maken a bylo převzato ze starší holandštiny. Jeho kořen nacházíme v anglickém *to make*.⁵⁷ Ještě v 1. polovině 20. století výraz *maquillage* užívali spíše filmoví a divadelní maskéři a ostatní profesionálové. Odtud pak proniklo do běžné praxe a nahradilo příliš eufemistický výraz *Beauté*. Nicméně autor *L'art du maquillage*, A. Bitterlin v knížce vydané ve Francii r. 1937 uvádí, že ještě ve třicátých letech se ve francouzských Ústavech krásy (*Instituts de beauté*), dnes bychom řekli v salónech krásy, neříkalo zákaznici: „Přejete si *maquillage*?“, nýbrž „*Désirez-vous une Beauté?*“ Přičemž *beauté* nemuselo znamenat výslovně nalíčení, ale i účes, hygienu či péči o tělo. I v soukromí se odrazila změna vztahu k líčení a estetické péči ženy o zevnějšek. Žena devatenáctého století má povinnost se pozorovat, mít doma vhodná zrcadla a v domácnostech, které si to mohou dovolit, se zřizují nové místnosti – „toaletní kabinet“ a koupelna, které poskytují vhodnější prostředí pro líčení prováděné soustředěně a v osamění.⁵⁸

Doba, po kterou se výraz **Beauté/Krásá** ve Francii užíval a v běžné komunikaci fungoval, svědčí o historickém vlivu ideálu krásy a krášlení ženské tváře zejména. Slovo *Krásá* muselo silně motivačně působit na péči o estetickou stránku vzhledu francouzských žen a všech ostatních, které se jejich pověstnou elegancí, například pod pojmem *Pařížanka* nebo *chic Francouzka*, řídily. V době, kdy nebylo přípustné o příliš osobních a zvláště pak tělesných tématech, případně o sebehodnoceních, otevřeně hovořit, natož psát a kdy na druhé straně se běžně uznávala krásá jako hodnota, se to zdá být pochopitelné. Výraz *krásá*, opředený tajemstvím vždy nedostižné a abstraktní kvality, byl tak přirozeně i vysoce požadovanou a uznávanou hodnotou ženského zevnějšku. Tento výraz přešel ve Francii i

⁵⁷ *Maquillage*. In: *Dictionnaire du Corps* (eds. Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch). Paris: CNRS Éditions, 2008, s. 201.

⁵⁸ VIGARELLO, c. d., s. 179.

do tisku. *Beauté* je dosud nejběžnější titulek francouzských tištěných médií věnovaných kosmetice a líčení i příslušných rubrik ženských časopisů. Od výrazu Krása, přešla pak Francie snadno k *méně eufemistickému*⁵⁹ výrazu *esthétique, estetika* pro označení řemesla líčení a kosmetické péče i místa jeho provozování a všeho, co souviselo s tělesnou krásou vč. manikúry. Odvozeninou je výraz estetička (esthéticienne), česky výhradně kosmetička, označující osobu toto řemeslo vykonávající.

Až do nedávné doby se v Česku, případně v Československu v souvislosti s péčí o vzhled výraz Krása vyskytoval zřídka, a když, tak spíše v reklamě na kosmetiku. Ani za první republiky se výrazem krása neoznačovaly články a rubriky věnované kosmetické úpravě ženy. Výrazy estetika a estetička se v oblasti kosmetiky vůbec neimplantovaly. Za dob tzv. socialismu se prováděly kosmetické zákroky různého typu v několika zařízeních za účasti dermatologických odborníků – doktorů medicíny, a například vyhlášený pražský ústav péče o vzhled nesl skromný název *Kosmetický ústav*. Jakási, ostatně uměle a nepřirozeně udržovaná, prudernost bývalého politického systému se promítla i do tohoto faktu. Nyní, asi jedno desetiletí, vychází časopis *Estetika*⁶⁰, na obálce s graficky nenápadným podtitulem *Medika*, uvnitř s oficiálním dovětkem *nejen o plastické chirurgii*. Teprve nedávno, a jenom ve spojení se speciální chirurgií, se začalo užívat výrazu estetická chirurgie, několik desetiletí předtím se však užívalo jen střízlivější pojmenování plastická chirurgie. Ostatně i francouzští chirurgové tohoto zaměření si nepřáli být považováni za *estetiky*, čemuž se bránili s odůvodněním, že provádějí korekce (uvádí G. Vigarello). Potřeba pojmenovat zmíněnou oblast estetické péče a jejích oborů novými jednoznačnými pojmy svědčila o mimořádném významu a ohlasu této činnosti právě ve Francii. V jistém sborníku⁶¹ z kongresu „Esthétique faciale“, z roku 1913 se píše: *Lid začíná aspirovat na tělesnou estetiku, o níž se před tím staral pramálo, (...) už to není čistá a jednoduchá koketérie, ale jedná se o sociální hodnotu jedince i boje za život*. A Georges Vigarello dodává: *Požitek, který si lid ještě neodvažuje označit za osobní, prezentuje jako nutnost kolektivní*.⁶² Poznamenejme, že se tu pravděpodobně setkáváme s jistým projevem studu nad možností přiznávat tělesnosti osobní estetickou péči. V té době zřejmě pozůstatek náboženské výchovy, která i zakazovala pohled na tělo, u mužů to v dané době mohla být i obava z nařčení z narcisismu, zženštilosti nebo homosexuality.

⁵⁹ BURGELIN, Olivier. Promenade cosmétique chez les anciens et les modernes. *Maquiller*, čtvrtletník *Traverses* č. 7, Édition de Minuit, 1977, s. 7.

⁶⁰ Registrační číslo časopisu *Estetika*: ISSN 1802-0402.

⁶¹ LIGARDE, M. Esthétique faciale. Congrès international de l'éducation physique, Paris 1913, s. 257–258, pramen citován G. VIGARELLEM, c. d., s. 185.

⁶² VIGARELLO, c. d., s. 185.

1.2.2 Péče o krásu (20. století)

Již v předchozích stoletích lidé toužili po jednotném, určitém ideálu krásy, včetně ideálu ženské krásy, který v historii byla snaha vyjádřit jednou slovy – v próze i verši, podruhé výtvarnými kánony pro zobrazení a ještě dávno před vznikem soutěží krásy, i čísly. Ve dvacátém století se však již ví, že žádná uspokojivá definice ani jednotný model krásy není možný. Místo jistoty o náležitostech „jedné“, nesporné krásy se naopak uznává možnost uplatnit různé vkusy jak na osobní představu krásy, tak i na záměr, jak ji dosáhnout umělými prostředky.

Relativismus přináší nové doplňující přístupy ke kráse: v časopisech se objevují doporučení *být ve své kůži, cítit se ve shodě se sebou samou a se svým okolím*,⁶³ Nový přístup, Vigarello jej nazývá *psychologizující*, spojuje fyzickou krásu s osobním pocitem. Nezanedbatelné jsou ovšem sociální změny v životě žen to, že žena vstoupila do zaměstnání, kde se nutně zblízka a opakovaně konfrontuje s muži, jejich chováním i s jejich typicky pánskou elegancí, a to mimo kriteria a ochranu společenských norem chování. A tak lze ve francouzském časopise *Confidence* č. 53 z roku 1938 číst následující radu: *Ved'te život muže, ale zůstaňte ženou*⁶⁴ a Coco Chanelová tuto změnu formuluje jednoznačně: *Krása není křehká*. Nejde však jenom o krásu. Díky novým možnostem v oblasti kosmetické péče tj. klasickému líčení i plastické – estetické chirurgii sdílí tato doba názor, v historii již nejednou nesměle vyřčený, tentokrát však radikálně: *Není ošklivých žen, (...) jsou jenom ženy, které se zanedbávají*.⁶⁵

G. Vigarello ve svých rešerších zvláště k otázce těla žádoucích forem odhaluje zásadní podíl osobní vůle na fyzickém cvičení (*bud'te sochařem své siluety*⁶⁶), a dále fakt, že krása nyní vyžaduje přemýšlení o těle, naslouchání jeho vnitřním podnětům a pocitům. Již se nedýchá, protože se cvičí, ale dobře dýchat znamená *cítit pronikat vzduch až do samých plic* (*sentir l'air pénétrer jusqu'à la base de vos poumons*, cituje Vigarello francouzský časopis *Votre Bonheur* z roku 1938.⁶⁷

Mezi dvěma světovými válkami, také díky detailním filmovým záběrům tváří dokonale (filmově a fotogenicky) nalíčených hereček, se obecně prohloubil vztah žen k péči o krásu. Názornými ukázkami filmových zvěšenin nalíčených očí, úst atd. byla u

⁶³ Tamtéž, s. 189.

⁶⁴ Tamtéž, s. 196.

⁶⁵ Cituje VIGARELLO v již citovaném díle, s. 215 časopis *Votre beauté* z prosince 1937.

⁶⁶ Cituje VIGARELLO v již citovaném díle, s. 218 časopis *Vogue* z února 1930.

⁶⁷ VIGARELLO, již citované dílo, s. 217.

žen obecně posílena i odvaha líčit se pomocí různých technik a nových pomůcek. Od té doby je líčení pro ženu západní kultury věc zásadní, nejde o korekci, ale o *vtělenou realitu*. Tvář nenalíčená je vnímána jako *zanedbaná, nečistá, neukončená*⁶⁸. Diferencují a ustalují se důvody, proč se líčit. Uznávané francouzské spisovatelce, herečce a novinářce Gabrielle Colette (1873-1954), která jako jedna z prvních na své osobě zkoušela a tělesně prožívala mužsko-ženskou aparenci, položil v roce 1932 časopis *Votre Beauté* otázku, zda se má žena spokojit s dary přírody, nebo svůj zevnějšek upravovat. Odpověděla: *Ó ano, upravovat, je to úkol vůči společnosti až striktně zdvořilostní, záležitost kurtoazní a téměř věc studu*.⁶⁹ To zdvořilost nyní vyžaduje, aby žena dala najevo estetickou péči o sebe, nalíčená tvář se chápe jako projev úcty ke společnosti a zároveň moment distanční: tvář nepůsobí přímo, ale jako by byla cudně – líčidly zahalena. To je zásadní v demokratickém ovzduší západní společnosti. Líčení přestává být vnímáno jako projev svádění, ale je naopak požadováno jako věc společensky žádoucí. Technika líčení a nalíčená tvář mají tendenci k osamostatnění, vyvazují se ze zaběhaných sociálních a etických vazeb neboť sociální prostor směřuje **nalíčení k novým funkcím**. Tuto bychom mohli dočasně nazvat funkcí etiketní masky. Tato funkce se ve smyslu „maskování“ již dále nerozvine, ale usnadní budoucí osamostatnění líčení a v reziduální podobě zůstane jeho součástí, jak ještě jednou zmíníme v jiném kontextu.

Estetickou kulturu těla rozšiřují od šedesátých let 20. století množící se časopisy pro ženy a módu. Podporují nejenom určitou rovnost ženy s mužem, promítnutou se až k nerozeznání do podobného zevnějšku (oblečení, účes) obou pohlaví. Jak však jednoznačně konstatuje G. Vigarello, přispějí i k *neúprosné, tvrdé ženské autonomii*⁷⁰, která zasáhne celou západní společnost. Rozšířením pojmu *unisex*, podnět k němu dala demokratická a napříč věkem a pohlavími rozšířená obliba stejných, zejména džínových obleků, obuvi i účesů, však vnější znaky pohlavních rozdílů nezanikají. Muž i žena bez vnějších příkazů, spontánně, nadále udržují svou rodovou identitu. V této době už žena není výhradně *krásným pohlavím, natož ozdobou muže*, a muž už není tím, kdo má *výsadu pracovat*. A tak se i *krása... emancipovala od vnuceného spektra na jedné straně síly a na druhé slabosti-křehkosti*⁷¹.

⁶⁸ Tamtéž, s. 220.

⁶⁹ Příklad cituje Marie-Thérèse DUFLOS-PRIOU. *Le maquillage, séduction protocolaire et artifice normalisé*. In: *Ethnologie française, nouvelle série*, T.40, No.1, (Janvier-Mars 2010), PUF.

⁷⁰ VIGARELLO, c. d., s. 231.

⁷¹ Tamtéž, s. 233.

V osmdesátých letech minulého století se otevřely první obchody s pánskou kosmetikou, a začaly se pořádat pánské soutěže krásy. Legalizované chování homosexuálů a finálně i zvláštní vzhled gayů nezůstanou též bez vlivu na chování a zevnějšek ostatních mužů. Nové mužské ideály na sebe nenechají dlouho čekat. Prvním signálem změny, po delší éře vzhledu cool, je tehdy velmi mladý herec Di Caprio. Příznačnější, a jako typ uceleně koncipovaný je příbuzný typ *metrosexuála*. Metrosexuál *pečuje o vzhled, voní, mění účesy, rád se dobře obléká*, jde napříč médii hlavní charakteristika.⁷² A kosmetické firmy a oděvní průmysl to tušily: muži se mění. Ovlivnil je ženský přístup k tělu a vzhled homosexuálů. První metrosexuálové se objevili v USA již počátkem devadesátých let minulého století a slavným reprezentantem, kromě jiných, se stal fotbalista David Beckham. V jeho osobě je nepřehlédnutelné spojení tradiční mužské fyzické zdatnosti (ne atletické, ne kulturistické!) s novou pěstěnou vizáží a neskrývanými zájmy o kosmetiku a módu. Pánská kosmetika kdysi začínala skromnou „vodou po holení“ a ještě Dior na počátku tohoto století, když připravoval svou pánskou řadu kosmetiky, používal esteticky neutrální označení „groom-over“, neboli upravení, péče. Slovo krása je, možná zatím, rezervováno pro ženské pohlaví.

Jak píše Georges Vigarello ve svém díle o dějinách ženské krásy, z něhož i v této části disertace průběžně čerpáme základní data, *brutální explozi* ženského zkrášlování a jeho varianty a rozšíření nelze chápat jenom jako důsledek konzumování nebo imaginárního prožívání rovnosti pohlaví. Nelze totiž přehlédnout nové skloubení péče o tělo a krásu s širším úsilím individua konce 20. století, hledajícího, mnohdy složitě a bolestně, svou identitu. **Společnost už nediktuje vzhled** a zároveň je nastolena snaha protěžovat viditelné, jistě i v souladu s všeobecnou tendencí k vizualitě, která se promítá do *práce na kráse jakožto ukončení subjektu*, neboť *jedinec je jeho vzhled*⁷³, a podle toho, jak vypadá, je identifikován.

V závěrečné části poslední kapitoly Vigarellovy práce, podle našeho názoru pro dvacáté století zásadní, nazvané „*Zažitá*“ *krása, současná krása*, (*Beauté „épreuve“*, *beauté contemporaine*⁷⁴), autor konstatuje závažnou změnu naší současné éry, která spočívá v konvergenci *nového pocitu moci ovládat osobní aparence s mocí převést ji*

⁷² <http://revue.idnes.cz/tiskni.aspx?r=sex&=2003M209V034>.

⁷³ EHRENBERG, Alain. *Le Culte de la performance*. Calmant-Lévy, 1991, s. 289. Zdroj citovaný VIGARELLEM, citované dílo, s. 238.

⁷⁴ VIGARELLO, citované dílo, s. 238.

do nejnápadnějšího znaku sebe-individualizace.⁷⁵ Tento závažný fakt vidí Vigarello spojený s vyhraněným až konfliktním střetem na jedné straně svrchovaně individuální a na druhé svrchovaně kolektivní – kanonické krásy. Podle našeho názoru se ovšem jedná o jev s delší historií, připravoval se již s koncem osmnáctého století⁷⁶ a naplno projevil v 19. století, prezentován výrazným příkladem dandyho – jeho chováním, estetickým konceptem jeho zevnějšku a individualizovaným a personalizovaným vztahem k módním normám.

Co však bezprostředně souvisí s Vigarellovou myšlenkou moci využít osobní aparence k označení sebe-individualizace, je poukaz na projevy **intenzivní personalizace**. Personalizace se *prosadila do masového jevu jako okamžitý princip hodnocení. Svrchovaně personalizovanou verzi estetických rad, týkajících se těla jako privilegovaného výrazu persóny*, dokládá Vigarello konkrétními argumenty. Francouzské časopisy a příručky ze šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století vedou čtenářku k správnému líčení přes cestu k *prozkoumání vlastní osobnosti*, kladou si za úkol přivést ji k *tvorbě exaltující osobnost* a finálně nabídnout adekvátní účes, rtěnku, odstín pleti *odrážející osobnost*.⁷⁷ Shrnující poznatek Vigarella je jednoznačný. Tato nabádání k ohledu na osobnost nejsou jen cestou ke zkrášlení a kráslicím prostředkům, chtějí nechat ženě pocítit novou sílu těla, *retrouver quelque chose de sa valeur originelle à partir de son paraître, (vycházet z vnějšku těla a přitom znovu nalézt něco z jeho původních hodnot)*, cituje autor časopis *Réponses psy*⁷⁸ z března roku 2004⁷⁹.

Nejenom každému jeho líčení, účes, barvy a styl. Podobnou cestou směřující k respektování osobnosti se ubírají i plastičtí / estetičtí chirurgové dneška, kteří naslouchají přáním a tužbám svých klientů. A tak už není třeba potvrdit krásu tím, že se osoba snaží podobat nějakému vzoru, ale především jde o to znát se, cítit se dobře ve svém těle a podle toho nalézt konvenující prostředky a produkty. Nepředepisuje se nějaký odkaz na autoritu, ale trvá se na vlastním výběru a na sebeuspokojení. Estetické normy jsou také přítomny

⁷⁵ „Une ère naît où convergent le sentiment de pouvoir maîtriser l'apparence et celui de pouvoir la transposer en signe le plus marquant d'un soi individualisé,“ VIGARELLO, citované dílo, s. 238.

⁷⁶ V průběhu francouzské revoluce to byli *les incroyables* a *les merveilles*, mladí muži a ženy, kteří reagovali na neutěšenost krvelačné revoluce vzdorným zevnějškem a okázale antikonvenčním chováním, kterým šokovali zvláště aristokracii. Druhým příkladem je dandy 19. století, který svým chováním a estetickým konceptem zevnějšku i individualizovaným, vlastně spíše již personalizovaným vztahem k dobovým módním normám se stal vlastně prvním moderním, liberálním uživatelem zevnějšku a módy.

⁷⁷ VIGARELLO, c. d., s. 240.

⁷⁸ VIGARELLO cituje populárně psychologický časopis, z kterého zní názor přesvědčivěji, než z běžných ženských a módních časopisů, které jsou většinou obchodně provázány s kosmetickými firmami.

⁷⁹ VIGARELLO, c. d., s. 240.

k arbitrárnímu užití jako návody kosmetických výrobků, články jak se líčit, kurzy podobného zaměření. Prvořadá je však priorita individua, persóna a její pocity.

Podle našeho názoru je zřejmé, že ženské líčení v posledních letech prošlo podobným procesem jako již dříve před tím způsob odívání a sám design oděvní tvorby. Také odívání posledních zhruba pěti desetiletí, a ovšem již po té, co se móda vymanila z vlivu sociálně diferencujících ohledů třídních, rodových, profesních, daných pohlavím a věkem, začalo směřovat k osobní volbě. A sama oděvní tvorba vyvázaná ze sociálních funkcí, se začala vyvíjet směrem k svobodnějším formám designu a k formám uměleckým.

1.2.3 Líčení a žena

Pro začátek se nám zdá vhodné začít známým pramenem dávného obrazu ženského krášlení, jakým je veršovaný spis římského básníka Publia Ovidia Nasa, jeho *Uměním milovat* pocházejícím z doby těsně před začátkem našeho letopočtu. Týž autor sestavil také spisek O pěstování ženského obličejce (*De medioamie faciei feminae*), jehož se dochoval jen zlomek. Příslušný oddíl *Umění milovat* určený ženě nese název *Péče o zevnějšek*, týž spis se však též věnuje mužskému zevnějšku. Zaměření textu na muže i ženu vyplývá z toho, že hlavní rámeček textu má sloužit navazování, sblížení, udržení a dokonce znovunabytí milostného vztahu mezi mužem a ženou.⁸⁰

Dědic řecké kultury⁸¹, začíná své pojednání vlastním tělem, *základem dobré setby a úrody* a tělo srovnává se *zemí*. Odmítá však tělesné zápachy, pot v podpaží, na omak *drsná* – ochlupená lýtka, neupravený vlas i nevhodné tělesné projevy – nekorigovaný smích, pláč, nepěknou chuť. Čištění zubů před druhou osobou považuje za *hnusné*. Neunikne nám, že staré mravy, které si před časem nevyžadovaly tak úzkostlivé ohledy jsou podle básníka v jeho současnosti překonány v důsledku vyšší životní úrovně, dosaženého bohatství, *zlata*, ale též působením vyšší *vzdělanosti*. S potěšením se zamýšlí nad krásou, která je *boží dar*, ale, jak připomíná, je třeba o ni pečovat, jinak uvadá. A protože krása není každé ženě dána, nabádá užít líčidel k zakrytí chyb, provádět korekce vnějších nedostatků. Velkou péčí radí věnovat úpravě vlasů, účes je *ozdoba* a je třeba jej měnit a volit *vhodný* typ účesu podle tvaru obličejce. Kadeření vlasů nahřátými železky, barvení či

⁸⁰ OVIDIUS NASO, Publius. Umění milovati. in: *Lásky. Listy Milostné. Umění milovati. Jak léčit lásku*. Přeložil Ivan BUREŠ. Praha: Státní nakl. krásné literatury hudby a umění, 1963, s. 276 a násl.

⁸¹ „Na rozdíl od starších civilizací – se musel (Řek) opravdu naučit plně svým vědomím bytovat ve fyzickém lidském těle“. In: Jan BOUZEK, Zdeněk KRATOCHVÍL, *Řeč umění a archaické filosofie*, Hermanšynové, 1995, s. 33.

vylepšování přirozené barvy vlasů je plně žádoucí, nedostatky a holohlavost jsou pro zjev osoby smutnou pohromou. Příčesky z cizích vlasů Ovidius považuje za přijatelné a nevadí mu ani, když se s nimi veřejně obchoduje. Z líčidel jmenuje bělidla na tváře, běloskvoucí má být i obnažená levá paže, běžný efekt šatu Římanek. Dále radí užít červeně na tváře-líce, černí *dokončit*, není-li úplný, oblouk obočí a kvůli svůdnosti pohledu podmalovat oči. Autor *Umění milovat* varuje před tím, aby milenec (pravděpodobně i někdo jiný, nepovolaný) viděl ženy kelímky a krémy ke kráslení. *Umění líčení zvyšuje půvab, musí však ztajeno být*, říká konkrétní verš.

Muži Ovidius radí *spíše nedbalý vzhled*, a zatímco žena má dbát o bělení pleti, on může být opálený jako voják z válečného pole. Muž má dbát především o tělesnou čistotu: věnovat pozornost nohám, na paty užívat pemzu, stříhat si nehty, vytrhávat z nosu chloupky, držet v čistotě ústní dutinu a zuby. Jeho toga má dobře sedět a být bez poskvrny. Vlasy a vousy má muž svěřit kadeřníkovi, ale kadeření vlasů považuje autor pojednání za prostředek zženštilý.

Ovidiovy rady k zachování a vylepšení přirozené⁸² ženské krásy nejsou cizí ani následujícím epochám. Tak například bělicí, černicí a červenicí líčidla představují tři základní barvy k líčení až do 19. století. Bělostná pleť, podmínka ženskosti a vznešenosti, se dočká zvratu až s druhým desetiletím 20. století, kdy se postupně rozšíří nová technika těla – opalování a tím i nový odstín pleti, do té doby nejen esteticky, ale především sociálně diskriminující, protože opálenou pleť měl pouze manuálně pracující lid. Bílá pleť ženské tváře a těla, patrná i na ikonografických dokumentech od středověku až do 19. století, byla též znakem rozdílu ženského – vždy světlého a mužského – tmavšího těla.

Příliš úzkostlivé se nám dnes zdá nabádání ke skrývání líčidel před zraky mužů. Setkáme se s ním i v dalších stoletích nejenom jako s možným odhalením způsobu dosažené krásy, ale také kvůli celkové atmosféře tajemství, jimiž byly tradičně opředeny receptury pomád, krémů a líčidel. Tomu však učinil přítrž rozvoj výroby, reklamy a obchodu s kosmetickými produkty, který se rozrostl již během druhé poloviny 19. století, tedy v době, kdy se obecně artificialitě a líčení zvláště dostalo uznání.

Ovidiův text *Umění milovat* nám přiblížil nejen jeden podstatný aspekt ženského kráslení a pěstování krásy, jich vázanost na mužské požadavky ženské svůdnosti a do určité míry i představy mužů o kráse žen. Nicméně Georges Vigarello se zmiňuje i o tom,

⁸² Slovo přirozené (jindy přirozenost) tu užíváme ve smyslu dané, naturální, odvozené od výrazů příroda, přírodní. Týž pojem však může znamenat i jistou estetiku gest, vzhledu apod., která nechce být strojená, důmyslná, přehnaná. V takových případech slovo doplníme příslušným výrazem, aby nedocházelo k záměnam významů.

že se již v 16. až 17. století rozcházejí představy žen a mužů, kteří by například raději ženy kulatější, zatím co ony již sledují první recepty na hubnutí. Tohoto zásadního faktu si všímá již Agnolo Firenzuola v *Rozpravě o krásách paní* (1541). Žena mužský názor bere v potaz, ale povinnost být krásná je pro ženu renesanční společnosti zásadní, a proto se spíše řídí směřodatnějšími, nadosobními kánony módy, které pak ženy, jak praví dobový pramen, v *posedlosti krásou i přehánějí*.⁸³ Móda, dodejme, přichází ze širšího sociálního prostoru a její směřodatnost je ověřitelná na zevnějšku a názorech druhých, módu napodobujících žen. To vše ve společnosti, která uctívá krásu jako takovou a v době, kdy osobní krása byla pro ženu důležitější než pro muže. Od Antiky byla krása a líčení žen nesporně i vítaným námětem děl leckterých literátů. Vedle Baudelairova eseje *Chvála líčení*⁸⁴ jsou známé texty Ovidiovy, Tertuliánovy, ostatně i Agnolo Firenzuola byl italský básník. V renesanci jsou příslušné traktáty o *kráse dam*, adresné a návodné. Každý text v této vzdálenější minulosti chápal líčení jako kráslicí techniku a prozrazoval mnohé i z představ o kráse vůbec. Počínaje 18., ale hlavně v 19. století, má již tato technika své věčné postavení. Přesto je kráslicí líčení při mnohé příležitosti konfrontováno s *ideálem přirozené krásy* a ve jménu tohoto ideálu přímo i skrytě odmítáno. Hodnotová ambivalence líčení tváře je tedy hlouběji uložena v kolektivním vědomí a čas od času, případ od případu vystoupí na povrch ještě v první polovině 20. století. Podívejme se do *Společenského katechismu* Jiřího Gutha-Jarkovského, který vyšel roku 1921 jako již páté přepracované vydání. V odstavci o líčení žen se to hemží výrazy o lsti, falši, nepřipadném svádění, dokonce nezdravosti líčení, ba nechybí ani výraz d'ábel. Bezvýznamné v tomto kontextu není ani to, že se autor, protože by to prý lépe nevyjádřil, dovolává názoru Itala Stefana Guazzy, který se ve své době zaujatě a příkře vyjadřoval o líčení dam, a s jehož názory se Guth-Jarkovský zřejmě seznámil prostřednictvím francouzského překladu z roku 1574 – *La conversation civile*. Takový je i názor vedoucího hradního protokolu moderního demokratického státu Československa, v době, kdy se již běžně uznává líčení jako součást péče o zevnějšek. Ovšem o deset let později se z malé noticky o volbě královny krásy v lázních Luhačovice, uveřejněném v časopise *Eva* z roku 1931, dozvídáme, že soutěž vyhrála slečna, *pracující od rána do večera na polích svého otce, která nikdy nepoužila růž*, tj. rtěnku. Nepokrytě tradiční, respektive svým způsobem již konzervativní názor,

⁸³ FLANDRIN, Jean-Louis. L'histoire de la beauté féminine. In: *L'Histoire*, č. 68, juin 1984, s. 68, ISSN 01822411, s. 57.

⁸⁴ Přestože jinak citujeme překlad Jana Vladislava, dovolili jsme si upravit překlad názvu eseje. On se přidržel spíše věcné stránky obsahu a nazval jej *Chvála líčidel*, my zas dáváme přednost širšímu kontextu a pracujeme zde s názvem *Chvála líčení*.

který dává za pravdu staré devíze, že krása musí být dána přírodou, a je-li k tomu „podepřena“ podpořena prací na rodných láněch, je to teprve ta pravá, morálně ospravedlněná krása.

O podstatě líčení, respektive i o rozporném způsobu jeho přijímání muži, moralisty či moralistkami a kněžími, mohou leccos naznačit pojmy, kterými se tato technika označuje. Řada výrazů odkazuje především k užívání barev. Barvení je prastarý a svým způsobem stále nadčasový způsob, jak provést estetizaci něčeho nebo jak estetickou přitažlivost věci zvýšit – (cukrovinky, dorty) či jak zlepšit zrakový dojem nevzhledné potraviny,⁸⁵ omšelého domu apod.

I když běžně hovoříme o „přibarvování“ tj. zkreslování nějaké události a „malování na růžovo“, čili nepravdivém vylepšování reality, morální osten něčeho nepravého, falešného ne-li přímo morálně odsouzeníhodného je možné vystopovat spíše ve výraze líčit se, líčení (viz i původ slova přelíčení, užívaného v právním prostředí, původně pře – líčení. Ve výraze líčit se, líčení, je význam změny nebo posílení barvy také obsažen, ale není tak výrazný jako ve slově malování. Další varianty tohoto kořene směřují již k předstírání až licoměrnosti, odkazují však i na líce – tváře a sličnost a tu jsme blízko krášlení.

Podívejme se ještě na výraz maquillage, u nás jen zčásti přítomný v běžně užívaném pojmu make-up. Jsou to výrazy odvozené z anglického to make, dělat. Významy dělat, něco zhotovovat jsou z hlediska morálního celkem neutrální a v procesu i výsledku líčení na místě. Nalíčená tvář je artefakt. Je tu však i význam dělat se, dělat se krásnou, ale i jinou, předstírat, měnit tvářnost něčeho a opět se vtírají negativní konotace. Také italské truccarsi, líčit se, předstírat jinou tvář, je odvozeno od trucco, falsum, falsifikace.

Překvapivý etymologický původ má mezinárodně užívaný pojem kosmetika. Pochází z řeckého kosmetikos,⁸⁶ znamená nejenom ozdobu, ale i vesmírný prostor, kosmos, jak jej chápeme dodnes. Vesmír, jak známo, byl po počátečním chaosu podřízen řádu. Podříditi obličej kosmetickému působení znamená použít k jeho zurčiténi a zdůraznění zjevnosti kosmetické prostředky, uvést tvář do žádoucího řádu, podříditi „chaos“ obličej řádu, harmonii, symetrii, vnutit mu estetické kvality.

Důležitější než etymologické významy pojmů, vztahujících se jen okrajově k podstatě jevu, jsou **funkce líčení**, kterých tato technika a její výsledky na tvářích žen

⁸⁵ Asyrské hliněné destičky staré 4000 let zachycují způsoby a prostředky barvení pokrmů.

⁸⁶ ANDRIEU, Bernard a Gilles BOËTSCH (eds.). *Dictionnaire du corps*. Paris: CNRS Éditions, 2008. ISBN 978-2-271-06661-9, s. 201.

v sociálním prostoru nabývají. Vždy je tu způsob, jak líčení společnost nazírá, hodnotí a jak ve svých důsledcích ovlivňuje samo ženství i mužství.

Historicky doložitelná souvislost ideálu ženské krásy se svůdností ženy, definovaná tradiční závislostí a podřízeností ženy na muži, pozbyla během posledního století svou historickou kontinuitu. Za východisko úvah tohoto zaměření jsme zvolili práci sociologa Pierra Bourdieua *Nadvláda mužů*⁸⁷. Bourdieuovy úctyhodné analýzy mužské dominance, neodlučitelné od ženského subjektu i objektu, vyústí v určitém momentě v konstatování, že se *ženské bytí* průběhem dějin ustaluje jako *bytí viděné*. *Ženský habitus ve své genezi i ve své dnešní podobě a jejích sociálních podmínkách přímo nutí považovat ženskou zkušenost těla za krajní formu všeobecné zkušenosti těla-pro-druhého, těla neustále vystaveného objektivizaci skrze pohled a diskurz těch druhých.*⁸⁸ Z hlediska historického vývoje jak postavení ženy ve společnosti, tak i zmíněných technik líčení či krášlení vůbec, je to závěr jen zčásti správný proto, že se žena praxí líčení touto vazbou neomezovala. Ovšem s ohledem na vývoj ženy a ženství v posledních sto letech, vyhraněně a jednoznačně v posledním půlstoletí, je platnost závěru zpochybnitelná. Sociologova odhalení by byla zčásti přípustná, pokud bychom ze hry vypustili obecné estetické hledisko a sám historický vývoj ideálu ženské krásy. Jak píše Georges Vigarello v *Historii krásy* (2004), sama *historie krásy* se nedokázala vyhnout modelům rodu a jeho identitám⁸⁹ tj. nemohla se vyvázat z několik desetiletí probíhajícího procesu ženské emancipace a jejích důsledků, které se odrážejí i v její osamostatňující se vůli krášlit se, či jen užívat líčidla. Bourdieu trvá na genezi ženského bytí (*esse*), které se v průběhu dlouhých dějin odhaluje jakožto viděné (*percipi*). Podle něj a v logice jeho úvah *tzv. ženskost není nic jiného, než nadbíhání požadavkům mužů (...), jež má posílit jejich ego*. Svě odhalení ještě vystupňuje: *Závislost na druhých se stala pro ženy ustavujícím prvkem jejich bytí a v důsledku toho ženy, nepřetržitě vystavené pohledu druhých, jsou odsouzeny stále zakoušet rozdíl mezi tělem skutečným a ideálním.*⁹⁰

Definitivní soud nad ženskou aparencí vyřčený autorem *Nadvlády mužů*, zní: *Rody zdaleka nejsou jen prosté „role“, které lze hrát podle libosti (jako to činí transvestité), ale jsou vepsány do těl a do určitého světa, a to jim dává sílu.*⁹¹ Autor těchto slov ještě v roce

⁸⁷ BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Přeložila Věra DVOŘÁKOVÁ. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000. ISBN 80-7184-775-5.

⁸⁸ BOURDIEU, c. d., s. 59.

⁸⁹ VIGARELLO, Georges. *L'Histoire de la Beauté*, c. d., s. 11.

⁹⁰ BOURDIER, Pierre. *Nadvláda mužů*. Přeložila Věra DVOŘÁKOVÁ. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000. s. 61 a 62.

⁹¹ Tamtéž, s. 94, 95

prvního zveřejnění svého textu o nadvládě mužů, tedy roku 1998, stojí za názorem: „*Když ženy chtějí být svůdné, znamená to v podstatě uznávat nadvládu.*“⁹² Jinak řečeno, když se dnes žena líčí, dotvrzuje tím symbolickou nadvládu muže. Proč by ale každé ženské krášlení vč. líčení ještě dnes mělo být důkazem uznání nadvlády muže a tudíž úsilím ženy o svůdnost historicky spojovanou se sexuální atraktivností? Přinejmenším mnohá jiná zestetičtění věci a jevů působí, přitahují pozornost, fascinují, což je prostý důsledek antropologicky dané estetické potřeby, touhy po krásných věcech a schopnosti je oceňovat. Takže, když ženy vnímají svou tvář jako strukturu vhodnou k estetickému zlepšení, a ani muži se této touhy nad vlastní tváří nezříkají, je to projev téhož estetického citu, třebaže nikoliv stejná zkušenost, jako když jindy žena vybírá na stůl květiny ze své zahrady, na jejímž estetickém řešení a úpravě se možná rovněž podílela, nebo když upravuje své svršky či prostírá stůl k slavnostní večeři. Ostatně ještě ukážeme, že zaměřenost na osobní aparenci je velmi dobře známa i mužům, i když k ní užívají jiné prostředky. Záliba poskytnout druhému estetický požitek z osobní aparence je univerzální a je to poselství humánní. Určitý aspekt toho, co máme na mysli, co zde sledujeme, dobře vyjádřil Georg Simmel ve svém eseji *Psychologie ozdoby: Člověk se zdobí pro sebe a může to činit jen tím, že se zdobí pro druhé (...)* sociální význam ozdoby je formou bytí pro druhého, které se jako rozšíření významové sféry subjektu opět k němu vrací.⁹³

Nové role a relativně završená emancipace ženy přinesly i líčení nové funkce, dokonce se obě skutečnosti vzájemně podpořily a podporují. Být krásná pro muže a svádět ho „utonulo“ v převratech sociálního života ženy, který se právě během posledních sta let nebyvale rozšířil, zásadně změnil a vydobyl si, ne-li bezvýhradnou úctu, tedy aspoň uznání.

V této souvislosti není možné přehlédnout článek Oliviera Burgelina a Marie-Thérèse Basseové, věnovaný tzv. unisexu, a podstatě sociálním fenoménu oděvní kultury přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století, se samostatným paragrafem *Odmítnutí oděvního apartheidu*.⁹⁴ Autoři v něm věnují pozornost oděvnímu diformismu, ustavenému v 19. století. I na počátku emancipace byl tento zákon devatenáctého století (!) dodržován a ženy se proto snažily dosáhnout rovnosti i odíváním, zrušit *striktní odlišnost* (ženských) *toalet*. První částečné výsledky přinesla dvacátá léta minulého století, ale

⁹² Tamtéž, s. 55.

⁹³ SIMMEL, Georg. *Psychologie ozdoby*. Přeložil Otakar VOCHOČ. In: *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998, s. 91.

⁹⁴ BURGELIN, Olivier a Marie-Thérèse BASSE. L'unisex. Perspectives diachroniques. *Communication*, 1987, č. 46, *Parure, pudeur, étiquette*, Seuil 1987, s. 283, ISSN 0588-8018.

zásadní zvrat v postoji k pohlavnímu diformismu v odívání přinesl na přelomu šedesátých a sedmdesátých let unisex. *Unisex znamená symbolický konec apartheidu*. Je však výsledkem dlouhodobého vývoje od prvního kalhotového oděvu, který žena – cyklistka směla nosit na veřejnosti (tzv. bloomers, široké podkasané nohavice kalhot prvních cyklistek z přelomu 19. a 20. století) až po druhou polovinu šedesátých let minulého století, kdy mají ženy poprvé *moc ukázat své tělo, zhodnotit ho jako takové a ne pomocí oděvních triků*.⁹⁵ Dynamika času působí na přemístění sociálních a kulturních protikladů a ty mají vliv na *přesouvání kritérií krásy a jejich rozlišující působnost*, a tak *pomalé změny v dominanci žen (...) mají i důsledky estetické*.⁹⁶

Nahlíženo jenom z hlediska posledních sta let je evidentní, jak stoupla intenzita líčení a s tím samozřejmě i hojnost kosmetických přípravků a náčiní. Palety dnešních kosmetických přípravků si nezdají s malířskými. Stoupla míra zřetelnosti a kompaktnosti nalíčení. Významný bod jejího zintenzivnění lze najít na sklonku sedmdesátých a v osmdesátých letech minulého století, v době, kdy se v západní Evropě zvýšila zaměstnanost žen na vyšších postech. Tyto ženy začaly do převážně mužských prostředí nosit kalhoty, košilové blůzy, pulovry a saka, kalhotové kostýmy a klasické dámské kostýmy se sukní a saky zpočátku ještě pánských prvků. K této střízlivé garderobě však volily ženské účesy, nalíčené tváře, nalakované nehty a vysoké podpatky. Bylo to zároveň v době, kdy se emancipace zdála být téměř vyřízenou záležitostí, neboť dosáhla jistého vrcholu, a tak žena, posílena svým sociálním a profesním postavením, nemá proč skrývat či jen tlumit, že je žena. Ba naopak! A tento postoj si žena udržela dodnes, a tak feministicky orientovaným teoretikám nezbyvá než kritizovat zjevný pozůstatek závislosti ženy na dominantní, falistické kultuře. Neboť proč se v dnešní době ucházet o přízeň muže ještě líčením? Jak mnohé z nich píší, nyní jsou ženy přímo v područí, ne-li v otroctví nikoliv mužů, ale kosmetiky a líčení, de facto pozůstatku téhož historického osudu. Ženské malování je pro feministky poslední baštou, kterou je třeba stéci. Podobný názor na líčení není cizí ani Jeanu Baudrillardovi. Ženy před zrcadlem se *rozhodují, zda se nalíčit, aby nabyly vzhledu bytosti čirého zdání, bytosti zbavené vlastního smyslu, anebo se nenalíčily, aby nezmizely samy sobě*, píše tento autor v eseji *O svádění*⁹⁷. To francouzský estetik a ovšem i zkušený kritik výtvarného umění, Gilbert Lascault, dva roky před prvním vydáním

⁹⁵ DU ROSELLE, Bruno. *La mode*, s. 285.

⁹⁶ VIGARELLO, *L'Histoire de la Beauté*, c. d., s. 11.

⁹⁷ BAUDRILLARD, Jean. *O svádění*. Přeložila Alena DVOŘÁČKOVÁ. Praha: Votobia, 1996. ISBN 80-71-98-078-1, s. 111.

Baudrillardova *Sur la séduction* roku 1977, napsal, že *malovat se bude znamenat předstírat, proti vlastnímu volit výpůjčky, lži dávat přednost před pravdou, umělému před přírodním, cizímu před vlastním (...) a vždy s vítězstvím principu identity*⁹⁸. Podle tohoto autora *není líčení tím, co by ženě bralo život, nebo co by muselo být jen projevem sociální konformity či mužského vkusu. Líčení je pro ženu způsob jak být vícero podle jejího vlastního přání*⁹⁹.

Dle našeho názoru je **ženské líčení** dobře půl století **stvrzením osobní a sociální existence** ženy. Té součásti její existence, jíž si lidská individuální bytost uvědomuje svůj vzhled a v sociálním prostoru prožívá jeho vizualitu a ohlas. Žena neztrácí jakýsi svůj výraz (jeden, svůj, ten pravý, myslí si J.B. a jiní) naopak, volně o svých výrazech rozhoduje a může se stát, že jeden z nich svobodně i nesvobodně podřídí své sociální nebo přímo konkrétní pracovní roli.

Jako vhodný příklad předchozího nám poslouží popis transformace mladé Američanky z konce padesátých let, jak jej ve svém románu *Herzog* zaznamenal Saul Below.¹⁰⁰ Líčení, jakkoliv zde má jen své určité místo, je tu v celku aparence neopominutelně přítomno, je v centru pozornosti jistě Madeleine a jako osobně prováděná, řemeslná činnost, podřízená její představě, dobře zachyceno pozorovatelem. Saul Below si prostřednictvím Herzoga všímá, s jakou jistotou se Madeleine líčí a upravuje vlasy, jak jako profesionál bere do rukou a ovládá jednotlivé nástroje:

Herzog (jinde v textu Moses – pozn. H. Jarošová) pozoroval, jak se Madeleine přetváří v postarší ženu. Byla zaměstnána na Forhamově univerzitě a domnívala se, že je především nutné, aby vypadala střízlivě a zrale jako dlouholetá členka církve (...). A pak si začala nanášet na obličej kosmetické přípravky – police nad toaletou byla plná lahviček a pudrů. Všechno dělala bez zaváhání, rychle a účelně, překotně, ale s jistotou odborníka. Tímto způsobem pracují rytci, pekaři, akrobati na visuté hrazdě. Myslíval si, že si počíná příliš ledabyly – že příliš spěchá, že něco rozlije, ale to se nikdy nestalo. Nejdříve si nanesla vrstvu krému na tváře, potřela jím svůj rovný nos, dětskou bradu a hebké hrdlo. Byla to šedavá, perlově namodralá hmota. To byl podklad. Osušila jej ručníkem. Na něj pak nanášela líčidlo. Roztírala je chomáčky vaty po čele, kolem očí, na tvářích a na hrdle (...). Labutěnkou si naprášila na tváře světlý pudr, pořád tou překotnou rychlostí, jako by

⁹⁸ LASCAULT, Gilbert. N + 1 banalités sur le maquillage. In: *Ecrits timides sur le visible*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979. ISBN 2-264-00986-4, s. 271.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ BELLOW, Saul. *Herzog*. Přeložila Heda KOVÁLYOVÁ. Praha: Euromedia Group pro edici Lidových novin, 2006. ISBN 80-86938-34-4, s.127, 128.

jí šlo o život. Pak se otočila, aby spěšně zhodnotila svou práci – pravý profil, levý profil –, vzepjala se před zrcadlem, ruce zdvižené, jako by si chtěla podepřít ěadra, ale ve skutečnosti se jich nedotkla. S napudrováním byla spokojena. Potřela si oční víčka vazelínou. Nabarvila si řasy droboučkou spirálkou. Moses se toho všeho mlčky účastnil. Stále ještě bez oddechu a bez zaváhání si nanasla po černé skvrnce do vnějších koutků obou očí a prokreslila linii obočí, aby vypadalo rovné a vážné. Pak vzala dlouhé krejčovské nůžky a začala si stříhat ofinu. Zdálo se, že nepotřebuje nic rozmýšlet; měla svůj obraz přesně určený vůlí. Stříhala, jako kdyby střílela z pušky (...). Potřela si rty jakousi voskovou tyčinkou a pak je namalovala nevýraznou červení, aby se udělala starší. Těmi navoskovanými ústy dosáhla žádoucího účinku. Naslinila si jazykem prst a ještě nakonec jím na několika místech poopravila naličení. Teď to bylo dobré. Zahleděla se vážně se staženým obočím do zrcadla a zdálo se, že je spokojena. Ano, teď to je správné. Oblékla si...(atd.).

K proměnám a pochopení současné situace péče o zevnějšek, připomeňme: od 17. století se poprvé začalo uvažovat o tom, zda jde v ideálu krásy žen jenom o tvář, nebo i o tělo, respektive, jaký je vztah těchto poměrně odlišných částí lidské postavy. Teprve až 20. století rozšířilo potřeby modifikace z tváře na tělo, neboť tělo, jeho anatomická danost i vůle tvarovat ho, začala být oproti předchozím stoletím středem pozornosti, právě jako podmínka fyzické krásy podstatnou roli. Ideál se dnes týká těla i tváře, obě složky si ve významu nezádají. Proto se kandidátky soutěže Miss krásy prezentují v plavkách a jiná jejich disciplína je projev těla tvarovaného, artikulovaného oděvem. *Tělesnost je v centru identity*, píše Georges Vigarello v titulu věnovaném otázkám fyzické, tělesné aparence obézních jedinců. I těch se týká všeobecná situace, neboť v individualistických společnostech je subjekt posuzován vzhledem k tomu, že jeho aparence závisí pouze na něm, takže se předem musí ztotožnit s tím, co v sociálním prostoru znamená jeho fyzická přítomnost.¹⁰¹

Zevnějšek, často soustředěný, respektive redukovaný na oděv, představuje závažný segment dějin kultury, o němž příležitostně i záměrně rozhoduje doba, společnost a jedinec. Jeho charakteristickým rysem je pestrost a změna, čemuž odpovídá neustále se proměňující pole norem a tendencí, dnes i vliv subkultur, celebrit a mediálně známých jedinců. Přesto se v praxi udržuje určitá sjednocující norma běžného způsobu a prostředků

¹⁰¹ VIGARELLO, Georges. *Les métamorphoses du gras*. Paris: Éditions du Seuil, 2010. ISBN 978-2-7578-3443-5, s. 292.

odívání žen i mužů. Tuto, jak uznáváme, dvojí obecnou tendenci dobře objasňuje Georg Simmel ve svém eseji *Móda*, který publikoval v roce 1911, a na danou dobu překvapivě vystihl a sugestivně vyložil dvě tendence, které vysvětlují i praxi současného odívání. Píše zde, že *v celých dějinách společnosti je patrné dvojí kolísání mezi tíhnutím k všeobecné jednotě a bytím pro sebe. První směřování je nositelkou obecného, jednoty, zklidněné stejnosti životních forem a obsahů, (...) zájmem o trvání, na jednotě a stejnosti, druhá je zdrojem nestálosti, rozmanitosti...typická zájmem o změnu, zvláštní a jedinečné. Znakem zájmu na stejnosti je tíhnutí k napodobování, které dává individuui jistotu, že tu ve svém jednání nestojí osamocen, a tak se zbavuje obtížného břemene opírat se o vlastní síly*¹⁰². Jestliže dnešní tíhnutí ke stejnosti (kalhoty, svetr, bunda apod.) je tak nápadné, není to proto, že individuální, kreativní nabylo všeobecné intenzity a překročilo míru kulturního a sociálního uznání? Nebo stejné, tj. především praktické ukazuje na obtížnost každodenního života a tedy na potřebu vhodné „výstroje“ neoddelitelné od snesitelných, neobtěžujících prožitků oděvu na vlastním těle? Odpovědi na takové otázky přesahují bezprostřední potřeby naší práce, zmínili jsme je jen proto, že patří k nápadným stránkám naší aktuální kultury.

Oděv, to bychom ještě chtěli zdůraznit, není jen souhrn prostředků, technik, produktů, věc, s níž se člověk volně tělesně spojuje, která se prostě klade (odívá!) na tělo. Oděv vypovídá o těle, jímž jedinec disponuje i o těle, jímž je, protože nejenom oděv, cokoli v těle kladené, také tělesně prožíváme. Prožitek oděvu na těle lze považovat za *specifický druh tělesnění* a v tomto smyslu má neopomenutelný vliv na každou osobu stvrzující oděvem svou aparenci. Nejznámějším historickým příkladem takového postoje a vztahu těla k oděvu byla osoba dandyho, která také předznamenala individuální přístup k módním normám doby, od šedesátých let minulého století považovaný za samozřejmost.¹⁰³

Názorný příklad podílu oděvu na ztotožnění se s přirozeností osobní tělesnosti nacházíme v novele M. Durasové *Milenec*. Dívka na prahu dospělosti je nespokojená s málo ženskou, příliš hubenou postavou. Překvapující je moment přijetí této hubenosti, nebo spíše změněného způsobu prožívání téhož rysu těla. Když si dívka v krámě koupí

¹⁰² SIMMEL, Georg. *Móda*. In: *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Přeložil Otakar VOCHOČ. Praha: Sociologické nakladatelství, 1997, s. 101.

¹⁰³ JAROŠOVÁ, Helena. *Filosofie těla, klíč k hlubšímu pojetí vztahu těla a šatu*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013. ISBN 978-80-86863-63-4.

a nasadí klobouk a takto oblečená poprvé plně prožívá a reflektuje celkový svůj vzhled, pak nově sémiotizované tělo teprve přijímá za své, tělesně i personálně se s ním ztotožňuje.

Takže jsem si nejspíš zkusila plst'ák jen tak z legrace, podívala jsem se v tom krámě na sebe do zrcadla a viděla jsem to: pod pánským kloboukem se z nevděčně hubeného těla, z oné vady dětství, vyklubalo cosi jiného. Už to nebyla krutá, osudová danost přírody. Naopak, stala se z ní volba přírodě odporující, volba záměrná (podtrhla H.J.). Najednou jako bych chtěla být hubená. Najednou vidím samu sebe jako jinou dívku, jako by tu jinou dívku viděli jiní, venku, vydanou všanc koloběhu měst, cest, touhy. Beru si klobouk a už se od něj neodloučím, mám ho, mám klobouk, který mě sám o sobě celou dotváří, už ho nesundám z hlavy.¹⁰⁴

V předchozí ukázce si musíme všimnout ještě jedné narážky. Pohled dívky do zrcadla provází představa, jak bude přijímána na ulici, jak bude viděna druhými, a to je též rozhodující moment jejího ztotožnění se s vlastním tělem. Představuje si, jak bude vypadat mezi ostatními, například ve městě, na cestách světem. A, což je důležité, i v této představě „nový vzhled“ ob stojí.

Připojme ještě současný příklad chování české dívky, korigující svou celkovou aparenci, kázus odpozorovaný (autorkou této práce) v pražském metru na podzim roku 2015. Neznámá dívka zde pohledem i fakticky korigovala svou aparenci a svým zájmem nápadně potvrzovala celistvost těla a tváře. Téměř nenalíčená si jen přidala lesk na rty, trochu upravila vlasy a kontrolovala siluetu celé postavy, vč. ruksaku na zádech: *Na vstupní plošině vagonu podzemní dráhy stojí asi osmnáctiletá dívka, možná studentka. Skleněná výplň protějších dveří odráží její postavu. Dívka se zadívá na svou tvář en face. Pak svému pohledu nastaví levý a pravý profil a pokaždé si načechrá vlasy. Teď, soudě podle její grimasy, kontroluje zjevnost rtů. Aniž by přerušila pohled do vzdáleného skla, vyjme z kapsy tyčinku s leskem, hmotu nanese téměř poslepu na rty a stiskem rtů rozptýlí po povrchu. Znovu kontroluje levý a pravý profil. Teď sjíždí pohledem profil celé postavy, trup včetně batohu natočí na jednu stranu, rameno přitom povytáhne trochu výš, rukou přitáhne k tělu popruh ruksaku a sjede pohledem nohy v dlouhých kalhotách. Vráti se do pozice en face a znovu ulpí pohledem na své tváři. Tvář projasňuje neznatelný úsměv. Bude asi vystupovat; krátce zapátrá po okolí, kdo mohl sledovat její počínání. Cestující ji dle všeho nesledovali. Vzápětí vystupuje.¹⁰⁵*

¹⁰⁴ DURASOVÁ, Marguerite. *Milenec*. Přeložila Anna KARENINOVÁ. Praha: Edice deníku Lidové noviny, 2006. ISBN 80-86938-36-0, s. 14.

¹⁰⁵ JAROŠOVÁ, Helena, autorka popisu, Praha, září 2015.

Faktická vazba a prožitek vazby těla a oděvu jde dále, až do prostoru.

Disponování tělem i bytí tělem – prožívání těla spíše než vnější nakládání s tělem – má své pohnutky ve světě, v tom, že patříme i skrze věci světu. Neboť naše tělo nekončí kůží – promítáme jej do světa a k druhým. Dokonce i sebe si uvědomíme tím, že si uvědomujeme druhého. V tomto směru je úžasným dokumentem román českého spisovatele Fráňa Šrámka *Tělo*. Popisuje zde mj. pocity dívky, která opustila školu, má první příležitosti si něco vydělat a užít si soukromých pocitů těla v samostatně objevovaném městě a jeho ulicích: *Vyšla si dnes se svobodným nohama, které měly chuť na všechny chodníky ...kabátek byl dobrý kus, složil tě vlastně teprve řádně dohromady, cítilas lopatky na pravém místě, a to, co bylo napřed, šlo skutečně chlubně před tebou, kromě toho měl dvě kapsy, a ruce v kapsách, to je ihned veselejší chůze a ihned máš více místa na chodníku...Máňa shledala ulici zcela podle své chuti. Všechny veselé nohy byly zase jednou konečně na chodnicích, chodníky měly plné ruce práce a pokřikovaly rozpustile za všemi podrážkami. Velký hluk krácel s nadmutými ústy. Červené čáry smíchu poletovaly. Pohledy ve vteřině zlézaly celou délku těla. Některá magnetická místa přitahovala lidi jak železné piliny: vidělas tam prudce účinkující jed plakátu, řvoucí výkladní sklo, ...tramvaj stoupala všudy jak krev k hlavě. Ulice byla veliká a veselá dáma, která měla plotky s mnoha muži a myslila na radovánky; bylo příjemno ji okukovat, jak to dělá, a Máňa chtěla být rozhodně při tom. atd.¹⁰⁶*

Líčením, abychom ještě reagovali na poslední citát z Baudrillarda, žena svou identitu neztrácí, ona naopak líčením participuje na své osobní „výstavbě“. Nacházet svou identitu v možnostech líčení, podobně jako to již dávno učinila s odíváním, případně ostatními projevy života, je pro dnešní ženu zásadní. Svobodným rozhodnutím ostatně volí nejen kráslicí formu líčení. Dle své potřeby, momentálního rozhodnutí a nálady, může volit například vyzývavou, odstrašující, výhružnou či hyzdící formu a popírat tak obecně uznávané normy kanonické krásy ženy. Právě onou formou zošklivujícího líčení, srovnáváno se starým jednoznačně jenom zkrášlujícím posláním této techniky, vlastně spíš anti-líčením či líčením naruby, může dát žena najevo odmítání svůdnosti, případně mást druhé nečitelností své tváře. Líčení naruby je mimo jiné nekonformní vzhledem k mužským zvyklostem. *Muž, kterého takové líčení nepobuřuje, dává najevo, že není*

¹⁰⁶ ŠRÁMEK, Fráňa. *Tělo*. Praha: Československý spisovatel, 1957. S. 41 a 17.

v *zajetí těchto zvyklostí*.¹⁰⁷ K autonomní existenci dnešní ženy patří, a na to nezapomeňme, možnost líčení zcela odmítat.

K otázce svádění jako určující funkce líčení a důsledku ženina osudu, který se zdá (Bourdierovi a snad i Baudrillardovi) ještě na počátku tohoto století pro zevnějšek žen konečný, se zásadním způsobem vyjádřila Véronique Nahoum-Grappe, socioložka zabývající se příležitostně estetikou těla a tváře. Líčení, jehož smysl a cíl jsme právě charakterizovali, je podle ní bezpochyby v protikladu ke svádění a to proto, že konkrétní žena zdůrazněním určitých rysů své tváře, usiluje o své vlastní vůli o *dosazení sebe-definice. Provádí tak v jistém smyslu dokončení, dovršení toho, co se na prostém obličejí rýsuje spíše matně, neurčitým způsobem*.¹⁰⁸ O čem rozhodl osud, nyní žena rozhodovala podřídit svému sebe-určení. A takto si většinou přeje být v sociálním prostoru a podobně si to přála i dívka z metra.

Všechny dotazy, pro koho se žena líčí či ihned zaměňované za „komu se chce líbit“, většinou vycházejí naprázdno. Dnešní ženy taková otázka především překvapí a většinou na ni neumějí odpovědět. Rozpaky pramení z nepřipadnosti takových otázek. Není sice vyloučeno, že v určitém svém období se žena líčí také s tím, že se někomu chce líbit, nebo že se chce líbit určitému muži, i mužům vůbec či jiným ženám, mamince, sestře, dceři! Je to v povaze techniky, kterou užívá a která jako krášlící je v daném společenství známa, dnes mj. i touto svou neadresnou funkcí. Žena pak možná podle toho i líčení modifikuje – míň, víc, usedlejší, atraktivnější, jiné. Líčí se, protože taková technika existuje, zajímá ji, od mládí přitahuje, a pro akt líčení i jeho výsledek se sama svobodně rozhodla. Sama líčení tělesně prožila a dosáhla estetického uspokojení s novým povrchem tváře. A pokud i tak nějaká svůdnost „či co“ v jejím vědomí zůstává, působí na druhé, ať už jakéhokoliv pohlaví, pak je z hlediska subjektu této ženy i ženy jako objektu líčení tato „svůdnost“ neadresná, lépe řečeno může „patřit“ komukoliv, kdo ji umí recipovat. Ostatně, chtít se líbit, jen tak, je sociálně kladná vlastnost.

¹⁰⁷ LASCAULT, Gilbert. N+1 banalités sur le maquillage. In: *Traverses*, revue trimestrielle, 1977, č. 7 *Maquiller*. Paris: Éditions de Minuit, s. 50.

¹⁰⁸ NAHOUM-GRAPPE, Véronique. Les canons de la laideur. In: *Communication* č. 60, *Beauté, laideur*. Paris: Seuil, 1995, s.34. ISSN 0588-8018. S.35

1.2.4 Tvář

Když jsme přikládali takovou důležitost tělu a prožitku oděvu na těle, musíme nyní, dříve než se budeme věnovat líčení „žhavé současnosti“, obrátit pozornost na tvář jako takovou. Tím spíše, že se blížíme ke kreativnímu využití této techniky, nabízí se otázka, jakou může žena, člověk vůbec, mít zkušenost s tváří jako takovou a zda této zkušenosti může využít při líčení případně, jak se ještě ukáže, i jinak. Ptejme se tudíž nyní, jak se nám tvář dává, jak se během života vyvíjí perceptivní zkušenost s tváří osobní a s tvářemi druhých.

Obličej se běžně považuje za výsostné místo těla a místo identifikace osoby. V Evropě je obličej považován za místo projevu duše, místo individuálního výrazu, podle obličej je rozpoznáváno i pohlaví osoby. Jako sídlo živé mluvy a pohled druhého je obličej základem lidské komunikace. Pro Jeana Baudriallarda¹⁰⁹ je tvář opatřena výrazovým bohatstvím, protože je místem pohledu, pro filosofa Lévinase je tvář *místem ukotvování pohledu druhého, ...tím, co nelze zabít, nebo přinejmenším čeho smysl spočívá v příkaze: "Nezabiješ!"*¹¹⁰. Všechna závažná určení lidské tváře rázu psychologického a filosofického však necháváme stranou našeho zájmu. My se pokusíme **obličej** zkoumat jako materiální, zrakem uchopitelný a v představě i cílenou činností estetizovatelný a modifikovatelný **fundament**.

Každý vidoucí jedinec po celý život, od kojeneckého věku až do stáří, vnímá zrakem, vpečetuje a ukládá do paměti obličej druhé. Obličej je vzhledem k ostatnímu tělu strukturou mimořádné morfologie. Jednotlivé elementy – nos, oči, rty a ústa – jsou poměrně složité tvary a ve srovnání s tělem, snad až na prsty, jsou poměrně malé, tvarově ovšem komplikovanější než paže, nohy, natož hrudník nebo záda. Jednotlivé elementy tváře se většinou nevnucují naší pozornosti jako funkční složky organického života, tj. nezajímá nás primárně proto, že nos dýchá, ústa přijímají potravu, hovoří se jimi, a oči se dívají. Tvar, podoba, nikoliv funkce těchto součástí obličej, nám mohou připadat jako pouhý tvar a jevit se až abstraktně, nebo jako jakési podivuhodné věci či malí živočichové. Snad také proto přitahují pozornost obličej druhé jako málo co. *Nezábavnější plochy na zemi jsou plochy lidského obličej, poznamenává s koncem třetí čtvrtě 18. století spisovatel a především originální pozorovatel lidského soukromého a společenského života*

¹⁰⁹ BAUDRIILLARD, Jean. *O svádění*. Přeložila Alena DVOŘÁČKOVÁ. Praha: Votobia. S. 41.

¹¹⁰ LÉVINAS, Emanuel: *Etika a nekonečno*. Přeložila Věra DVOŘÁKOVÁ a Miloš REJCHRT. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-85 241-67-6. S. 179.

Georg Christoph Lichtenberg.¹¹¹ Lze se jistě snadno rozpomenout na raná dětská pozorování a prohlížení zblízka, i ohmatávání těch divných věcí, jakými byly otcovy či matčiny uši, nos, rty, oči nebo textura pleti. V pozdějším věku se tato pozorování rozšiřují na spolužáky a kvalita zrání se prohlubuje. Hmatání odpadá, ale pohledu se takřka denně – při rozhovorech, hrách, u tabule „na stupínku“ – nabízejí známé, ba čím dále tím známější a prozkoumanější postavy spolužáků a spolužaček s jejich jedinečnou tváří. Ty zvláštní účesy, taková či onaká pleť, sestava zubů, umístění očí v tváři, tvar a povrch tváří – lící apod. V další fázi, dejme tomu mezi třináctým až šestnáctým rokem, se též jedinec věnuje již mnohem podrobnější rekognoskaci obličejů: zájem vzbudí například okraj nasazení vlasového porostu – linie, kterou nad čelem vytvářejí kořeny vlasů, zbarvení a lesk duhovky, délka a hustota řas ve vztahu k víčku, oku, obočí a pohledu. Nejsou to již jenom jednotlivosti a jejich dílčí vztahy, ale celek morfologie, co poutá pozornost tváře. Když si tato přirozená a zcela vážná pozorování obličejů, všechny ty zrakové vjemy a příslušné reflexe tak pamatujeme z dětství a raného mládí i v pozdějším věku, znamená to, že alespoň vizuálně citlivější jedinci je ukládají do paměti, podobně jako i jiné morfologické zkušenosti podobného charakteru, tvary rostlin, plodů, jejich textur nebo detaily technických předmětů. Ostatně na školní pozorování navazují pozdější téhož druhu, nicméně ta prvotní se již nejspíš promítnou do kvality zralejších percepčních a recepčních schopností a na ně navazujících reflexí. A jak si ještě připomeneme, perceptivní zkušenosti tohoto rázu podněcené tváří se mohou propojit s dojmy uměleckými. I tím stvrdí svou přirozenou výtvarnou potenci.

V roce 1901 publikoval Georg Simmel, veden zájmem o některé zákonitosti uměleckého zpracování lidských tváří, esej *Estetický význam obličeje*.¹¹² Upozorňuje v něm na multiplicitu dílčích plastických a plošných prvků obličeje sevřených určitou jednotou. Když se na obličej něco modifikuje, vybízí k tomu jeho značná členitost, pohybová dynamika a změna výrazu, původní jednota se ztrácí. K jednotě, jíž je z celého těla obličej takto nápadně nadán, vybízí i to, že obličej jako součást hlavy je umístěn na krku, a tak ve vztahu k ostatnímu tělu připomíná poloostrov, samostatný útvar, podpůrně v tom směru působí i šat, který končí u spodního okraje krku a tak rovněž posiluje autonomnost obličeje.

¹¹¹ LICHTENBERG, Georg Christoph. *Večery při svíčke*. Přeložil Jiří KONÚPEK. Praha: Státní nakl. krásné lit. hudby a umění, 1958, s. 79. Překlad jsme porovnali s originálem a výraz svět, jsme nahradili slovem země, v orig.: „Flache auf der Erde“.

¹¹² SIMMEL, Georg. La signification esthétique du visage. In: *La tragédie de la culture et autres essais*. Přeložili Sabine CORNEILLE a Philippe IVERNEL. Paris: Éditions Rivages, 1988. ISBN:2-86930-152-9, s. 137.

Fakt, že tak *extrémní individualizace jednotlivých elementů*, s níž se člověk na obličejích setkává, nastoluje zároveň tak *extrémní jednotu*, je pro Simmela nejdokonalejším příkladem koherence jednotek v celém vizuálním světě a *ideálem veškeré lidské kooperace. Obličej s danou pluralitou a různorodostí konstitutivních elementů by byl bez této jednoty ve skutečnosti nesrozumitelný a esteticky nesnesitelný*¹¹³.

Ze Simmelova eseje dále vyplývá, že běžná zkušenost pocházející z percepce lidského obličejí, z opakovaného seznámení se s vnitřními vazbami jednotlivých elementů a s jejich vztahem k celku, přispívá k bystřejší schopnosti vnímat a esteticky hodnotit nejen jiné obličejí, ale též formální uspořádání prvků a celistvost uměleckých struktur. Simmelova objevná analýza obličejí nás přivedla k postřehům spisovatele Marcela Prousta, k jeho románu *Hledání ztraceného času*. Za určité zvláštní psycho-estetické distance, se zde seznamujeme s možností vnímat prvky lidských tváří v jejich abstraktní tvarovosti, „skládat“ z nich případně zvláštní výtvarné fakty, a také se schopností percipienta bezprostředně vnímané reálné tváře prostřednictvím obrazivosti „propojovat“ s tvářemi umělecky zpodoběnými.

Tyto příklady ukazují, jak se primární perceptivní a estetická zkušenost s lidskými tvářemi může „in visu“ překlenout¹¹⁴ v nové struktury řekněme vyššího estetického řádu. Hlavní postava románu, Swann, nejprve přiznává svůj *aktuální sklon vyhledávat podobu mezi živými bytostmi a muzeálními malbami...když ted' žil mimo velký společenský svět, jevil se mu celý jako řada obrazů...atd.*¹¹⁵

Jednoho dne, se mu naskytne podívaná na jistou téměř divadelní konfiguraci lokajů a kočích postávajících na nádvoří a v průjezdu paláce, kam jde jako opožděný host na návštěvu. Tato podívaná v něm vyvolá vjem *mužské ošklivosti*. Muži mu připadají *obrovští, hroziví, siláčtí*. Mužská ošklivost, o níž jinak běžně ví, tedy *i sama ta ošklivost tváří* mu v daném mentálním naladění připadá *nová*, a to i poté, když opustí dvůr. Provází ho až do koncertního sálu. Zde, místo aby pro něj rysy stojících a zevlujících osob byly jen *znaky prakticky použitelné*, tj. byly například varováním komu se vyhnout, komu je třeba projevit zdvořilost atd., „*jejich rysy (...) zůstávaly v autonomii svých linií*“. Podobně na Swana v sále zaplněném hosty zapůsobily monokly na mužských tvářích, *uspořádány pouze estetickými vztahy (...) přestávaly ted' značit zvyk u všech stejný* (tj. obyčej nosit

¹¹³ Tamtéž, s. 143.

¹¹⁴ Princip artializace, tj. vliv zkušenosti z uměleckých děl, může ovlivnit naši další percepci. O tom viz ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997. S. 16.

¹¹⁵ PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času*, Díl I. *Svět Swanových. Swanova láska*. Přeložil Jiří PECHAR. Praha: Rybka Publishers, 2012, s. 289. ISBN:978-80-87067-63-5.

monokl – H. J.) *a jevíly se mu každý s jakousi individualitou... atd.*¹¹⁶ Tuto pasáž Proustova románu připomínáme pro **objev čisté vizuality autonomních prvků tváře**¹¹⁷ a výslednou snadnost, s jakou se za těchto podmínek reálné prvky tváře přehoupnou ve výtvarný „prvek“, schopný osamostatněné, s obličejem už jen vzdáleně související působnosti. Jakkoliv jsou pro nás elementy lidského obličeje běžné a běžně i funkční, při určité distanci se mohou prostřednictvím imaginace stát abstraktními tvary se samostatnou výtvarnou potencií.

V témže románu objevujeme ještě jeden pozoruhodný příklad autonomní výtvarné „potence“ tváře, jistěže hodný vnímání kultivovaného recipienta. Týká se tváře Swannovy milenky, Odetty, kterou Swann důkladně zná a její zvláštní ambivalentní krásu již mnohokrát recipoval. V určitém momentu si její tvář a podobu vybavuje a téměř malířsky či graficky rozkládá a znovu sestavuje (utváří) *z přadena jemných a krásných čar, které (Swann) svými pohledy rozvíjel, sleduje křivku jejich závitů, spojuje rytmus šíje s prouděním vlasů a linií_víček jako na nějakém jejím portrétu, na němž se její typ jevíl srozumitelný a jasný*(podtrhla H.J.).¹¹⁸ A takto, dodává spisovatel, *Odetta uspokojuje Swannovy nejrafinovanější umělecké nároky.*

Z citované pasáže by nám vzhledem ke sledovanému tématu tváře jako již strukturované součásti a nikoliv jenom pasivního podkladu techniky líčení nemělo uniknout, že Swan jako recipient částí předchůdně představených čar jenom neobkresluje pomyslně (pohledem), ale vybírá či přímo teprve „kreslí“ určité linie Odettiny tváře a vlasů a jejich spojení. Jako by pohledem vytvářel portrét, na němž se podoba Odetty stává zřejmější, jasnější, pochopitelnější, esteticky jednoznačnější. Také cílem dámského líčení, na němž se však podílí skutečná aktivní tužka, štětec, barvicí tyčinka, pudr, je dosáhnout vůbec nějaké nebo zvýšené zjevnosti či zřetelnosti zjevu, které je třeba vytěžit zpravidla ze spíše neurčité (přirozené) tváře. Samy líčící se ženy zkusnými pohledy dospívají ke své žádoucí podobě, designu tváře, a v daném momentě jsou jejich ještě neaktivní líčidla, „podobná“ Swannově svazku čar.

¹¹⁶ PROUST, Marcel, c. d., s. 292.

¹¹⁷ PROUST je vůbec mistrem poznatků o tváři. V 1. části I. dílu *Hledání ztraceného času* (Combray), se na s. 23 například dočteme: „tělesný zevnějšek bytosti, kterou vidíme (...), vyplňujeme (...) všemi představami, jež o ní máme, a v celkovém obraze, který si vytváříme, mají tyto představy jistě největší podíl. Nakonec tak dokonale zaoblí tváře, s přesnou přilnavostí sledují obrys nosu a vniknou do odstíněné zvučnosti hlasu, jako by to byl pouhý průhledný obal, že kdykoliv vidíme onu tvář a slyšíme onen hlas, nalézáme zas tyto představy a jimi nasloucháme.“

¹¹⁸ PROUST, Marcel, *Swannova láska*, c. d., s. 203 – 204.

Jako by se krása tváře musela teprve objevovat, vynořovat, řečeno s Baudelairem – dobývat z tváří přirozených. Podobně se může dít i s objevováním krásy ženského nahého těla, při uměleckém „přenosu“ ženské nahoty – v umělecký akt. Názorný příklad čerpáme tentokrát z novely *Manette Salomonová* od brů Goncourtů, pocházející z let 1864-1866.¹¹⁹ V novele je zachycen osud pařížské modelky, která pózuje jistému malíři. Jednou, když je v ateliéru sama, si přeje přiblížit vjem, jaký sama svým tělem poskytuje malíři. Svlékne se a ulehne na pohovku proti zrcadlu, aby viděla, co poutá malířův zájem. *Manette znovu začala tuto trpělivou tvorbu postojů, tuto pomalou a postupnou realizaci linií, které načrtávala, přetvářela, opravovala, dobývala s tápáním malíře, který hledá celek, akord, souměrnost postavy (...). Čas, který plynul, oheň, který (v kamnech) zhasínal, nic nemohlo vytrhnout z tohoto jejího okouzlení jí samou prováděné transformace těla, jako by bylo v Muzeu aktů: nikdo ji nemohl vyrušit z okouzlení jejím vlastním divadlem, na které se upíraly dvě zřítelnice se dvěma malými černými body uprostřed ostré modře jejich očí*¹²⁰. Takto Manette Salomon reflektovala své tělo. Aby pochopila krásu, jejíž pociťování jindy dávali najevo přihlížející malíři, sochaři (viz narážka na Muzeum, respektive akty na obrazech), musí ji sama pro sebe teprve objevit.

V podobných fázích a „gestech“ se nad svou tváří rozhoduje žena, která usedá před zrcadlo, aby se nalíčila. Po ruce líčidla, *načrtává, přetváří, opravuje, dobývá, tápe* a hledá různá řešení, aby dosáhla *celku, akordu, vyrovnanosti*, jak si je sama na své tváři představuje. Tato žena však nepotřebuje předchůdné okouzlení druhého, zná svou tvář přirozenou a chce-li ji korigovat, vylepšit, učinit krásnější nebo prostě výraznější, využije k tomu určenou techniku a její prostředky, možná i dostupné normy a návody, které zná z časopisů.

Když připustíme, že každý jedinec, v té či oné míře, v průběhu svého života shromažďuje určité vjemy tváří, jistě nejenom nějak nazdařbůh, ale též s jistými doprovodnými srovnáními, hodnoceními a závěry o různosti lidských tváří a jejich detailů, pak se jistě i týž jedinec před zrcadlem zajímá o vlastní tvář, zkoumá její morfologii, výraz a případné možnosti žádoucích změn. Charakter jednotlivých elementů obličeje (pleti, oka, obočí atd.) i jejich relativní jednotu, nebo disparátnost v běžné, často dle libosti obnovované percepci personálního obličeje, znovu a znovu rozkládá na jednotlivé části, opravuje dojem na základě změn, vycházejících z aktuální osobní motivace. Nutně si všimne, že některé části, prvky vlastní tváře jsou výraznější jiné méně, nebo dokonce jako

¹¹⁹ GONCOURT, Edmond et Jules. *Manette Salomon*. Paris: Flammarion, nedatováno, s. 233.

¹²⁰ Tamtéž.

by ve stínu jiných téměř nebyly, objevuje jejich hodnotu estetickou ať už kladnou, zápornou nebo neutrální (tvář se v zrcadle posuzuje znehybněná i se záměrně vyvolaným výrazem, nejčastěji s emocionálně pozitivním. I recipovaná jednota, souvztažnost nebo naopak disparátnost, definitivnost i modifikovatelnost tváře vybízí k zásahu, k uvedení na pravou, osobně žádoucí míru, a to pomocí prostředků tak dočasných jaké má k dispozici ženské líčení, nebo v případě muže úprava vousů a vlasů.

Touha změnit poměr jednotlivých elementů k sobě navzájem i k celku, dosáhnout jiného vizuálního efektu, podřídít tvář jinému designu, se dostavuje nad obličejem jako snad nad každým jiným faktem reality, který by vybízel k úpravě, ozdobě či k podřízenosti estetickému záměru, řádu. Co je zprvu bráno jako osud, tvář, s níž jsme se narodili, vyrostli a dospěli, si říká o možnost modifikace (a ostatně podobně i celé tělo, postava modifikovatelná šaty, doplňky), je evidentně modifikovatelná, a kultura dané společnosti nabízí „schválené“ způsoby a prostředky, jak osud zmírnit, zvrátit. Před tím se však v dané civilizační kultuře nabízí první stupeň péče o tělo – hygienická a obecně kulturní. Tělo je třeba umýt, učesat, přihladit vlas, zastříhnout vous, něco někde vytrhnout, sjednotit povrch pleti. Výrazy pro bazální, případně již protoestetickou péči o tělo nápadně připomínají základní techniky, kterými se upravují potraviny k vaření nebo jídla k servírování, obytná stavení a interiéry, zahrady i zahrádky, oděvy. Mnoho výrazů této základní péče o cokoliv najdeme ve slovníku plastické chirurgie nebo kosmetických technik¹²¹: vytrhávání, stříhání, odstraňování nežádoucích prvků, krácení, prodlužování, rozšiřování, většinou jde o úpravu přirozeně chaotického nebo nahodilého tvaru jako je to běžné u vlasů, vousů, nehtů. V kosmetice se vyskytují i další ne zcela specializované termíny, s nimiž se můžeme setkat v zemědělské kultuře – zvláčňování, zvlhčování, omlazování, anebo v úklidových technikách – čištění, leštění, stavitelství – zakrývání (kamoufláž). Prastarou a univerzální modifikací přirozeného stavu věcí je denaturace a například barvení. Barvení jako kráslicí technologii známe ze stavitelství, textilní výroby, odívání, kulinářství, a ovšem i z ženského líčení.

Chtěli bychom, ještě než zcela opustíme zkušenost z recepce reálných tváří vlastních i cizích, zdůraznit, že povrchové modifikace tváře a tím jakési finální podoby (sebe-definice), provádí nejen žena, ale i muž. Lidská tvář a kůže se dávají antropologicky jako

¹²¹ Příklady výrazů pocházejí z rozmnoženého textu k výstavě *Make up. Aufgesetzt eine Leben lang?* konané v Basileji v Museum der Kulturen Basel, 2013/2014.

místo modifikace, v tomto případě povrchové, dočasné. Žena k tomuto cíli používá umělých prostředků schopných sjednotit nebo měnit povrch, zvýraznit obrys či linii rysů tváře, posílit tak zjevnost částí i celku obličeje. Muž k podobným cílům užívá téměř výhradně prostředků přirozených – oholené nebo neoholené tváře, vousů a vlasového porostu. Některá místa na svém obličeji vyholuje, jiná nechává zarůstat a upravuje tvar těchto porostů, jejichž plochou a vnějším okrajem „vykresluje“ na pozadí a spolu s okolními vyholenými plochami své tváře nové konfigurace nosu, úst, brady, vlastních lící. Takový artificiální zásah do přírodního s tak evidentním estetizujícím účinkem, lze přirovnat k Le Nôtrově činu, když se rozhodl pomocí umně zastříhaných a vysázených porostů a pískem vysypaných cest vytvořit z terénu zahrady plastické a plošné ornamenty. Do péče o svou visáž muž zahrnuje nejen obličej, ale celou hlavu, hlavně její vlasový porost a části krku, podbradek. Na zadní části krku lze stříháním a holením také vytvářet zvláštní plošné útvary a plastické konfigurace. Rozhraňováním a propojováním vlasového porostu a vousů do různých plošných i plastických útvarů vznikají tzv. kotlety či licousy, plnovousy, kníry a bradky, plastické účesy. Útvary z vousů nebo/a vlasů se také udržují v patřičné konzistenci a formě užitím tužidel.

Na ploše mužské tváře se tak uplatňují nové morfologické prvky a vztahy: okraj rovně zastříženého kníru dá například vystoupit masivu a obrysové linii rtů. V jiném záměru knír ústa naopak překryje (mohutný, převislý knír), nebo se jeho konce zašpičatí a zdvižené konce směřují na ploše tváře vzhůru. Takový knír působí výbojně, obličej dostává jiný výraz. Promyšleným vedením užších pruhů neholených vousů lze dosáhnout zeštíhlení brady, podbradku, nebo zúžení tváří – lící. Dlouhé vlasy jsou jednou považovány za čistě ženskou úpravu, jindy jsou vlastní oběma pohlavím. V mnoha společnostech, jak se dočteme v *Bodily Communication* Michaela Argyla¹²², znamenají dlouhé vlasy mužů nezávislost na společnosti a pozici mimo sociální kontrolu. Stříhání vlasů je aktem návratu do společnosti, podřízení se kázni a režimu. Individuálně vyjadřují dlouhé vlasy mužů vzpouru a sexualitu. Úprava a délka vlasů je však především usměrňována módami.

Předchozím jsme chtěli připomenout fakt, že i mužův „otevřený“ a „neurčitý“ obličej se změní a nabývá na určitosti – kombinacemi míst vyholených a zarostlých, vousů a vlasového porostu, – že tedy nejen ženy, ale i muži mají své prostředky, jak dočasnou modifikací hlavy, tváře změni visáž, že i oni mohou změnit svou „identitu“, styl, každý z obou však používá jiné prostředky.

¹²² ARGYLE, Michael. *Bodily Communication*. London: Methuen & Co Ltd, 1976. ISBN 0416552900, s. 326.

Když Pierre Bourdieu uvažuje o závislosti ženské péče o zevnějšek na mužských kolektivních očekáváních, činí též závěr, že „mužnost se zformovala právě v opozici k ženám, jaké dnes jsou.“¹²³ Vousy jsou také tím, co muže odlišuje od ženy a využívání manipulace s vousy je v dané době projevem usilování o zvýšení maskulinity. Vedle vousatých mužů, se prý ženy cítí více ženštější, dodal by Argyle. Tuto tendenci lze sledovat na aktuálním na momentálním návratu vousů. Před více jak deseti lety se nejdříve objevila tzv. „strniska“, v módní rétorice „dvoudenní či třídenní vous“. Výskyt „strniska“, jako aktuálního způsobu maskulinizace mužského zjevu, však zpočátku narážel na předchozí normu doporučující perfektní holení. Pod vlivem předchozí normy – tváře vyholené, se ovšem „třídenní vous“ vnímal jako projev nedbalosti a nedostatečné hygieny. V závěsu za módou strnisek, jen s malou céсурou, se začaly nosit kníry a bradky a poslední „novinkou“ je hustý plnovous. Nynější móda vousů, v době nových světových událostí vojensko-politického charakteru se dá snadno vyložit jako symbolické posílení mužnosti i mužství a tedy archaické, skoro zapomenuté role muže jako reprezentanta síly. Plnovously, bradky a kníry mohou však být docela dobře i reakcí na momentálně zvlášť kompaktní a výrazný způsob líčení dnešních žen. V každém případě manipulace se zevnějškem mužů i žen, jak se konkrétně projevují, jsou ovlivněny živým sociálním prostředím. Rozhodně nejsou záležitostí vlasových a kosmetických center, ty mají vliv pouze na módních změnách a nových stylech, jinak zůstávají v zajetí svých profesionálních soutěží a kritérií.

1.2.5 „Malování“ se stalo malováním?

Hledat v dějinách patřičné příklady ženského zdobení a krášlení zevnějšku, tedy otázky, jakými prostředky se kdy žena činila esteticky atraktivní, by znamenalo ponořit se do dějin odívání, šperku, módy a kupříkladu účesů. Zdá se ostatně, že první úsilí o dosažení estetické atraktivity a podtržení přirozených půvabů tváře, ovšem i výjimečnosti osoby, se neprojevovalo zasahováním do přirozenosti tváře, ale jednoduchou aditivní cestou, že se k tváři, na hlavu a okolí tváře přidávaly zdobící prvky, vzácné materiály, šperky, látky, krajky. Nás však zaujalo pouze líčení tváře, technika, která se z původně pomocné, doplňkové techniky krášlení – modifikace tváře, stala samostatnou technikou, normovaným i tvůrčím oborem, designem. Tím však důsažnost líčení nekončí. Z povahy

¹²³ BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000. ISBN 80-71 84-775-5, s. 58.

této techniky, kterou líčidly a speciálním nářadím provádí žena sama sobě, vyplývá tělesné sžívání se s procesem i výsledky líčení. Takto se gesta i výsledek líčení spolupodílí na vytváření osobní ženské identity.

Teprve tvůrčí pojetí líčení, byť i nadále uplatňované na pozadí obecně sdílených norem, pravidel a návodů, dává vzniknout autonomní formě estetizace aplikované na tváři. Technika líčení už není výhradní technikou ženského kráslení. Slouží k pomalování tváře s cílem anti-krášlícím, může vyznít jakkoliv – například výhružně, odmítavě. Tato technika se rozšířila tímto směrem teprve tehdy, když bylo líčení zbaveno úzkých či volnějších vazeb sociálních a etických i nutnosti sloužit výhradně k vylepšení či korekci ženské tváře, která se má líbit muži. Vedle toho existuje malba jako označování – manifestační užití malování tváří při sportovních zápasech, manifestacích. Vznikla tak samostatná disciplína, která má své prostředky, styly a designy.

Dnešní žena přijímá a aplikuje techniku líčení spíše na základě vlastního rozhodnutí, podobně osobně naplňuje a po svém rozvíjí dobové kódy a normy pro aplikování této techniky. Líčení je pro ní určitým způsobem jak být tělesně, a proto se líčení stalo, a dosud tomu také tak je, odlišujícím znakem ženského zjevu v porovnání s mužským, součástí její osobní i rodové identity a v neposlední řadě i stvrzením její emancipované suverenity.

Popišme nyní běžné ženské líčení civilizovaných společností, dle tradiční antropologie jednu z *technik těla*,¹²⁴ jejíž velkorysejší verzi, celou plochu těla pokrývající, jsou etnické malby na tělo. V evropském kontextu se líčení či malování uskutečňuje na obličejí a v poslední době i na přilehlých místech těla – krku, dekoltu a řadí se tak k dočasným povrchovým modifikacím těla.¹²⁵ Pro malování těl a tváří etnických společností je typické, že malbu provádí jedna osoba druhé, což stvrzuje erotogenní funkci malování na kůži.¹²⁶ V současné evropské civilizaci je líčení prostřednictvím druhé osoby typické pro poskytování líčení formou profesionální služby. Náš zájem je soustředěn na líčení, které provádí žena sama sobě. Na tomto způsobu líčení nás zajímá nejenom výsledek – nalíčení, ale i proces inkorporace a sebeidentifikace individuální osoby.

¹²⁴ Klasická antropologie řadí líčení k tzv. „technikám těla“, kategorie založené ve dvacátých letech 20. století Marcellem Maussem. Někteří autoři, např. J.-T. Maertens, vždy oddělují malbu na tělo přírodních národů od *civilizovaného líčení*. Michel Guillou v článku *Autopsie a estetika přání (Traverses č.7, 1977, s. 37)* takovou možnost odmítá. Líčení závisí a participuje *na historickém systému vztahů a směny. A z toho titulu je líčení instituce absolutně a výjimečně moderní*. Pohled na líčení jako čistý produkt modernity je možné zastávat, ale vřazení líčení mezi techniky těla vedle opalování, piercingu, tetování atd. to nebrání.

¹²⁵ Výjimkou jsou malby na těla hippies v 60. letech minulého století.

¹²⁶ MAERTENS, Jean-Thierry. *Ritologie I. Le dessein sur la peau*. Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1978. ISBN 2-7007-0087-2, s. 129.

K líčení se používají materiály a nástroje, které na plochách obličejů zanechávají více či méně zřetelné stopy v podobě lineární nebo plošné. Aplikace líčících prostředků ulpívá na nějaký čas na kůži, obočí, řasách, rtech atd. V podstatě malířskými nástroji – štětcem, tužkou, pudry a barvicími hmotami a technikami – se dle potřeby zintenzivní, potlačí nebo jinak změní, koriguje (zvětší, zmenší) povrch nebo tvar obličejových prvků. Pudry, pasty, tekutiny a krémy se pomocí štětců, tužek a tamponů nanášejí na plochu obličejů a jeho jednotlivé elementy, které tak mění barvy, tvary a vztahy mezi nimi navzájem, což samozřejmě ovlivňuje celek obličejů s cílem vyvolat určitou iluzi.

Základní princip modifikace tváře líčením bychom mohli vyjádřit heslem „od neurčitosti k jednoznačnosti“. Podobně uchopila ženské líčení Véronique Nahoum-Grappe, když ve svém pojednání *Les canons de la laideur* píše: Cílem líčení je *podtrhávat, činit zřejmým, zdůrazňovat* a to s konečným cílem lépe určit výraz tváře, a ne jenom vyhovět programu konformní krásy. Osoba, která se líčí, se utká s prvotní cizostí celého obličejů, co by možného místa mezi „já“ a vlastní podobou (*Il s'attaque à l'étrangeté première de tout visage, à la contingence du lieu entre le „je“ et sa propre figure*)¹²⁷.

V souvislosti s percipováním a ukládáním percepčních estetických zkušeností z personální tváře do paměti, si všimneme zrcadla. Etnolog Thierry Maertens v něm spatřuje, v porovnání s malbou na tělo prováděnou přírodními kmeny ve dvojici, bez zrcadla, příznačnou složku civilizovaného líčení. Žena se maluje sama, hledíc do zrcadla, *tělo proti tělu*, což vylučuje druhou osobu. Líčení, jež provádí osoba sama sobě, prozrazuje, že jde o osamocenou, egotistickou činnost.¹²⁸ Jakoby i tímto základním momentem dávala žena najevo, že je zcela v zajetí vlastního rozhodnutí a prožívá jen sama určitou komunikaci – projekt, tělo, líčidlo. Egotistický moment ženského líčení lze vyčíst mezi řádky Bellowova popisu Madeleininy ranní toalety, z toho, jak je absolutně soustředěná na každý úkon, jak si Herzoga, který její počínání sleduje, vůbec nevšímá.¹²⁹

Proces zurčitování, zvýrazňování, ale také třeba neutralizace má své uplatnění v rámci daného ideálu, normy. Například ve druhé polovině šedesátých let minulého století bylo cílem líčení učinit oči dominantou tváře a tak zásadně změnit jejich výraz i výraz celé tváře. Především se tmavými konturovacími tužkami, tekutinami a stínovacími pudry oči zvětšovaly. Vedením očních linek u kořene řas se oko zurčitělo a zvětšilo, linkou a stíny se

¹²⁷ NAHOUM-GRAPPE, Véronique. *Les canons de la laideur*. In: *Communications* č. 60. *Beauté, laideur*. 1995, s. 34 a 35. ISSN 0588-8018.

¹²⁸ MAERTENS, c. d., s. 129.

¹²⁹ BELLOW, Saul. *Herzog*. Přeložila Heda KOVÁLYOVÁ. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006. ISBN 80-86938-34-4, s. 126 a 127.

mohla upravit i poloha očí ve tváři, dosáhnout např. jejich zešíkmení nebo protažení až k spánkům. Velice specifický požadavek naivního, udiveného i uhrančivého pohledu, který souvisel s celkovým dobovým ideálem mladé, naivní, ale zároveň sexuálně přitažlivé ženy, byl podtržen řasami nepokrytě malovanými na plochu horního víčka a pod okraj spodního. Zatímco oči byly nápadné, užitím černých líčidel připomínaly staroegyptské líčení, bylo pro akcentování pohledu očí nutné z ostatní plochy obličeje vytvořit vhodné, neutrální pozadí (make-upem tělové barvy) a „vyřadit“ z působení tváře ústa, respektive rty. Proto se na rty nenanášely obvyklé červeně, ale nevýrazné odstíny světlých okrů, až rty téměř splývaly s okolní pletí, jejím make-upem. Z uvedeného příkladu nalíčené tváře, ve své době tak nápadně odlišné od nenalíčené, je také patrné, že nalíčení bylo dosaženo „malířskými prostředky“ a technikou odvozenou z technik a principů malířských. Líčení – tato ruční technika, jak bychom rádi zdůraznili – se tak vyvinula ve svérázný řemeslný obor, druh tělového designu.

Pro určitý způsob líčení se žena rozhoduje svobodně, provádí a kontroluje jeho efekt jako osoba samu sebe líčící a o svém zevnějšku rozhodující. Při líčení nejsou lhostejná gesta, tím spíše, že jejich důsledek nemá jenom hodnotu výsledného poznamenání kůže. Tahy tužkou, štětci, barevnými tyčinkami a sama nanášená líčidla osoba tělesně prožívá a inkorporuje. Trasy štětce žena svým pohledem sleduje v zrcadle a prostřednictvím citlivosti své kůže¹³⁰ zažívá určitý fyzický, tělesný prožitek. Prožitek inkorporace je dvojitý. Jednak se uskutečňuje výhradně na obličejové části. Již během líčení jsou rukou prováděné jednotlivé úkony a jejich výsledek inkorporovány. Výsledek tohoto procesu – nalíčená tvář se stává součástí tzv. tělesného schématu či mentálního *obrazu těla*, podobně jako je jeho součástí účes, klobouk, oděv.¹³¹

Průběh i výsledek se týká celkového sžívání se osoby s vnější komplexní podobou, s aparencí a identitou osoby. Na identitě osoby závisí již rozhodnutí pro líčení a volba cíle, kterého má být nalíčením dosaženo. Líčení není jen výsledný optický vnější efekt, prováděná aplikace líčících prostředků a gest nesleduje jenom určitý design. Doprovodný tělesný prožitek patří k drobným způsobům tělesnění, podobným tomu, jímž subjekt prostřednictvím těla prožívá oděv.

Jak percipuje, lze říci i jak „čte“ nalíčenou tvář (výsledně zvláštní artefakt), případně jen užití jednotlivých líčidel, druhý? Nalíčenou tvář může vnímat jako inherentní součást

¹³⁰ *Kůže je první průchod k inkorporaci.* Citováno z: ANDRIEU, Bernard a Gilles BOËTSCH. *Dictionnaire du Corps.* Paris: CNRS Éditions, 2008. ISBN:978-2-271-06661-9, s. 241.

¹³¹ SCHILDER, Paul. *L'image du corps.* Přeložili Francois GANTHERET a Paul TRUFFERT. Paris: Gallimard, 1968. ISBN 2-07-022 481-3, s. 218 a násl.

konkrétní tváře a cosi, co „neoddělitelně“ patří k nalíčené osobě. Ostatně nalíčení dnes většina přijímá jako to, co k ženské osobě a tváři žen patří. Percipující osoba může však začít pátrat po významu konkrétního nalíčení – a tehdy ho „čte“ jinak. Druhý má schopnost, a to nejen při přehnaném, vyzývavém, nápadném, odstrašujícím nebo nezdařeném užití líčidel, nanesená líčidla v duchu odstranit od jejich podkladu – pleti, řas, obočí, rtů. Jako by se líčidla stáhla někam stranou přímého pohledu a tvář se „ukázala“ prostá líčidel. Líčidla se totiž dají „odečíst“ z dané konkrétní tváře. Při tomto jakémsi podrobnějším, analytickém čtení nalíčení posuzujeme volbu a užití líčidel i výsledné dílo z hlediska záměru, uplatnění norem a estetického prospěchu. Poté si všímáme zdařilosti provedení, posuzujeme i technickou stránku provedení, účinnost vzhledem k výslednému výrazu, celkový design a dosažený stupeň estetizace. Tento přístup zkoumá aplikovanou techniku líčení jako ruční techniku i design, dosažený stupeň estetizace – „krásky“, nebo módnost apod. Vracíme se pak zpět k tváři jako celku a ptáme se, k jakému účelu bylo líčení zvoleno, jaké funkci sociální, případně profesní slouží apod.

Funkční stránku líčení, odhaluje i relativně kladné přijímání zbytků líčidel na tváři. V procesu denního života a působením klimatu se křehká „malba“ odírá, láme a opadáva, na rtech se rozpouští a spojuje se zbytky potravy, nápoji, na čele s potem, neboť líčená tvář, ústa, oči, nos nelze zbavit jejich běžné biologické funkce. Na sklonku dne jsou na tváři pouze „zbytky“ líčidel. I zbytky líčidel ženy snášejí, jako jakýsi přirozený důsledek jejich celodenního bytí – zbytky líčidel neodstraňují, jako snad nějaký nežádoucí projev jejich nestálosti či prozrazení toho, že se původní obraz zhroutil, nebo obavy z prozrazení toho, že se žena vůbec líčí. Takže i původně nalíčená tvář působením času „podstupuje“ účast na různých příbězích (pláč, milostné laskání), jimiž se v očích druhých humanizuje. Líčidla jsou společností uznána, líčení není pranýřováno ani z estetických či jiných důvodů a tak některé zbytky líčidel ženy na tváři nechávají působit i jako jakousi časem setřenou, nicméně patrnou „skicu“, výmluvný důkaz, že patří k ženám, které se líčí, pečují o svůj zevnějšek. I pozůstatky nalíčení mohou stále zkonkrétnovat rysy tváře, mají tedy stále onen sebeidentifikační význam a mohou, i když nedokonale, plnit i společenský, statutární význam líčení, být známkou toho, že žena zná kódy a zařazuje se k jejich uživatelkám.

Některé další zvláštnosti významu a působení líčidel objevujeme v líčení stářím poznamenané tváře. Setkáváme se tu s individuálním i obecným příkladem *symbolické směny*, řečeno v duchu Baudrillardovy *Symbolické směny smrti*¹³². Líčidly se tvář zčásti

¹³² BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976. ISBN 2-07-02 9347-5.

„omlazuje“, barvy ji činí jarejší, symbolicky zmírňují destrukci, tj. i odkaz na blížící se skon. Někteří lidé tento projev péče a označení pozdního ženství oceňují, jiní nikoliv. Dávají přednost neodvratné pravdě života, tj. vrásčité, nenalíčené tváři, šedivějícímu obočí a uvadlým rtům, ztrácejícím přirozenou barvu prokrvenosti. Avšak nalíčení (vkusné, zdařilé) „dokáže“ odsunout vrásčitou tvář „stranou“ a pozornost percipienta přenést na prostou přítomnost líčidel respektive na „vlídnější“ barvy a „lichotivější“ výraz tváře.

Máme-li nyní shrnout a uzavřít téma současného líčení, rozlišujeme v něm dvě striktně neohraničené, nicméně vzhledem k základním funkcím odlišitelné formy. První, nejrozšířenější, je *personální a užitková* forma líčení, druhá, spíše doména profesionálních stylistů a služeb, je *volnou formou designu* těla.

Do první kategorie řadíme každodenní líčení, které provádí žena sama sobě před zrcadlem. Toto líčení je aktem personálního rozhodnutí, projev a důkaz péče o sebe a součást sebevyjádření či obnovy osobní a druhové identity. Každodenním líčením získává žena cvik, rutinu, kterou příležitostně ovlivňují obecné normy a módy, může být i činností kreativní, experimentující a hravou. Líčící se osoba, dle osobních předpokladů, uplatňuje osobní zkušenost s fundamentem svého obličejce a rysů své tváře a svého přirozeného výrazu může využívat i výtvarně. Každodenní rutinní formu líčení žena rozšiřuje, když se líčí pro slavnostnější okamžiky svého života, nebo když jde tzv. do společnosti. Tehdy i žena, která se jinak pravidelně nelíčí, cítí vůči společnosti určitou „povinnost“ se nalíčit a přispět tak ženskou aparenčí k estetickým kvalitám smíšené společnosti a k slavnostní atmosféře události. Líčení plní v rámci společenského života další funkce.

Pokrytí tváře líčidly, jistá analogie pokrytí těla oděvem, připomíná historický zvyk žen, užívat k částečnému zahalení tváře závoj nebo masku – škrabošku. Aplikovaná líčidla jsou symbolickým uzavřením osoby a pro společnost signálem k distancování a respektu vůči osobě. Tento sociálně psychologický aspekt ženské toalety dobře vystihla Simone de Beauvoirová v *Druhém pohlaví*, když se zde zamýšlí nad důležitým momentem sebepercipování a prožívání vlastní tělesnosti ženy s důrazem na význam umělé složky zevnějšku, které se, podobně jako je tomu s *artificialiou* v umění, situují do *představivosti*.

I nejprostší žena, píše tato filosofka, od okamžiku, kdy je oblečená se již nevnímá: je jako obraz, socha, jako herec na scéně, analogon, prostřednictvím kterého je uvržena v nepřítomný objekt, který je její osobou, ale jímž ona není. Touto záměnou s neskutečným objektem dokonalým jako nějaký hrdina románu, jako portrét nebo busta, která ji lichotí,

*jeho prostřednictvím usiluje o odcizení se, o to jevit se sama sobě „zkamenělá“, ospravedlněná.*¹³³

Jak je patrné, právě ona forma líčení, kterou jsme charakterizovali jako personální a uživatelskou, plní jako součást ženské aparence důležité funkce nejen estetické, ale i psychologické, sociální či dokonce, a to i v našem století, etiketní.

Druhá forma líčení nestaví na personálních základech líčící se osoby, ani na zmíněných funkcích, spíše je ignoruje, a zaměřuje se na výsledný vizuální efekt dosažitelný touto technikou a na jeho kreativní a stylové možnosti. Toto líčení, zbaveno všech historických sedimentů někdejšího atributu ženy „krášlit se a svádět“, stává se samostatnou oblastí designu. Podmíněno je zásadní změnou v chápání samotné tváře, fundamentu líčení. Vzpomeňme na Simmela a jeho charakteristiku obličejové části těla jako poloostrova, tedy relativně autonomního „teritoria“. Michel Guillou, jak jsme již před tím zmínili, autor považující líčení výhradně za produkt modernity, jde v tomto směru ještě dál. Podle něho až *tvář svobodného těla* bylo možné *vyprázdnit*, učinit z ní *volný prostor*, *tabulu rasu*, *tvář zbavenou oživení*, *tvář demokratizovanou*, *odosobněnou*, do které *nepronikne příběh*. Pak použitím technických prostředků, barev, mas, pudrů *se záměrně nalíčená tvář podřizuje estetické chirurgii designu*. Tuto, podle Guillaua základní podmínku moderního líčení, srovnává autor s počínáním *moderního urbanismu* či *stavebnictví*, které také dříve než *implantují do hloubky beton*, *nejdříve terén zplanýrují a zbaví všeho přírodního* a pak *vytvářejí své konstrukce*¹³⁴, vnucují prostoru jinou tvářnost. Zatímco takto uvažuje Michel Guillou o běžném, moderním líčení na sklonku sedmdesátých let minulého století, je zřejmé, že je to až podmínka jeho současné odnože, která dala vzniknout líčení jako volnému designu těla.

Ta prázdná plocha, nulita obličej, plocha zásadně zbavená persóny a procesu sebeutváření je podmínkou k tomu, aby se mohla stát povrchem a materiálem pro svobodnou kreaci, obraz, plastiku, věc. Pak je na místě připojit v představě i ono *nedotýkejte se*, podobně jako v galerii. Nikoliv jako výhružka, ale pokyn k respektování záměru a udržení celistvosti křehkého díla. Tady by zbytky líčidel, jejich poničení, nebyly žádným osobním *příběhem*, pokud by ovšem jejich destrukce nebyla součástí záměru a tedy součástí performance. Co se v posledních dvou desetiletích stalo s líčením, které

¹³³ BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième sexe*, II. Paris: Gallimard, 1949, s. 349.

¹³⁴ GUILLAU, Michel. Autopsie et esthétique du désir. In: *Maquiller.Traverses 7/1977*. Paris: Éditions de Minuit, 1976, s. 36/37.

dávno překročilo nejen hranice, ale i smysl obličej, zmocňuje se například krku a dekoltu a zahrnuje do svých výtvarných kompozic, ač zůstává centrem, ohniskem kreace, účes a oděv, je možné jednoduše považovat za jeden z projevů všeobecného pronikání artificiality a kreativity do všech oblastí lidských činností. Nás však zajímají další konsekvence: za dané situace vznikne také volný prostor pro uplatnění v dějinách líčení dosud brzděných dalších estetických kvalit. Už tu nebude vládnout kanonická krása tváře ba ani epizodické rebelie proti ní – černé rty, zelené nehty a modré vlasy. Tato oblast pracuje nejenom se všemi barvami a barevnými odstíny, ale útvary jimi vytvořené situuje na nová místa tváře a těla, takže zatímco běžné líčení malovalo a maluje ústa na ústa, oko na oko, toto malování původní logiku přehlíží. A lze si představit, podle volné analogie se slavným Picassovým obrazem, i „avignonské“ líčení. Ošklivost vstoupila do líčení v osmdesátých letech minulého století, o dvacet let před tím i fascinující expresivní líčení psychedeliků a transvestitů. Nyní se v této kreativní zóně líčení setkáváme nejen s krásou, ale i s bizarností, humorem, sentimentalitou, agresivitou, hořkostí, kýčem, rebelstvím všech možných druhů a proveniencí. Další důležitý moment je využití čiré výtvarnosti tváře, jejích elementů – nosu, úst, čela, uší, hlavy, dále vlasů a přilehlých částí těla, ať už pokrytých oděvem nebo ne. Toto líčení využívá estetických stránek tváře en sich, bez ohledu na persónu a její osobnost. Tvář, ať už ženská nebo mužská, je místo na které se maluje, plastičnosti tváře a jejích detailů se využívá ve smyslu výtvarnosti až k částečnému zvěčnění.

Jinak řečeno: ženské líčení, v podstatě kdysi barvení a „bělení“ pleti, začínalo v dějinách nepřilíš náročným cílem učinit ženskou tvář o něco zjevnější, hezčí, vtisknout ji řád a tak ji nechat působit na druhé. Část společnosti, nikoliv nepodstatná, takový čin považovala za klamající, falešný, nemorální, ďábelský, stojící proti božskému a přírodnímu. Přesto se tato technika nejen udržela, ale naopak rozvinula a využívána čím dále tím více emancipovanými ženami a jejich touhami po změnách vzhledu a identit, se nakonec stala autonomní technikou s návaznými vazbami na vlasy, ostatní tělo a oděv, stala se novým polem estetických znaků. Nejde už o přiznaná líčidla, s nimiž lze libovolně zacházet, ale o prostředky odpoutané od vazby s reálným obličejem, které směřují k volnému uměleckému projevu.

1.3 Celková zjevnost – aparence

Pojem fyzická, případně osobní aparence užíváme pro souhrnné označení všeho, čím osoba navenek prostřednictvím viditelných složek a jejich významů (označující, označované) působí na druhé. Tento pojem v počeštěné gramatické a fonetické formě¹³⁵ přejímáme z humanitně vědné literatury francouzské (apparence) a anglosaské (appearance). Jako český ekvivalent, který však snadno ztrácí pozici pojmu, nabízíme zjevnost, zevnějšek, vzhled a případně opis – vnější vzhled. Slovo vnější tu není redundantní: podtrhuje vizuální stránku, to, co je vidět svrchu. Podle potřeby a hlavně kontextu užíváme pojmu aparence také k označení výsledného, globálního aspektu vzhledu osoby. Ten pak zahrnuje i zvukové a olfaktické vjemy: hlučný krok, hlas osoby, pachy, vůně. Některé vizuální vjemy mohou zprostředkovaně vyvolat i hmatový vjem, například hojný, zvlněný vlas vyvolá nutkavou představu dotyku.

Při zběžném shlednutí druhého, ulpí pozornost na tělesnosti, respektive na oděvu, který plochu těla nápadně pokrývá. Proto, že právě oděv zaujímá na lidské postavě největší plochu a může být i svou barvou, stříhem, strukturou povrchu nápadný. Lidé proto z možných prvků aparence právě oděvu věnují značnou pozornost, uvědomují si, že právě jím budou na druhé působit (M. Argyle, *Bodily Communication*). Působnost oděvu lze ověřit na vzezření uniformovaných lidí, lékařů v bílých pláštích, číšníků ve fraku atd. Osobnost vojáka, policisty, hasiče, lékaře pak na základě aparence, respektive větší nápadnosti a znakové povahy odění, splývá s jejich povoláním a osobou. Vliv oděvu osoby je oboustranný: *pánský oblek, do něhož jsem se uvěznil, byl na hony vzdálen mladému muži, jímž jsem býval*. Tak mladý muž zpětně odhaluje možnou souvislost toho, proč jej opouští dívka, se kterou se seznámil během dovolené a pak s ní nějakou dobu žil ve městě. Domnívá se, že pánský usedlý oblek, nutný k výkonu jeho povolání hotelového recepčního, vrhal stín na jeho psychiku a „poznamenal“ i jeho soukromý život.¹³⁶

Záleží však na „definování“ žádoucí aparence a na momentálním uspořádání prvků, z nichž se skládá a v jakém významu, intenzitě i šíři mají jednotlivé prvky působit. V daném momentě to nemusí být zrovna úplný oděv, ale jen jedna jeho příznačná součást. V pražském intelektuálním a studentském prostředí kolem poloviny šedesátých let minulého století, takto fungoval černý svetr ke krku, tzv. rolák, jako další prvek se „nosil“

¹³⁵ Snad nás k tomu opravňuje i ten fakt, že se ve spisovném lexiku nachází již výrazy *apartní, apartně, apartnost*, převzaté z francouzštiny ve významu: zvláštní, nápadný, vkusný, netuctový. Viz TRÁVNÍČEK, František. *Slovník jazyka českého*. Praha: Slovanské nakladatelství, 1952, s. 23.

¹³⁶ FOENKINOS, David. *Les souvenirs*. Paris: Gallimard, 2011, s. 287.

určitý zamýšlený, vážný výraz, nedbale upravené vlasy a jako „rekvizita“ v podpaží, v ruce nebo v kapse baloňáku knížka od Franze Kafky, Alberta Camuse nebo Sartra.¹³⁷ V osmdesátých letech se rozšířil zvyk nosit sluneční brýle, a to bez ohledu na roční dobu a počasí, a tento prvek po nějaký čas velmi určoval aparenci určitých typů mužů a žen napříč sociálním původem a povoláním. V jiné době a jiném prostředí to může být barva vlasů a určitý typ účesu, klobouk, brašna s počítačem přes rameno, ruksak, případně i určitý druh osobního dopravního prostředku – kolo, motocykl, ne automobil. I další předměty mohou vstupovat do užší a širší souvislosti s osobní aparencí, až se přehoupnou a zčásti rozptýlí v příbytku a ve sférách životního stylu. Je pak někdy obtížné rozlišit, zda byla na počátku takového prostředí osobní aparence nebo naopak.

Uvedme příklad soudržné aparence, která přesahuje až do hmotného prostředí, v níž osoba žije. Osobní aparence je založena zevnitř, vychází ze subjektivity jedince a promítá se ven, až je viditelnou součástí běžného každodenního života a bytí persóny. Máme na mysli známý dokument napsaný filosofem Denisem Diderotem v roce 1772.¹³⁸ Filosofovi odebrali jeho starý župan, *byl jsem v něm malebný a krásný*, píše sám o sobě, a jeho povrch pokrývaly inkoustové črty perem. Bylo tak zjevné, že je to župan spisovatele. Cílem odebrání starého županu, v němž filosof přijímal i vzácné návštěvy a urozené osoby, bylo, aby oblékal nový župan z brokátu, dar císařovny Kateřiny II. V tomto novém županu, jak bylo zvykem i předtím, filosof usedal ve svém příbytku k práci. Avšak jeho identita s předchozím županem byla, jak se ukázalo osobnostně a tělesně silná. Nadto: nový župan nebyl ani v souladu se stávajícím okolím, narušil onu organicky vzniklou širší osobnostní aparenci a filosof si ve svém textu stěžuje: *Teď se neví, kým jsem*, už to není můj *starý přítel*, můj starý župan byl zajedno s ostatní *veteší*, která mě obklopuje: židle vyplétaná slámou, dřevěný stůl, bergamská tapiserie na níž mám hřebíky přiklepnuté začouzené rytiny, kterým chybí okraj, to všechno, co dříve, tj. v období nošení starého županu, tvořilo součást té nejharmoničtější prostoty. Vše je teď disharmonické, pryč je celistvost, jednota, krása. *Zde máme svědectví o nutné jednotě hmotné kultury a morálky estetiky*, komentoval příklad ze života filosofa historik aparencí Daniel Roche¹³⁹. Z Diderotova životního

¹³⁷ Tato typická aparence se promítla i do nápadu vyjádřit jí identitu studentů FF UK na jednom z prvních, po dlouhých letech povolených studentských majálesů šedesátých let. V první řadě šli studenti a studentky v černých manžestrácích a svetrech s obrovským knižním „exemplářem“ s nápisem Kafka.

¹³⁸ DIDEROT, Denis. *Regrets sur ma vieille robe de chambre. Ou l'Avis à ceux qui ont plus de goût que fortune*. Paris: 1772.

¹³⁹ ROCHE, Daniel. *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris: Fayard, 1989. ISBN:2-02-012332-0, s. 429.

příběhu seznáváme, jak důležitý v procesu utváření a nastolování aparence, je poměr osobnosti k osobě a případně i souhry osobní aparence s prostředím jejího příbytku.

Poměr hmotného prostředí k osobní aparenci se dokonce může ocitnout v obráceném postavení a přece se, dle našeho názoru, výchozí postavení osobní aparence nejenom neztratí, ale i posílí působením společného sjednocujícího principu. *Je zcela přirozené*, píše někdy na rozhraní třicátých a čtyřicátých let minulého století architekt Karel Honzík, *že se člověk snaží dát věcem, jimiž se obklopuje formu, která je nejlepším výrazem užitkových funkcí a která je vyvážená a souladná. Tím spíše to platí o obleku, který tvoří součást osobnosti (...). Ovšem nemáme na mysli estetiku, která slouží jen touze po odlišnosti a osobní demonstraci.... Oprávnění má jen (předchozí doplnila H. J.) snaha o vlastní úpravu a výraz Kdežto prvá snaha*, tj. v kontextu Honzíkova textu egocentrické sebezdůraznění (předchozí doplnila H.J.), *ve svých krajnostech asociální, je snaha druhá naopak sociální, je svým způsobem „službou veřejnosti“.* *Jevit se příjemně, jevit se jako jasný a souladný celek ducha, těla i šatu, to je jistě sociálně kladná vlastnost*¹⁴⁰. Co spojuje hmotné prostředí obydli s aparencí osoby, je princip harmonizace, v níž Honzík spatřuje sociálně kladnou hodnotu. Podle stati *Zdroje slohu v užitkové tvorbě* z téže Honzíkovy publikace je harmonizace prvek slohotvorný. Tady se subjektu aparence „vrací“ kvalita, kterou do prostředí vložil, kterou potřebuje nejen k osobnímu sebestvrzení, ale v objektivizované podobě (promítnuté například do svého příbytku), k reflexi svého důvěrného životního prostoru a jeho zařízení. Honzíkův příklad je ovšem programový, zamýšlený pro celou společnost, zatímco Diderotův „příběh“ je osobní.

Připojení dalších a dalších prvků k původně osobní aparenci není libovolné. Záleží na tom, co má aparence sdělit, a to „určí“ do jaké šíře se má rozvinout pole označujícího a označovaného. Neboť je to zvláštní druh sebe prezentace a pro druhé poznání, „četba“ osoby prostřednictvím věcí, které tato má na sobě a ke kterým se vztahuje. Podle Marie-Thérèse Duflos-Priot *aparence, jako všechny sociální vztahy, je předmětem společného působení pravidel a zvyků, jejich praktického uplatnění, které vyplývá z morálky anebo z pravidel slušnosti vč. etikety*.¹⁴¹ Zmiňme i historický příklad toho, jak se do aparence přenesla zjevnost tělesné čistoty a to v dobách, kdy se praktikovala pouze její suchá forma. Od raného středověku, necháme-li stranou starověk, se v traktátech vhodných způsobů

¹⁴⁰ HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. Praha: Václav Petr, 1947. s. 473.

¹⁴¹ DUFLOS-PRIOU, Marie-Thérèse. Le maquillage, séduction protocolaire et artifice normalisé. In: *Communications. Parure, pudeur, étiquette*, č. 46, 1987, s. 245–253. ISSN 0588-8018.

společenského chování do omrzení opakuje příkaz držet v čistotě obličej a ruce, o zbytku těla, občas s výjimkou nohou, se většinou až do 19. století nemluví. V 16., 17. a většinou ještě i v 18. století se však těla v pravém slova smyslu nemyla, praktikovala se jen tzv. suchá hygiena, která spočívala v tření plátny-ručníky napuštěnými vonnými látkami.¹⁴² Přesto osobní čistota jako zřejmý požadavek se v mužské aparenci dával najevo prostřednictvím bílých košil, často proto i několikrát za den převlékaných. Bělost košile, byť podle módy měnila formu, byla vidět jen skromně u krku, případně na připojeném límci a manžetách košilových rukávů, byla dostačujícím znakem osobní hygieny. *Norma se vyslovuje a ukazuje (La norme se dit et se montre)* upozorňuje Georges Vigarello.¹⁴³ Osobní hygiena od konce 18. a hlavně během 19. století dosáhla přibližně principu, jaký známe dnes a košile má v rámci mužské korektní aparence významnou oděvně etiketní roli dodnes. V kompletním formálním obleku má být vidět límec a manžety košile. Ty mají předepsané dva centimetry vyčnívat z rukávů saka. Ne však více, pokud totiž například vyčnívají celé manžety, je to známka nejen neznalosti oděvního kódu, ale spíše nedostatečnosti rozměrů košile nebo saka vzhledem k tělu jejich nositele, a tedy také nedostatek korektní aparence.

Samostatnou publikaci věnovala aparenci Michèle Pages-Delon.¹⁴⁴ Aparence není jenom jednoduchým součtem dílčích složek zevnějšku, důležitá je i jejich spojitost, vnitřní vazby článků, soudržnost nebo disparátnost, míní autorka. Aparenci je třeba nahlížet jako na vrstvu označujícího a označovaného. Podobně se vyjadřuje Marie-Thérèse Duflos-Priot: *Aparence se týká systému konvencí sémiologického řádu. Tento systém je též povahy jako to, co je zvykem nazývat neverbální komunikací, řečí těla, řečí módy atd.*¹⁴⁵ Tělo a předměty na těle či k tělu patřící jsou označující a z nich usuzujeme na označované – osobnost nositele, sociální příslušnost, zaměstnání, a v jisté fázi „analýzy“ i na jeho vkus, znalost kódů apod. Označující je vytvářeno různými materiálními aspekty aparence – oblek, účes, růž na rtech, barva laku na nehtech; oholená tvář, knírek, dlouhé vlasy. Označované jsou rysy řádu psychologického nebo sociálního, které asociují s materiálními označujícími: oblek s kravatou znamená korektního muže, zelené nehty a oranžové vlasy odpůrkyni konvenčních norem „hezkého vzhledu“ atd. Uvedením obou polí do vztahu

¹⁴² VIGARELLO, Georges. *Le propre et le sale. L'Hygiène du corps depuis le Moyen Age*. Paris: Seuil, 1985. ISBN 2-02-0094 52-5, s. 26 a násl.

¹⁴³ Tamtéž, s. 9.

¹⁴⁴ PAGES-DELON, Michèle. *Le corps et ses apparences. L'envers du look*. Paris: L'Harmattan, 1989. ISBN 2-7384-0305-0.

¹⁴⁵ DUFLOS-PRIOU, Marie-Thérèse. *Le maquillage, séduction protocolaire et artifice normalisé*, c. d., s. 245.

zahajuje percipient moment interpretace, spouští mechanismus dešifrování, na němž spočívá značná část „poznávání“ druhého a také možnost hodnotit jeho aparenci podle estetických norem, módnosti, vkusu, stylu.

Chtěli bychom nyní přiblížit historický příklad aparence, který souvisel s životem šlechty a panovnických dvorů v 15. století, s jejich turnaji. Bude možná překvapením, že příklad tak sociálně a časově odlehlý současnosti „připomene“ složky aparence, které mohou hrát podobnou roli i dnes. Upozornění na tento typ aparence čerpáme z článku André Raucha, uveřejněném v roce 1989.¹⁴⁶ Autor zde zmiňuje 15. století, v němž právě ceremonie, bankety a všechny významné slavnosti a rituály spočívaly na aparencích a patričních pravidlech. Jako příklad uvádí rytířské turnaje. Oblek rytíře, případně pážat, měl význam jen v rámci celkové aparence, jíž poskytoval k vidění rytíř, jeho kůň, družina a celá událost rytířských turnajů. Medievalistka Odile Blanc¹⁴⁷ líčí, jak oděv rytíře neměl sám o sobě ústřední smysl, jeho *raison d'être* spočíval jen v tom, že je nošen, oblečen. Musí být nazírán a hodnocen až ve spojení s koňskou houní, která je ustavující vizuální složkou výstroje borce. Koňská houně nese příslušné znaky, barvy, které znamenají rodovou spřízněnost borce a příslušnost k panství. Krása oděvu, ornamenty nefigurují přímo v popisech kronikářů, estetické hodnocení oděvu rytíře závisí na celé výstroji a statusu osoby. V jejich hodnocení oděvu se nejčastěji vyskytují výrazy *honnêteté* (ideál ctnosti) a *uměřenost* (*mesure*).¹⁴⁸ Jinak ovšem kronikáři velice pečlivě na aparenci celého konvoje zaznamenávali užití zlata, volbu druhů látek, barev a jejich kombinace. Celý turnaj byl velkou polychromií a divákům poskytoval potěšení rozvažovat o užití kódů, smyslu pro míru a vkusu každého rytíře, jehož chrabrost a síla zásahů poutaly pozornost: *síla, tvrdost, krása, bohatství a noblesa byly v citlivosti shromážděných diváků patnáctého století intimně spojeny*.¹⁴⁹

Z předchozího příkladu – a mohly bychom odkázat i na jiné rituály, bankety a slavnosti tohoto druhu, kde je patrný princip *esse est percipi* – je patrné, že se aparence týkala i více osob a charakteru události-situace a dalších složek prostředí. V tomto smyslu je **aparence širším pojmem** než osobní aparence. Přihlízející společnost, sama se na celkové aparenci zároveň podílející, se doslova baví dešifrováním znaků a symbolů,

¹⁴⁶ RAUCH, André. Parer, paraître, apparaître. Histoires de la présence corporelle. In: *Ethnologie française*, nouvelle série. T.19, No.2, *L'apparence* (Avril-Juin 1989), s. 145–154.

¹⁴⁷ BLANC, Odile. Les stratégies de la parure dans le divertissement chevaleresque (XV. siècle). In: *Communications. Parure, pudeur, étiquette*, 1987, č. 46, s. 49–62. ISSN 0588-8018.

¹⁴⁸ Potud čerpáno z BLANC, Odile. Les stratégies de la parure dans le divertissement chevaleresque, c. d., s. 49–62.

¹⁴⁹ RAUCH, André. Parer, paraître, apparaître. Histoires de la présence corporelle, c. d., s. 148.

uplatňováním jejich znalostí i oceňováním míry využití kánonů, jež hostitel zhmotnil v hodovní síni nebo osoba aplikovala na svém zevnějšku. Je to divadlo pro společnost, která kánony zná a oceňuje jejich naplnění i rafinované využití a samozřejmě oceňuje i okázalost a bohatství, ale též podle honnêteté a vhodné míry (measure), tedy podle vhodnosti.

Nejenom ze samého pojmu aparence, i z předchozího příkladu se může zdát, že vizuální působnost aparence je téměř výhradně vázána na okázalost. Ta byla jistě v hierarchizovaných před-demokratických společnostech běžná, a vzhledem k osobní aparenci i funkční, vyjadřovala nobilitu a byla znakem sociální odlišnosti individua, případně i jeho moci. Připomeňme, jak důležitá byla aparence pro Jeana Jacquesea Rousseaua právě vzhledem k jeho etickým, filosofickým a konečně i politickým názorům. Jako *projev odvahy* popisuje svůj vzhled, jímž se uprostřed etiketně oblečených současníků vč. krále a královny, odlišoval na premiéře svého kusu. Ve svých *Vyznáních* o sobě píše, že byl ustrojen *jako obvykle nedbale, plnovous a paruku učesanou dost špatně(...)* *prohřešek proti slušnosti a projev odvahy*¹⁵⁰. Když se též filosof později rozhodne žít v ústraní a mimo společnost, které si neváží a ukládá si přísný morální a duševní život, píše ve *Snech samotářského chodce: opouštěje svět a jeho okázalost, vzdal jsem se všech ozdob; (...)* *žádný meč, bílé punčochy, zlaté výšivky, nakadeřený účes, jen jednoduchá paruka, prostý oděv z hrubého plátna, a co více, vykořenil jsem ze svého srdce všechnu chamtivost a žádostivost, jež dodávala hodnotu všemu, co jsem opouštěl*¹⁵¹. Jím samým ustavený morální, intelektuální a životní ideál musí pro sebe i pro společnost dotvrdit odpovídající aparencí, jinou, než byla běžná vzhledem k jeho společenskému postavení. Skutečné bytí nemůže být v konfliktu s tím, jak se zevně jeví bytost a nota bene je i vzhledem k nastoupenému životnímu stylu filosofa i funkční.

K zásadní změně do té doby běžné okázalé aparence žen i mužů, k hodnotovému převratu mužské aparence, přispěla buržoazie devatenáctého století. Philippe Perrot ve své historické práci¹⁵² o aparenci žen vystihuje zásadní rozdíl v pojetí ženské a mužské aparence 19. století. Předrevoluční aristokracie, alespoň co se týče některých nápadných prvků zevnějšku a používaných látek, jejich barev, krajek, výšivek a dalších ozdob,

¹⁵⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Vyznání*. Přeložil Luděk KULT. Praha: Odeon, 1978. 01-098-78, s. 316.

¹⁵¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Sny samotářského chodce*. Přeložila Eva BERKOVÁ. Praha: K+D Svoboda, 2002. ISBN 80-903140-0-7, s. 44.

¹⁵² PERROT, Philippe. *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin, XVIII^e-XIX^e Siècle*. Paris: Ed. du Seuil, 1984.

dokonce i líčidel, nečinila rozdíl mezi mužským a ženským zevnějškem, neboť obě pohlaví spojoval totožný sociální původ a v principu totožné právo na vyjádření nobility a osobní skvělosti zevnějškem. V následujícím 19. století dojde na straně muže k tzv. *velkému zřeknutí se*¹⁵³. Muž, kapitán průmyslu, bankéř, obchodník, podnikatel odmítne okázalost předchozí éry a v duchu tradice puritánské etiky a estetiky, s níž souvisí vznik kapitalismu, smysl pro šetřivost, skromnost a racionálnost konání, obléká zásadně třídní oblek z pevnějších látek tmavých a černých tónů a střízlivé elegance. Žena, které se socioekonomické změny osobně nedotknou, naproti tomu ulpí v historizující okázalosti a tudíž i v tradičně ozdobné aparence, kterou v tomto, 19. století, ještě znásobí. Její oděv se přidržuje zdobnosti, komplikovaných střihů, množství detailů, okázalých různobarevných látek a typicky ženských světlých pastelových odstínů. Světlé šaty dobře kontrastují s černým oblekem muže 19. století. Z toho všeho je utkána aparence ženy. Přemrštěná zdobnost se tak stane symbolem její minimální společenské a pracovní užitečnosti a až do secese atributem ženské aparence. Okázalost ženiny aparence je Thorsteinem Veblenem v jeho *Teorii zahálčivé třídy* vyložena jako *delegovaná spotřeba*¹⁵⁴. O co je v 19. století striktnější a méně nápadný oblek majetného muže, o to více se jeho pekuniární síla promítne do okázalého vzhledu manželek, dcer a milenek. Jejich přezdobenost, nákladné róby, šperky a doplňky jsou vedle „kapitánů průmyslu“ v korektních oblecích, a když tak s diskrétní ozdobou (jehlice v kravatě, perfektní rukavice, materiál vesty), jakousi zčásti chtěnou, zčásti neuvědomovanou, spontánní ilustrací zásadního rozdílu mužského a ženského pohlaví. Mužské jednoduchosti, střízlivosti a nenápadné typicky pánské eleganci se žena „učí“ až na základě percepce těchto nápadných znaků mužského zevnějšku. Jednoduchost a střízlivost na vlastním oděvu ženy uplatní, a po svém budou modifikovat, až teprve během následujícího století, kdy také postupně nabude důstojnějšího politického a sociálního postavení.

Pro zevnějšek muže devatenáctého století obecně platí poměrně přísný kód. Muž musí být „comme-il-faut“. Zásady jsou: čistota, jednoduchost a korektnost vzhledu.¹⁵⁵ Z dobové příručky lze vyčíst, že se muži comme-il-faut zakazují křiklavé barvy, originální tvary klobouků případně kalhot. Především má hledět být nenápadný. Při vší jednoduchosti vzhledu je pozornost soustředěna na kravatu, která se každodenně ručně váže. Uzlu

¹⁵³ Výraz „velké zřeknutí se“ poprvé užil v roce 1930 britský psycholog FLUGEL, John Carl. *The Psychology of Clothes*, 3. vydání, Londýn, 1950.

¹⁵⁴ VEBLEN, Thorstein. *Teorie zahálčivé třídy*. Přeložila Jana OGROCKÁ. Praha: Sociologické nakladatelství, 1999. ISBN 80-85850-71-0.

¹⁵⁵ PERROT, Philippe. *Les dessus et le dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIXe Siècle*. Paris: Fayard, 1981. ISBN 2-87027-137-9, s. 227–253.

vázanky, historického předchůdce dnešních motýlků s hotovým uzlem, se příkládá estetický a osobu nositele „charakterizující“ význam. Rodí se proto, zejména kolem třicátých let 19. století, příručky o „umění vázat kravatu“. Zvláštní pozornost i etiketní význam se vztahuje k pánským rukavicím, vycházkové hůlce, i o nich se píší zasvěcené rozklady.

V 19. století dojde ke spiritualizaci fenoménu móda, předznamenávající její budoucí osamostatnění a moc, jež dosud neměla. Ve Francii reflektují módu nejlepší umělci té doby – Charles Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, Honoré de Balzac a na přelomu století i Marcel Proust. Balzac v roce 1830 ve svém Pojednání o elegantním životě¹⁵⁶ doslova napsal: *Kdo vidí v módě jenom módu, je blbec*. Již to znamená, že se tu poprvé rozlišuje na jedné straně módní diktát krejčích, jejich nůžek a sukna a na druhé straně fenomén módy, o němž je radno přemýšlet, reflektovat způsob jakým působí, co znamená či co vyjadřuje z doby a jaké zároveň nabízí možnosti k uplatnění individuálního vkusu i v souhře s životním stylem. Úkolu *obnovit vazby mezi módou a estetikou, poukázat na krásu ve věcech proměnlivých a pomíjivých, přehodnotit oblečení a novotaření* se v té době také ujal dandy.¹⁵⁷

Za nejlepší výklad dandysmu a historického úkolu dandyho, považujeme práci Françoise Coblenceové, v českém překladu *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*¹⁵⁸. Tato autorka určuje za základ dandyho postoje k osobní aparence dobou nastolenou nejistotu individua. Přičemž osobní pochybování a nestálost má dandy odvahu řešit vlastním předváděním se a nikoliv nějakým *zevšeobecnujícím aktem nebo ustavením taktického společenství*.¹⁵⁹ Coblenceová v tomto zásadním bodě dandyho zrodu a počínání odhaluje *svrchaně politický význam*. Podle ní *vynesl na světlo nejvyhrocenějším způsobem neurčitost lidského jedince v demokracii, jako by tím společnosti vracel její vlastní obraz (...) její vlastní neuchopitelnost, její vlastní tázání po identitě*.¹⁶⁰ To nejistota individua 19. století přivádí dandyho k vnější aparence jako možnosti konstituovat denně svou podobu jako originální dílo, dílo, jehož předmětem je nadřazenost zjevu. *Bezvýznamné dandy povznáší, z ničeho tvoří něco*,¹⁶¹ neboť je na vůli jedince, jakou hodnotu věcem přisoudí. Coblenceová v tomto bodě nachází oporu v myšlenkách Hanah Arendtové. Tato filosofka

¹⁵⁶ BALZAC, Honoré de. *Traité de la vie élégante*. CRLMC/TEXTES, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000. ISBN 2-84516-135-2, s. 84.

¹⁵⁷ COBLENCÉOVÁ, Françoise. *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*. Přeložili Klára VÁVROVÁ a Lubomír MARTÍNEK. Praha: Prostor, 2000. ISBN 80-7260-090-7, s. 141.

¹⁵⁸ COBLENCÉ, Françoise. *Le dandysme, obligation d'incertitude*. Paris: P.U. F., 1988. ISBN 2 1304197 8.

¹⁵⁹ COBLENCÉOVÁ, *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*, c. d., s. 13.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 44.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 18.

spatřuje ve výstavbě dandyho aparence *dílo, které neusilovalo o setrvání, nýbrž jako by do sebe vstřebalo samotnou časovost bytí*. Dandyho dílo je tak možné považovat za předzvěst moderních a současných výtvarných děl, které rezignovaly na věčnost mramorů a bronzů, a dávají přednost dílu *nestálému, dílu v pohybu*.¹⁶²

Zmiňme se několika větami o dandyho pověstných oblecích. Musely bychom je ovšem popisovat individuálně od dandyho k dandymu. Jedno však mají společné: dandy nepotřebuje konzultovat panující módou, natož se jenom řídit dobovým kódem být *comme-il-faut*. Pravda, nenosí frak zcela originálního střihu, ale látky, které si na své obleky a vesty vybírá barevné odstíny a kombinace, které volí, uzly svých kravát a hlavně to, jak vše umí dohromady sladit a „nosit“, tedy prezentovat, vychází z jeho osobního vkusu, respektive z vlastní jedinečnosti, a aniž by chtěl, módu či módy spíše zavádí, než kopíruje, a ostatní mate svou každodenní, neznámo odkud se beroucí, změnou. Tímto svévolným a dosud neznámým postojem k módním normám a oděvním kódům se dandy stává prvním moderním uživatelem mód, jaký dnes běžně převládá.

Charles Baudelaire umísťuje působení dandysmu do politicky a kulturně *přechodných epoch*. Tu se projeví *dandyho pravé hrdinství* pocházející z nejlepšího prvku *lidské pýchy*, z jeho schopnosti projevit *odpor a vzpouru*. Dandy v době Baudelairově *reaguje na univerzalizaci typickou pro příliv demokracie* a projeví svou *touhu potírat a ničit trivialitu*.¹⁶³ Dandy, jak píše Coblenceová, parafrázujíc Carlyla a zčásti i Nietzscheho¹⁶⁴ (Coblenceová má na mysli jen Nietzscheův názor na zastaralost etnického a modernost nadnárodního, standardního oděvu), *je nejen opakem podřízenosti a chudoby, ale vzpouzí se i proti merkantilismu (...), a jako kdyby se snažil svou elegancí a svými rozmary čelit ledovým vodám zisku a stavět proti evropské uniformitě nostalgickou zálibu v drobných rozdílech*¹⁶⁵(...), *dandy jako moderní a ideální typ především ztělesňuje estetickou volbu, volbu krásy módy a krásy současné*.¹⁶⁶

Vykreslování všech vlastností a vlivů dandyho na dobu a společnost, se může zdát moc podrobné. Zaobíráme se jím proto, že přístup dandyho 19. století, jeho aparence a způsob života, má své nepřímé pokračovatele i v současnosti. Někteří autoři dějin

¹⁶² Tamtéž, s. 11.

¹⁶³ BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnicích*, c. d., s. 613 a 614.

¹⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Lidské, příliš lidské*, § 215, s. 222.

¹⁶⁵ COBLENCEOVÁ, *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*, c. d., s. 227.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 221.

dandysmu minulého a tohoto století,¹⁶⁷ zastávají názor, že tento typus mužského konceptu aparence a života se neomezuje na historické období svého vzniku a trvání (19. st.), ale po svém přesahuje až do současnosti. Vazba dandysmu na místo a čas jeho zrodu a rozvoje byla velice obhajována samým Barbeyem d'Aurevillem¹⁶⁸, tedy nejenom v námi jen zběžně zmíněném podání Baudelairově. Dvě tak odlišné epochy jako devatenácté a dvacáté století, mají leccos společného, ale přeci jenom se spíše odlišují. Přesto obranný postoj individua vůči banalitě všedního života a touha najít si vlastní model, jak žít a jak vypadat, založený dandym devatenáctého století, jako princip přetrvává. I dnešní potomek „dandyho“ reaguje na všeobecné podmínky doby podobně jako onen současník Baudelaira na merkantilismus doby, trivialitu a uniformizaci. Dnes podobný jedinec svým personálním konceptem života, a vlastním úsudkem řízenými objevy „krásného“, reaguje na všeobecnost hyperkonzumní společnosti, její konfekční módu, vzory fyzické aparence, věci, jídla, obydlí, způsoby a místa trávení volného času a dovolených i vzory těch nejmenších prvků každodenního života – jak si nasadit čepici, co snídat, kam jít na večeři. Jisté prvky dandysmu v současné době nezapře koncept tzv. hipstera¹⁶⁹.

Hipsterova¹⁷⁰ osobní aparence se vyznačuje určitým oblečením (úzké džíny, kostkovaná košile), obuví (tenisky hiphoperů) a brýlemi s kostěnými obroučky, upraveným vlasem a vousem. K jeho ekologické orientaci a tím i k aparence patří kolo, nejlépe jednoduchý předválečný typ, dnes recyklovaný současným designem. Ve svém interiéru trochu intelektuálním, trochu uměleckém a trochu industriálním, nemá televizní přijímač, ale spíše klasický gramofon a hlavně knihovnu a třeba starší typ křesel. K bydlení dává přednost určitým stavbám typickým pro pražské Vinohrady a Žižkov. Rád obývá lofty, má vřelý vztah ke klasickým dřevěným podlahám, bílým stěnám nebo režným cihlovým stěnám a bílým kachlíčkům a vaně v koupelně. Kuchyň není vybavená super-spotřebiči, ale určitě kontejnery na tříděný odpad. I v jídle a pití uplatňuje zásady, které s předchozím korespondují: nepije alkohol a obejde se bez masa. Jeho chování se vyznačuje nekřečovitou ironií a osobitostí, kterou nedává prvoplánově najevo, ale čímsi, jakousi soudržností se přeci jenom odlišuje od ostatních.

¹⁶⁷ SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Dandysmus, poslední záblesk heroismu*. Přeložila Alena LHOTOVÁ. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2012. ISBN 978-80-246-2126-5.

¹⁶⁸ BARBEY d'AUREVILLY, Jules. *O dandysmu a Georgi Brummellovi*. Přeložila Catherine KŘIČKOVÁ. Praha: Volvox Globator, 1996. ISBN 80-7207-044-4, s. 33–34.

¹⁶⁹ <http://revue.idnes.cz/tiskni.aspx?v=sex&c=2003M209V03A>.

¹⁷⁰ Věcné údaje čerpány z: <http://desencyclopedia.wikia.com/wiki/Hipster>, bydlení: Bydlete jako hipster. In: *Dům a zahrada*, č. 6, 2015.

Jak patrně, hipster není vázán na hyperspotřební společnost a její výrobky a rozhodně je proti běžné konvenci. Zato uvážlivě pracuje na své identitě zevnitř i zvenčí. I tím navazuje na klasického dandyho. Tento jeho projekt nevychází z neomezených prostředků, přesto prvořadý význam mají pro něj hodnoty, které preferuje, věci, s nimiž se osobně ztotožňuje, které chce prožívat, což mu neumožňuje ani hyper-nabídka běžného zboží. Jakoby četl v Baudelairovi: *dandysmus není (...) záliba v oblékání a hmotné eleganci (...) pro dokonalého dandyho (jsou) pouhým symbolem (...) nadřazenosti jeho ducha (...). Co je tedy ta (jeho) vášeň (...). Je to především potřeba vytvořit si ve vnějších mezích konvencí originalitu, jistý kult sebe samého.*¹⁷¹

K hipsterovi zřejmě především mužskému konceptu, existuje i ženská varianta, v podstatě kopie některých popsaných prvků pánského zevnějšku a snad i chování. V této souvislosti položme především otázku, zda je možné uvažovat o ženském dandy. Vždy se zdůrazňovalo, že dandysmus je typicky mužský koncept, že žena dandym nemůže být, pokud ano, jednalo se vždy o absolutní výjimky. Ze známých příčin nemohla být žena v předchozích dobách plně sama sebou. Od počátku 20. st. se natolik změnila podmínka ženské existence, pravděpodobně i ideály, že některé principy i ženské aparence a ženina stylu života by mohla v mnohém souznít s mužskými. Ale že by žena, při zachování všech historicky daných kořenů dandysmu, byla dandym? Někým tak či onak jednoznačným, „ideově“ propracovaným a propracovávaným a relativně, tj. svou podstatou neměnným?¹⁷² Otázku ženského zevnějšku od prvních reflexí této otázky komplikovala snadnost, s jakou žena přijímá a s potěšením aplikuje podněty módy. Z této „nevýhody“, posuzováno z hlediska dandysmu, může vyplynout i něco pozitivního a svým způsobem kreativního. Dnešní žena *může mít radost ze svých modifikací, z možnosti být jiná mezi jinými (...), být ženou v množném čísle. Je jí dovoleno se proměňovat podle svého přání,*¹⁷³ píše ve svém článku francouzský estetik Gilbert Lascault. Dandy se také oddává svým proměnám, ale nečeká na impulsy módy, naopak, protože hledání zevnějšku čerpá ze své individuality. Žena si dnes hledí své osobní aparence a i pro ni *toaleta představuje čas utváření, okamžik vynalézání postavy, proces pojímaný jako takový*¹⁷⁴. A stejně bychom mohli říci, že i žena na pozadí spotřebních daností a módních norem nachází svou identitu, kult sebe sama a

¹⁷¹ BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*, c. d., Přeložil Jan VLADISLAV. Praha: Odeon, 1968. ISBN 01-074.68-09/1, s. 612.

¹⁷² Kromě silné individualnosti dandyho tu narážíme na skutečnost, že dandy sice odmítá běžné normy, sám si však vlastními pravidly vytváří normy osobní.

¹⁷³ LASCAULT, Gilbert. N + 1 Banalités sur le maquillage. In: *Traverses. Maquiller*. 1977, č. 7. Paris: Éditions de Minuit. ISSN 0336-9730, s. 53

¹⁷⁴ COBLENCEOVÁ, *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*, c. d., s. 265.

prožívá svou osobitou aparenci. Žena tak neaspiruje na to být klasickým mužským dandym, může však představovat nový rys dandysmu, dandysmus v pohybu, postmoderní. Ano: libuje si ve změnách aparence, ale když ji podstoupí, už o ní nepřemýšlí, odosobněna se do ní vtělila a shledala v ní svou identitu. Cíl jejích proměn není sice v revoltě, ale ve zkušenosti téměř herecké (Simone de Beauvoire, 1949). Co naopak dandy může ženě závidět a věděl to již Baudelaire a jiní, je právě její líčení: *rtěnka a štětec* jsou pro ní *šťastné nástroje fantazie a rozmaru*¹⁷⁵ a konec konců není něco velice dandyovského na té každodenní obnově nalíčení, na tom momentu intimního sžívání se s každým tahem tužkou, s cílem „vystavět“ právě svou dnešní tj. tak či onak jedinečnou podobu?

Aparence je sice souhrnný pojem pro převážně viditelné složky vytvářející vzhled osoby: vlastní tělesnost – výška těla, hmotnost, oděv, doplňky, líčení, účes, vousy, gesta, způsob postoje či chůze, úplnost jejího obsahu se naplňuje až „zprávami“ o neviditelných vlastnostech a inklinacích nositele aparence. Dešifrováním toho, co viděné znamená, se z aparence osoby může usuzovat na její slušnost, skromnost, nekonvenčnost, zaměřenost na tu či onu činnost nebo hodnotu, na náboženské a politické smýšlení. Aparence jako systém označujících a označovaných má schopnost sdělit mnohem více. Záleží pak na sociálním, kulturním, estetickém a politickém kontextu do jakého je aparence nositele v daný okamžik a vzhledem k události zasazena.

V květnu 2004 zažívá Česká republika významnou politickou událost: je přijata za člena Evropské unie. Česká televize vysílá k této události živě rozhovor českého filosofa Václava Bělohradského a umělce Vladimíra France. Oba muže umístil režisér Gogola (tuším, zjistím) na terasu historicky významné budovy Národního divadla a dává jim příležitost reflektovat událost. Profesor Bělohradský hladce oholen, upravený vlas, košili, vázanku a tmavé sako, multimediální umělec Franc má až na malý trs vlasů nad čelem vyholenou hlavu, několik piercingových ozdob a hlavně, pro veřejnost ovšem nic překvapujícího, neboť jeho osoba je často mediatizována, velmi hustě potetovanou tvář, krk, vše co je vidět z těla, které vězí v nylonové sportovní bundě v národních barvách červeno, modro, bílé. Již to samo jakoby ilustrovalo známý český verš „čas oponou trhnul a změněn svět“ (J. Neruda). Oba muži si udržují značný prostorový odstup, jeden hovoří uvážlivě, spíše vážně a snad i s trochou skepse, druhý své názory spíše neurovnaně, zato s větším prožitkem chrlí. Přestože občas jeden druhému přikyvuje, sledují se pozorně navzájem a zdá se, že i proto, že si uvědomují svou zevní odlišnost. Tak zásadní rozdílnost

¹⁷⁵ LASCAULT, c. d., s. 271.

aparencí brání psychologické plynulosti komunikace. Pro diváky TV je jejich vzhled evidentní změnou: ještě před nedávnem by taková oficiální událost přivedla před kamery politiky v konfekčním tesilu, bez jediné známky individuality až snad na rozdílnost v tělesné výšce a objemu. Je to symbolické – v novém století a „v rámci Evropy“, tu jsou dvě individuality, dvě odlišné aparence a možná i symbol na jedné straně obezřetnosti a rozvažování a na druhé spontánní reakce, přímých emocí, a mírně kontrolovaného vyjádření.

Osobní, individuem zvolená aparence je subjektem samým i druhými vnímána jako součást osobní identity, její vnější obraz. Proto někteří jedinci lpí na aparenci velmi soudržné a trvalejší.¹⁷⁶ Konzistentní a pokud možno stálé aparence byly v minulosti typické pro hierarchizované společnosti. Jedinec jí stvrzoval příslušnost k určité třídě, vrstvě společnosti. V postmoderní individualistické společnosti využívají možnost libovolně aparenci měnit, a jsou jedinci, kteří si naopak potrpí na neurčitost aparence (přehlušení množstvím možných aparencí). Takový postoj je možné najít v nějakém uzavřeném sociálním prostředí – podnik, škola, čtvrť města. Jinak zejména mladí vychutnávají různost aparencí, kombinují je, dotváří někdy i kreativně.

K vzniku a šíření jakýchsi „vzorů aparencí“ přispívají: oděvní móda, nové způsoby líčení, účesy a úpravy vlasů. Manekýna a fotomodelka, živá zprostředkovatelka módních modelů a tendencí, je pak profesionální reprezentantkou módních aparencí. Umí důvěrně zacházet se systémem označujících a označovaných, tj. vžívat se do nich a vnějším chováním, postojem těla, gestem...je vyjádřit. K oblečení jí jsou předkládány oděvy, boty a doplňky, jejichž prostřednictvím na svém těle předstírá, a to na cizí pokyn redaktorek módních rubrik a časopisů, výrobců, módních návrhářů a ovšem i fotografů, různé aparence: být agresivní, romantická, naivní, sportovní, dáma, wamp atd. Přednosti manekýny jsou hodnoceny právě podle toho, jak dobře vyhoví „předepsané“ aparenci. Manekýna a fotomodelka jsou osoby, jejichž aparencí disponují cizí osoby. V tom směru je pravým protikladem dandyho.

André Rauch¹⁷⁷ správně vyvozuje, že samo sledování módy, přináší potřebu dávat najevo osobní vkus, potvrdit osobní výběr, personalizovat osobní vzhled. A proto jsou dle něj kódy aparence čím dále tím více *zamotané*, smíchané. K tomu lze dodat, že právě touto nestabilitou aparencí se mnozí recipienti i praktici aparencí baví a jiní se zas proto vzdávají

¹⁷⁶ ARGYLE, Michael. *Bodily Communication*. Methuen & Co Ltd, 1976, ISBN 0416 55 290 0.

¹⁷⁷ RAUCH, André ...

možnosti je dešifrovat, či jen rozpoznávat a i proto se sami uchylují k maximální neutralitě svého zjevu. Ani tento postoj neznamená, že je zásadní smysl aparencí, po dlouhou historii přítomný v evropské kultuře, ohrožen, zbaven svého „noetického významu“. Naopak!

Jisté je, že různorodé aparence, ať už přejaté z módních časopisů, odkoukané z ulic měst a vůbec z veřejných prostorů, spatřené na pódiiích popových kapel, na videoklipech atd., nebo jen „vysněné“ či záměrně konstituované podle vlastního promyšleného designu, působí v současných společnostech jako jakési komplexní vzory lidského zevnějšku. Člověku se nepředkládá nějaká určitá podoba a on na druhé straně neví, jak má vypadat, ale určité aparence tu jsou, a ty mu dle všeho nejsou a ani nemohou být lhostejné. Některé z nich reflektuje s potěšením, jiné odmítá i s odporem nebo s pocitem vyvolaného strachu, další jsou mu lhostejné. Některé jen zkouší realizovat na svém zevnějšku a prostřednictvím svého těla je prožívat. Dnes, kdy již dobře jedno století jedinec nemá potřebu, natož povinnost, zevnějškem stvrzovat a také kontrolovat svou „třídní aparenci“¹⁷⁸, se vnější vzhled stává diferencujícím prostředkem vyjádření osobního vkusu, věku, pohlaví, subkulturní orientace apod.

Starší se mohou cítit být z mnohých těchto proudů vyřazeni. Mohou však eventuálně k osobnímu působení využívat zčásti vypůjčené aparence. Za příklad poslouží aparence profesora Howarda Trevora Jacobse, který v roce 2004 převzal na Pražském hradě prestižní Descartesovu cenu za výzkum stárnutí buněk. Pisatel zprávy o této události, biolog Jaroslav Petr, připojil k fotografii muže sedícího ve Vladislavském sále následující slova: *Profesor Howard Trevor Jacobs z univerzity ve finském Tampere neslevil ze svých nekonvenčních zvyků ani při přebírání Descartesovy ceny. Pro toto prestižní mezinárodní vědecké ocenění si na Pražský hrad přišel ve skotské sukni, černém tričku a s hlavou dokonale vyholenou až na malou čupřinku nad čelem. „Howy“ Jacobs už je takový. Kostkovaným kiltem dává hrdě najevo skotský původ a výstředními účesy, mezi nimiž nechybí čas do času ani punkové číro, láká studenty na své přednášky.*¹⁷⁹ V popisu autora článku je vynecháno černé, stříhem i detaily zřejmě formální sako, které má výrazné historizující prvky – okázalé kovové knoflíky, na rukávech v nadbytečném počtu, smokingové klopy potažené hedvábím. Tento doplněk k novinářově popisu uvádíme proto, že chceme využít zjevu pana Jacobse k tomu, abychom uvedli příklad aparence, zkomponované z více označujících a označovaných různých řádů. Začneme sakem: je to

¹⁷⁸ V dobách, kdy v západní, demokratické Evropě panoval i nový systém svobodných aparencí, totalitní komunistický režim v Československu po politickém převratu v roce 1948 si přímo i nepřímo vynuocoval jistou třídní, dělnickou odrůdu aparencí. Upadla v zapomnění až během šedesátých let.

¹⁷⁹ PETR, Jaroslav. Cesta k věčnému mládí. In: *Lidové noviny*, sobota 11. prosince 2004, příloha věda, s. 21.

součást oblečení odkazující na tradice evropského mužského korektního odívání, vlastně taková historická citace, a tedy pocta konvenci, potažmo k historickému prostředí Pražského hradu a obřadu předávání ceny. Zazní tu i dostatečný náznak respektu k evropskému oděvnímu kódu (černá barva saka a smokingová kloba). Kilt odkazuje, jak bylo řečeno, k národním kořenům pana Jacobse a je tedy projevem jeho vlastenectví a etnické identity. Nahá kolena a chlupatá lýtka patří ke kiltu, tedy k oděvní formě, a tak je třeba se na ně dívat jako například jindy na dekolt a obnažené paže dámské toalety. Tričko s dosti nápadnými (z fotografie nečitelnými) bílými nápisy, vysoké šněrovací boty (bagančata) mezinárodně známého typu Martens, z nichž vyčnívají okraje vlněných ponožek šedého odstínu a popsany účes, odkazují k více či méně vyhraněnému vkusu mladých, k nimž se profesor demokraticky, možná i s láskou nebo aspoň s přátelstvím, hlásí.

Jak je patrné i z předchozího příkladu, někteří jedinci manipulování aparence vyhledávají, těší se jejich znakovým a estetickým obsahem, experimentují s jejich použitím a jsou kreativní v jejich vzájemném i osobním podání, jejich vynalézáním. Vycházejí z daných obecně známých znaků, estetických a módních norem, kombinují je vlastními „zdroji“, osobitými představami, historickými prvky, ale vždy především usilují o jedinečné vyjádření své (momentální) aparence. V současných postmoderních společnostech je zájem o velmi osobní aparence rozšířeným jevem.

Některé aparence nepostrádají ani okázalost. Ta je patrná na pódiiích popových kapel. Tato prostředí pro čistě estetické a dramaturgické cíle vystoupení a prezentace hvězdných zpěváků či jednotlivých skladeb, pracují na osobním i celkovém designu aparence s bravúrou, srovnatelnou s dotčenými historickými příklady středověkých rytířských turnajů nebo okázalé aparence šlechticů. S aparencí pracují zpěváci i hudebníci těchto kapel jako se speciálním úkolem. Za všechny připomeňme mimořádně kreativního a jedinečného tvůrce profesionálních i občanských aparencí Davida Bowieho. Ze zpráv o jeho nedávné smrti, které přinesl český tisk, bylo patrné, že tato jeho schopnost se vztahuje k jeho hudebním skladbám a projevu. Proto byl v hlavním titulku Lidových novin právě zesnulý David Bowie nazván „*Geniálním chameleonem*“¹⁸⁰. Jeho osobní aparence, také často kreativně obměňované, vyvěraly z jeho osobnosti a schopnosti měnit identitu. Ovšem na tomto poli by výraz chameleon, v přeneseném smyslu slova pouze jednorozměrný,

¹⁸⁰ *Lidové noviny*, úterý 12. ledna 2016, s. 1, *Geniální chameleon David Bowie 1947–2016*.

prvoplánový (účelový) zájem měnit zevnějšek, případně „převlékat kabát“, neodpovídal podstatě. Bowie, výtvarný a nejenom hudební talent, design svých aparencí nejenom snadno vymýšlel a navrhoval (designoval), ale především cítil nutnost je prezentovat zároveň se svou hudbou a scénografií svých koncertních vystoupení a videoklipů. Proto byly jeho zjevy tak mnohačetné, a proto byl i jeho poslední – předsmrtný videoklip tak zásadně jiný než všechny předešlé a přece osobně a umělecky týž. David Bowie, a jemu podobní, byl také dandy. Ti sami *sebe vytvářejí, vynalézají a ukazují*.¹⁸¹ Umožnila to doba, neboť: dokud člověk svůj zevnějšek koriguje, aby vyhověl uznávaným kódům zdvořilosti, oděvní kultuře a etice své společenské třídy, a zakazuje si projevit své instinkty, vášně, nálady, musí se svým zevnějškem zacházet jako ostatní. Jakmile společenská situace korigování tělesného zevnějšku nevyžaduje, může se každý jedinec obracet na své pocity, vábení, obrazy sebe sama projevit navenek, neb jinak „hrozí“, že tyto impulsy budou zasunuty, nevyjádřeny, zapomenuty a konec konců také ztraceny jako specifická činnost i pro jeho vlastní prožitky a sebereflexi.

¹⁸¹ COBLENCIOVÁ, *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*, c. d., s. 9.

2 Estetický rozměr soukromého životního prostředí a způsobu života

Již v první kapitole naší práce, v rámci konkrétních případů estetického rozměru zevní stránky osoby, její sebe-identifikace a sebe-prezentace,¹⁸² aparence, jsme naznačili, že tělesná rovina jedince se někdy spontánně, někdy záměrně propojí (prokáže přímou souvislost) s jeho příbytkem, anebo se například na základě prožitku tělesnosti, prostřednictvím chůze, přenese do vnějšího prostoru života, do přírodní krajiny, do města.¹⁸³ Tak jsme nabídli příklad Denise Diderota – filosofa a spisovatele 17. století a jeho kabinetu, dandyho – individualisty 19. století, mladé dívky – obyvatelky pražského Žižkova první čtvrtě 20. století a hipstera naší současnosti. Nyní se na prostor života a jeho estetickou dimenzi přímo zaměříme. Do tohoto pohledu budeme chtít zahrnout i působení věcí potřebných k životu i život jenom doplňujících, spojených se soukromým interiérem nebo s prostředím obchodního domu. Soustředíme pozornost na dobu moderní a současnou, ale přesto chceme ukázat na některé zkušenosti z estetizace životního prostoru vlastní století 19., protože tehdy se působením měšťanského živlu a jeho obzoru začínají ozývat otázky stylu, jednoty – slohu, jednoduchosti a dalších kvalit hmotné kultury a života, které budou vlastní až následujícímu století. Budeme citovat A. de Musseta, E. A. Poea, Honoré de Balzaka a A. Schiftera. Adalbert Schifter v *Pozdním létě* vykreslil ideální prostředí a nekřečovitou harmonii žité krásy, jejíž moc se obecně sdílela, a věřilo se v ní i o něco později, zatímco po červencové revoluci 1830 „royalista“ Balzac, ve svém *Pojednání o elegantím životě* již spontánně vyjádřil pár rysů moderního přístupu k domu, věcem a způsobu života. Druhá půle 19. století je ve sledované problematice stoletím Johna Ruskina a W. Morrise a jeho *Arts and crafts*, hnutí, které dalo základ nové tvůrčí disciplíně světa věcí – *designu* – a britského estetického hnutí *The Aesthetic movement*, které jenom dotvrdí, jak toto století toužilo po kráse a věřilo v účinek a vzájemné působení umění a běžného života.

Jan Patočka, srovnáváje poměr zvířete ke svému teritoriu s poměrem člověka k jeho životnímu prostoru, zdůrazňuje rozlišování být v prostoru a *žít prostorově*. Klade důraz na *vědět, že jsem v prostoru*, což znamená *vztahovat se k prostoru*.¹⁸⁴ Žít prostorově může

¹⁸² GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*. Paris: Les éditions de minuit, 1973, s. 29 a 30.

¹⁸³ ŠRÁMEK, Fráňa. *Tělo*. Praha: Československý spisovatel, 1957. S. 17, 41.

¹⁸⁴ PATOČKA, Jan. *Tělo, jazyk, společenství, svět*. Praha: Oikúmené, 1995, s. 27. ISBN 80-85241-90-0.

*pouze tělesná bytost... a představa vlastního těla... má jisté výjimečné charakteristiky – stálou přítomnost, citlivost ..., což jiné objekty nemají.*¹⁸⁵ Zásadní je vztahování se k prostoru, stálá přítomnost tělesné bytosti v prostoru (člověk není věcí mezi ostatními) a její citlivost, vnímavost. Toto východí filozofické hledisko je pro nás směrodatné a dostačující. V různých prostorech, jež si civilizovaný člověk stanovil k životu i relaxaci (krajina, město, stavba, interiér, zahrada), se zračí jistá symbióza, provázanost, kterou právě způsobuje jejich centrální bod, člověk, mentálně a tělesně zpřítomněný subjekt i objekt a fyzická součást těchto prostorů. V naší práci jsme se zaměřili na **vnitřní architektonický prostor**, zastřešený, uzavíratelný, soukromý.

2.1 Interiér 19. století

V klasické literatuře 19. století lze najít četné narážky na interiéry tehdejší doby. Měšťanská třída se ve svých příbytcích smyslově a citově velmi zabydlela a vztáhla k nim i určité hodnotové cíle, kterými měla v úmyslu zajistit svému životu a jeho hmotnému prostředí i jistý kulturní ethos a estetický rozměr. Po stránce architektonické a řemeslné zanechaly první čtyři desetiletí tohoto století dva nepřehlédnutelné a přínosné styly (jednoduchostí forem, solidností konstrukce, nábytek skutečných potřeb a s novou neokázalou elegancí) – empír a biedermeier. Ovšem proti převažující části 19. století, kdy doba tápe v historismu, se vyhroutil rodící se modernismus následujícího století a také proto se právě tento dějinný úsek, i když pod poněkud zevšeobecňujícím titulem „interiér 19. století“, stal předmětem našich úvah.

Francouzský spisovatel **Alfred de Musset** (1810–1857) líčí byty své doby, jako prostředí, v nichž je snesen a promíchán nábytek ze všech časů a ze všech zemí. Poukazuje v negativním smyslu na *eklekticismus* jako znak slohu, v němž najdeme jedno proto, že je to krásné, druhé ...že je..., pohodlné..., jednu věc pro její starobylost, jinou zase dokonce pro její ošklivost. A takový byl, jak dodává autor autobiografického románu *Zpověď dítěte svého věku*, i stav jednotlivcovy myslí neb podobné skladiště trosek si hlavní hrdina románu utvořil v hlavě nesoustavnou četbou a roztráštěným zájmem o velké množství

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 28.

věcí.¹⁸⁶ Mezi řádky expoziční části románu lze „číst“, že neuspořádanosti interiéru přeplněného nábytky a objekty různých stylů, a analogicky roztržitosti a nesoustavnosti zájmů jejich obyvatel, odpovídají i osudy mladých lidí, poznamenávají jejich morálku a zrcadlí se i v kvalitě milostných vztahů. Možná příliš přecitlivělý postřeh, jak známo někdy až trochu bolestínského spisovatele, ale přece zřejmě signifikantní. Dobu historismu 19. století můžeme s dnešními našimi neurčitými obrysy estetických hodnot a respektování historické autenticity relativně odsuzovat, málo však víme o tom, jak taková eklektičnost prostředí působila na psychiku současníků. Do dosud tradičních produktů řemeslné a umělecko-řemeslné produkce vstupuje laciný průmyslový výrobek a náhražka. Zároveň se rozvíjí sběratelství a po bezmezném obdivu k antickým památkám, nastoupí úcta ke kultuře vlastní minulosti. Už se „nesbírají“ jen antické či antikizující odlitky, ale také lidové a historické artefakty vlastní kultury.

Nyní, kdy se hodláme zaměřit na **Balzakovu Úvahu o elegantním životě** (1830), zdůrazněme, že v tomto případě necháváme stranou zájem o všestrannost estetiky hmotné kultury, do níž začleňujeme lidský zevnějšek. Pátou kapitolu Balzakovy *Úvahy*, zaměřenou na oděv a toaletu elegantního muže, necháváme zcela stranou našeho momentálního zájmu. Přestože jistě právě i oděvní kapitola Balzakova nerozsáhlého textu způsobila, že se o tento titul dosud spíše zajímali badatelé na poli dandysmu. Nelze sice popřít, že Balzakovo pojednání je prodchnuto duchem dandysmu, přesto ústřední mužskou postavu svých úvah důsledně nazývá *elegantní muž*, případně *l'élégant* nebo *vkusný muž*, zatímco o dandym pochybuje, že by byl *myslící bytost* a dandysmus je pro něj *kacířstvím elegantního života*¹⁸⁷. A jednostranné chápání tohoto textu jako dandyovského nevyváží ani pasáž o Georgevi Brummellovi. Současná editorka nového francouzského vydání a komentátorka Balzakovy *Úvahy o elegantním životě*, Marie-Christine Natta hodnotí pasáž o Brummellovi spíše jako určitou dobovou povinnost autora zmínit v takovém pojednání tuto respektovanou osobu, pro běžné smrtelníky ne snadno dosažitelnou, a nadto odhaluje, že právě toto místo v Balzakově pojednání obsahuje několik nepřesností a trpí jistou neautentičností.

Balzakovu úvahu o elegantním životě zkoumáme jako zajímavý pokus o formulování koncepce života na politickém, sociálním a kulturním pozadí Francie po červencové revoluci roku 1830 a hodláme v ní poukázat na momenty, jimiž se, byť nesměle, ohlašují

¹⁸⁶ MUSSET, Alfred de. *Zpověď dítěte svého věku*. Přeložil Josef POSPÍŠIL. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 46 a 47.

¹⁸⁷ BALZAC, Honoré de. *Traité de la vie élégante*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2000. ISBN 2-84516-135-2, s. 140.

moderní a demokratické zásady životní kultury 19. století, které se ovšem plně rozvinou až v následujícím století. Demokratický duch je implicitně i explicitně vyjádřen, například v paragrafu 31, kde se praví, že v *elegantním životě není povýšenosti, jedná tam rovný s rovným*. A v následujícím paragrafu se dočteme, že elegantní muž nepořizuje *drahé věci, neb potřeby a nemiluje věci, které si vynucují zvláštní ohled*. Karikurní příběh dává v textu úvahy na srozuměnou, jak může dopadnout přemrštěné uctívání příliš zdobných a drahých předmětů, když jistá Španělka, obdarovaná vzhledem přitažlivou, sofistikovane zdobenou a zlacenou mísou, vzácnost tak esteticky zavazující, ocenila tím, aniž by tušila, k čemu byla určena (na stolicí), že na ní servírovala hostům pokrmy.

V Balzakově úvaze, která chtěla být velmi systematická a přesná, ač se jí, nikoliv pro nekompetentnost autora, nakonec nestala, je mnoho nevyřčeného, co lze ale snadno domyslet. Prvnímu oddílu statě předchází motto z Vergiliovy Aeneidy: *Mens agitat molem*, tedy duch uvádí hmotu do pohybu, či způsobuje, že se hmota „hýbe“. Tuto myšlenku „překládá“ ještě do konkrétního projevu elegance v užším slova smyslu, když přidává: ducha, *esprit muže, prozradí (lze uhádnout) to, jak ovládá, či jak zachází se svou hůlkou*. Duch, oduševnění *elegantního muže* se zračí v každém ohledu i v ostatních věcech, které si vybírá, koriguje vhodnost věcí viditelných – barvy, stupeň okázalosti. Což docela dobře vystihuje podstatu elegance – vybranosti ve věcech vkusu dodnes. Vraťme se však k citátu z Vergilia. Jak uvádí komentátorka současného vydání *Úvahy*, Marie-Christine Natta, tento citát Balzac s oblibou užíval. Podle ní *je signifikantní, že citát uvádí Balzakovu Úvahu, neb odpovídá smyslu a podstatě balzakovské koncepce elegance*¹⁸⁸.

Pár slov k historii vzniku a zařazení Balzakovy *Úvahy o elegantním životě* do spisovatelova díla, tedy o faktech, které chybějí v dostupných českých vydáních této úvahy. U zrodu celého nápadu psát o *elegantním životě*, či *elegantologii*, jak v určitém momentě bylo vydání úvahy v časopise ohlašováno, byl redaktor a mediální podnikatel časopisu *La mode* Émile de Girardin. Téma bylo příležitostně diskutováno i v malém redakčním kruhu (E. Girardin, Saint-Charles Latour -Mézeray, Hippolyte Anger a známý spisovatel a dandy Eugène Sue)¹⁸⁹, což pro zrod nového názoru, jak žít, který se tak mj. teprve nyní vyrovnával s odkazy revoluce 1789, jaký vzor života „nabídnout“ měšťanské společnosti, mohlo být pro přípravu takového tématu přínosné, avšak pro homogenost příspěvku spíše rušivé. Článek, v časopise víckrát a pravda, pokaždé trochu odlišně

¹⁸⁸ NATTA, Marie-Christine. Notes sur l'édition du texte. In: BALZAC, Honoré de. *Traité de la vie élégante*, c. d., s. 161.

¹⁸⁹ NATTA, Marie-Christine. Předmluva. In: BALZAC, c. d., s. 37.

anoncovaný, vyšel pro svou rozsáhlost nakonec na pokračování v roce 1830: 2., 9., 16. a 27. října a 6. listopadu, bez uvedení autorova jména. Následující rok časopis zanikl, což mohl být i jeden z důvodů, proč neměl další pokračování, a úvaha zůstala nedokončená. Jako samostatný výtisk, již s uvedením Balzakovy jména, vyšla úvaha po autorově smrti v roce 1854¹⁹⁰.

Měl Balzac k tématu této úvahy blízko? V jistém směru ano. Celý život se snažil zařizovat své příbytky vzácným nábytkem, když měl peníze, kupoval obrazy, umělecká díla, starožitnosti a obklopoval se jimi. Sám usiloval o svůj náležitý životní styl, rád by býval byl i v tomto ohledu dandym, a věc neopomenutelná, v řadě svých románů prostředí, život zvyky dandyů i běžných měšťanů podrobně líčil. Blízek tématu byl Balzac spisovatel i leccím dalším, což bezděky vystihuje Marcel Proust, když se příležitostně vyjádřil, že Balzac *literárně povýšil tisíce věcí denního života, které jsme do té doby považovali za příliš nahodilé*¹⁹¹.

Nelze přehlédnout politický moment toho, co Balzaka a jeho přátele přimělo k rozhodnutí po červencové revoluci 1830 „ustavit“ *chartu*, soustavu zásad (pravda, poněkud nesoustavnou), která by reprezentovala kulturu *přirozené aristokracie*, aristokracie duchem, nikoliv dědičností, a tak udávala důstojný, kultivovaný, na tradice navazující a přece demokratický a moderní způsob, vybranou formu života. Cít pro elegantní život definuje *Úvaha* jako plod *sociálního pokroku*, produkt revoluce, neb před tím takový koncept neexistoval, píše se ve II. kapitole úvahy.¹⁹² Autor *Úvahy* předpokládá, že se některé zásady budou lidem zdát moc obyčejné, což by ovšem on považoval za pochvalu. Aby bylo zřejmé, že se „podoba“ elegance nepřenáší ze starého režimu, zdůrazňuje, že nositelé a představitelé elegantního vzorového života odmítají eleganci vyumělkovanou, která se má k oné pravé jako paruka k vlasům (§ 38).¹⁹³ Elegance *nové aristokracie* by neměla spočívat na znalosti pravidel, ale na jejich užívání, jako taková musí být promyšlená, ale nesmí být okázale viditelná a těžkopádná. Aplikována v životě, má se vyznačovat snadností a plynulostí, s jakou se hovoří mateřským jazykem.

¹⁹⁰ Úvaha o eleganci je součástí *Pojednání o moderních dráždidlech*, která jsou součástí *Patologie společenského života*, a tento celek pak součástí *Analytických studií*, jejichž předmětem byl *do hloubky analyzovaný společenský život*. Tato fakta čerpáme z následujícího pramene: NATTA, Marie-Christine. Notes sur l'édition du texte. In: BALZAC, Honoré de. *Traité de la vie élégante*, c. d.

¹⁹¹ PROUST, Marcel. Sainte-Beuve a Balzac. Přeložila Věra DVOŘÁKOVÁ. In: *Eseje*. Praha: Votobia, s. 121. ISBN 80-7198-0358.

¹⁹² BALZAC, Honoré de: *Traité de la vie élégante*, c. d., s. 91.

¹⁹³ V následujícím textu paragrafy s čísly odkazují na francouzské vydání Balzakovy *Traité de la vie élégante*, Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.

Elegantní muž není jenom muž elegantně oblečený, ale především vybraně žijící. Skutečnou elegancí se tedy rozumí způsob bytí. Pojmu elegance dává Balzac význam extenzivní – týká se nejen oděvu a doplňků, ale všeho, co prezentuje osobu – hůl muže, vějíř ženy nebo lorňon, dále přijímací salón, dům, osobní povoz, chování, chůzi, neboť celek musí souhlasit s fyziognomií a identitou osoby, jejím duchem. Elegantní muž je vždy připraven a vždy sobě podoben, každý den je u něj sváteční a v každý moment je připraven přijímat návštěvy, aniž by jej co z jeho příbytku či zevnějšku uvedlo do rozpaků. Bytí v eleganci zavazuje k neustálé péči. Každá věc, kterou *elegantní muž* vlastní, má odpovídat tomu, čím je, nemá nic předstírat (§ 34). Vše má být opravdové, masku, což může být též vnímáno jako nedandyovské, „elegantolog“ Balzac odmítá. S tím souvisí bezděky i odmítání přemíry ozdob, moc dekoru se mívá s účinkem, a když už je ozdoby užito, má věci prospět, povznést ji (§§ 35 a 36). Pestré barvy, jejichž užití, poznamenejme na okraj, často právě s přemírou dekorativnosti souvisejí, jsou podle této úvahy projevem špatného vkusu (§37). Opatrnost a umění zacházet s barvami Balzakův text spřížňuje s Poem.

Jak autor příležitostně uvádí, elegantologie zahrnuje principy *vnějších projevů myšlení* a také se zabývá *svého druhu metafyzikou věcí* ¹⁹⁴. Základní zásadou elegance je *jednota* (§ 20). Z této zásady vyplývají i další kvality elegantního života, *čistota, harmonie a jednoduchost* (§§ 20, 28). Starý, předrevoluční režim si potrpěl na přepych, tomu však chyběla jednota, celistvost. Nejde o to, co kdo vlastní výjimečného, přednost má *luxus jednoduchosti* nikoliv *jednoduchost luxusu*. (§ 44). Vkusný člověk ovšem také své potřeby redukuje, zjednodušuje (§ 33).

V Balzakově době je *jednoduchost* distinktivní kvalita, zakladatelskou částí měšťanské třídy rozpracovaná v případě osobní aparence ve styl, její vyznavače odlišuje od ostatních (*nouveaux riches, parvenues*), kteří se v projevech dobrého vkusu nevyznají. Neukazovat bohatství je ctností jednoduchosti ¹⁹⁵. Balzac v úvaze zaznamenal příklad, jak jednoduchost prostého dubového nábytku v pracovně francouzského spisovatele Francois-René de Chateaubrianda zaujala velkého anglického státníka a průmyslového magnáta sira Roberta Peela¹⁹⁶, který v té době přichází ze země, kde se ve vrstvě nejbohatších na nábytku nešetří zlatem či stříbrem. Až v druhé polovině 19. století bude v této zemi William Morris hlásat *jednoduché formy*. To už bude Balzac po smrti a v Británii bude

¹⁹⁴ BALZAC, Honoré de. *Traité de la vie élégante*, c. d., s. 101.

¹⁹⁵ PERROT, Philippe. Simplicité et démocratisation. Quelques remarques. In: *Ethnologie française*, XIX, 2, 1989, s. 43.

¹⁹⁶ Shodou okolností osoba, která svým vystoupením v britské poslanecké sněmovně r. 1832 upozornila na význam estetické stránky průmyslového výrobku pro jeho komerční úspěšnost. Viz READ, Herbert. *Art and industry*, 1961.

právě v polovině devatenáctého století vznikat nový estetický ideál, posléze dostane označení Aesthetic Movement¹⁹⁷. Tomuto hnutí vdechl život vkus britských umělců – malířů, dekorátérů, architektů, tvůrců užitkových předmětů, ale i básníků. Také Balzac si v *Úvaze o elegantním životě* uvědomuje mimořádnost umělecké vrstvy společnosti, umělci přiznává slávu a inteligenci, schopnost vést elegantní život a ovšem i svobodomyšlnost a tendenci naplňovat vlastní život novými myšlenkami neb, jak píše, *kolik je umělců, tolik charakteristických životů*. A to bychom chtěli z Balzaka ocenit, že kolem třicátých let 19. století možnou životní invenci umělců neopomněl zmínit, rozhodně ji tušil, byť jako nositelku „porevoluční“ kultury si v roce 1830 představoval „*novou aristokracii*“.

Americký spisovatel **E. A. Poe** (1809–1849) ve svém eseji *Filosofie nábytku*¹⁹⁸ zachytil a odsoudil příbytky, uspokojující potřebu reprezentovat bohatství svých obyvatel. *Špatný vkus je součástí či doprovodným úkazem továrny na dolary*¹⁹⁹, píše na adresu svých spoluobčanů. S trochou nadsázky však neopomene probrat nedostatky v *péči* o příbytek, jeho vnitřní zařízení a dekor, jak je poznal ve své době u Italů, Holoňďanů, Francouzů a Rusů. Dobrý vkus ve svých interiérech projevují jenom Angličané, protože v této zemi se vkus většiny řídil kulturou aristokracie. Amerika evidentně takovou třídu a její vzor neměla a proto svůj vkus projevuje prostřednictvím svého bohatství, míní Poe. Ve zdánlivě nesoustavném „pojednání“, které vlastně žádnou „filosofii nábytku“ není, leccos odhaluje a přibližuje problematiku věcí a prostředí, které se od poloviny 19. století začínají objevovat jako na přístě trvalý a více méně kontinuální diskurs. Estetický řád a barevnou souhru prostředí Poe navrhuje měřit podobnými kritérii jako umělecký *obraz*, neb *oba podléhají neochvějným zákonům, které platí pro všechny druhy umění*. Velmi lpí na psychologických kvalitách bytu jako místa osobního klidu, v nichž *lesk a pronikavé mihotavé světlo obtěžuje*, příjemné příšeří je podle něj jedině správné; příliš oslňující zdroje umělého světla nebo odraz přítomných osob v přemíře velkých zrcadel, v nichž si jeho doba libovala, je také rušivý. Tento moment Poeovy kritiky interiéru je třeba chápat jako potvrzení v této době zrodivšího se pojetí bydlení jako ryze soukromého, ochranného, nikoliv především zevně reprezentujícího, příznačného pro dobu předchozí. V závěru eseje o interiéru a jeho dekoru se Poe projeví jako „dítě své doby“, když chválí barevné uspořádání jednoho

¹⁹⁷ K zavedení názvu přispělo vydání studie Waltera HAMILTONA v roce 1882, nazvané *The Aesthetic Movement in England*.

¹⁹⁸ POE, Edgar Allan. *Filosofie nábytku*. In: *Krajina stínů*. Přeložil Ladislav ŠENKYŘÍK. Praha: Aurora, 1998, s. 252–260. ISBN 80-85 974-44-4.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 258.

vzorového *malého neokázalého pokojíku*, laděného do karmínově červených, zlatých a stříbrných či stříbřitých tónů. Taková barevnost, jak si dnes každý snadno domyslí, připomíná vkus nejenom panovnických sídel a dobových salonů majetných tříd, ale i všechny operní a divadelní sály předchozí i Poeovy doby, tedy nic originálnějšího natož moderního. Ovšem z jiného hlediska, výběr právě jen tří esteticky koherentních barevných odstínů, pro něž Poe ve fiktivním zařízení sledovaného pokoje evidentně pléduje, má být asi hlavně protikladem *řvavé ostrosti barev*, která je podle autora *hlavní chybou ve filosofii dekorace americké domácnosti*²⁰⁰. Umírněnost barev se má týkat hlavně koberece, elementu pro interiér zásadního, neboť z něho se odvozují, jak zdůrazňuje, všechny další barvy interiéru. Též kvůli celkové diskrétnosti interiéru má mít koberec vždy arabeskový, nikoliv figurativní vzor. Poe proto varuje před špatným vkusem prodavačů koberců, kteří radí lidem pravý opak, ačkoliv, jak si neodpustí poznamenat, pro omezenost jejich vkusových dispozic by se jim *nemělo věřit ani ohledně úpravy vlastního kníru*²⁰¹. Filosofii nábytku názorově doplňuje jiná Poeova esej *Landorova vila*. Ke „snové“ či spíše vysněné vile se jde složitou kopcovitou krajinou sem tam nabízející okouzlující výhledy včetně toho posledního, kdy se v meandru vodního toku, působícím až jako poloostrov, objeví půvabná stavba. Stavba jako protiklad města je v ústraní přírody. Poe celou scénérii líčí spíše jako malíř. Pozoruhodný je sugestivní zájem o detaily cesty, na níž oceňuje téměř přírodní, pro chůzi pohodlný povrch i umně vystavěnou vrstvu příhodnou pro povozy. Taková cesta začne neomylně signalizovat blízkost lidského obydlí.

I v tomto eseji, podobně jako v předchozím, Poe v popisu interiéru vyjadřuje *nechuť k přímým, nepřerušovaným liniím* a zopakuje názor, že dokonalost interiéru spočívá v jeho *uměleckém pojetí jako obrazu*, v případě *Landorovy vily* píše doslova, jako by ho *nějaký význačný krajinář postavil svým štětcem*²⁰². Budova je *spojením modernosti a účelnosti – zkrátka smyslu pro poezii, prosta vyumělkovanosti, a dokonale skromná*. Literárním znalcům neujde, že tu Poe parafrázuje vlastní názor na moderní básnictví. Vzhledem k běžně spíše předekorovaným fasádám a interiérům 19. století stojí ještě za povšimnutí, že jako jedinou výzdobu zmíněného obydlí Poe uznává *čerstvé květiny nejnádhernějších barev*²⁰³. V *Landorově vile* Poe neopomene jednoznačně ocenit jednotný styl nábytku, což vyjadřuje slovy – jako by byl *navržen jedním mozkiem*²⁰⁴. Poe se zaměřuje na líčení

²⁰⁰ Tamtéž, s. 256.

²⁰¹ Tamtéž.

²⁰² POE, Edgar Allan. *Landorova vila*. In: *Krajina stínů*, c. d., s. 207.

²⁰³ Tamtéž, s. 212.

²⁰⁴ Tamtéž.

interiérů i v řadě svých povídek (mj. v povídce *Ligeia*, o níž se ještě zmíníme) a proto také, nejenom vzhledem k Filozofii nábytku, jej Walter Benjamin příležitostně nazval *prvním fyziognomem interiérů*²⁰⁵.

Kriticky hodnocená absence estetické jednoty dobových interiérů se ozývá u Musseta, Poea, Balzaka i Stiftera. Filozofii nábytku Poe publikoval roku 1840 a jen o pár let později, roku 1957 spatřilo světlo světa jiné fiktivní zpracování ideálního obydlí uprostřed přírody než Poeova *Landorova vila*, odpovídající jinému geografickému, sociálnímu a kulturnímu prostředí a zpracované formou rozsáhlého románu: ***Pozdní léto Adalberta Stiftera***²⁰⁶.

V tomto výchovném románu obydlí, jeho obyvatelé, jejich činnost a bezprostřední okolí stavby – zahrada, ptactvo, rostliny a stromy zaujímají ústřední a dokonce *iniciační roli*²⁰⁷, v každém případě jsou významnou složkou ovlivňující vývoj a dozrání mladého muže, Heinricha. Přitažlivý dům v krajině na vršku *vábí zářivou bělostí*. Mladík již před tím na svých toulkách krajem toto stavení obdivoval a jednoho dne se jej rozhodne využít k úkrytu před bouří. Vykročí k němu, postupně se seznamuje s jeho situovaností v terénu, s vnějšími detaily stavby a vnitřním zařízením, s jeho obyvateli, jejich způsobem života, myšlením a estetickým cítěním, a všechno to jej získá, okouzluje a finálně podstatně ovlivní. Určitá námětová vrstva románu, na níž chceme upozornit, má podle našeho názoru cenu „živého příkladu“, a v jistém slova smyslu i doplňku, mnohem známějších paséistických i moderních cílů a myšlenek britské provenience, pocházejících z impulsů Johna Ruskina, Williama Morrisa, bratrstva Prerafaelitů a především celého Aesthetic Movement – britského *estetického hnutí*. To se zakládá na přesvědčení, že čím blíže má člověk právě svým obytným prostředím, domem (domovem), jeho výzdobou případně i oblekem a aktivní činností ke kráse a umění, naplňuje možnost zapojit osobní vkus do jeho utváření, žije nablízku poctivému uměleckořemeslnému výrobku, případně jej sám vytváří, tím více pociťuje dobra a štěstí, rozvíjí svou estetickou zkušenost a má schopnost ji šířit dál.

Přiblížením Heinrichovy osobní zkušenosti chceme ukázat, jak může promyšleně založený a udržovaný soubor užitkových, etických a estetických kvalit převážně mimouměleckého světa věcí, životního prostředí a chování lidí, podnítit a aktivizovat na

²⁰⁵ BENJAMIN, Walter. Paříž, hlavní město devatenáctého století. In: *Dílo a jeho zdroj*. Přeložila Věra SAUDKOVÁ, Praha: Odeon, 1979, s. 74.

²⁰⁶ STIFTER, Adalbert. *Pozdní léto*. Přeložila Jitka FUČÍKOVÁ. Praha: Odeon, 1968.

²⁰⁷ Viz HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Praha: Malvern, 2014. ISBN 80-85787-34-2.

straně recipienta (subjektu zasvěcení) estetický cit, rozvinout schopnost subjektu zaujímat estetický postoj ke skutečnosti a zahájit, na základě více jednotlivých stimulů a většího množství estetických prožitků, konstituování (složeného) *sui generis* „estetického objektu“. Takový objekt, jakým je dům a jeho interiér vč. zařízení a okolí k domu komponovaného (i když to může být i obráceně, stavba domu vhodně vsazena do přírodního terénu se stane jeho vhodným okolím – F. L. Wright), představuje vlastně jakýsi super-objekt zahrnující jiné dílčí objekty a sub-objekty – místnosti a jejich zařízení, dílčí zákoutí a jednotlivé celky interiéru. Abychom celý proces estetické recepce až po jakousi bližší představu výsledného estetického objektu, tedy responzi, předem přiblížili, představme si Heinrichovo postupné estetické osvojování domu, jeho zevnějšku a vnitřního zařízení a ostatních objektů v něm ukrytých, okolí domu i část sociálních, vzdělávacích a kulturních aktivit, které se zde odehrávají a které Heinrich sám v domě zažívá (spí zde, stravuje se tu, studuje, čte). Příklad od případu do sebe jednotlivé estetické prožitky zapadaly, případně se vzájemně umocňovaly, jejich objem narůstal, ale zároveň se přetavoval v celkový dojem, který vyústil v cosi, co lze jen pomocně, ale přeci nazvat estetickým dojmem z ideálního domu, jeho provozu a způsobu života v něm. Takový **členitý, sui generis „estetický objekt“** může *vstoupit ...do „mentálního univerza“ recipienta, ostatně již v průběhu recepce jednotlivých prožitků docházelo k částečné modifikaci recipienta, ...jeho osobnostní struktury, a finálně – ve fázi tzv. estetické responze ...dojde i k ... integraci hodnoty do hodnotových schémat jedince*²⁰⁸. Tehdy recipient v daném momentu z domu, který opakovaně navštěvoval a poznával, odchází, nehrozí však, že by *zažitá estetická hodnota* mohla *potlačit či zastřít hodnoty jiné*²⁰⁹, neboť Heinrichův zasvětitel a mentor Risach ho vybidne, aby ještě dal *svému životu širší základnu, pozoroval i bezvýznamné, malicherné jevy života*²¹⁰ a pak se opět vrátil do Růžového domu²¹¹. Vše, co předcházelo finálnímu estetickému objektu, se dělo nikoliv bezprostředně v nějakém vymezeném a plynulém časovém úseku, ale rozloženěji v různých časových úsecích *pozdního léta*, opakováním, doplňováním, rozváděním a spojováním prvotních dojmů i následných hlubších poznání skutečnosti, až po jeho vyšší, úplnější celek. V takovém postupu mají svůj význam nejen

²⁰⁸ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001. ISBN 80-7254-194-3, s. 72, 73.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 72.

²¹⁰ STIFTER, Adalbert, *Pozdní léto*, c. d., s. 202 a 203.

²¹¹ Dosah estetické zkušenosti jednotlivců může pokračovat, přejít z původně „estetický“ zasvěcených jedinců i na potomky, neboť Heinrich si vezme Natálii, která byla vychována a žila v druhém sídle podobných kvalit a zvyků, na Sternenhofu, a jak se v závěru příběhu ukáže, Růžový dům, místo Heinrichova zasvěcení, dostane věnem.

jednotlivé předměty určité užitné funkce a jejich estetické hodnoty (nábytky, podlahy, mramorové obklady atd.), ale i jejich jednotlivé detaily. Detail, například řezba stylového nábytku se nejprve posuzuje jako součást daného kusu a pak jako taková se znovu připomene, když prohlídka pokračuje a posuzující stane před dalším kusem, který je poblíž, atd., až si percipient prohlédne celou místnost a posoudí ji jako celek. Struktury a barvy materiálů, motivy řezeb nebo intarzií, detaily rozesté po jednotlivých předmětech, kusech nábytku, obkladech stěn, obrazech a dekoru podlah...recipient posuzuje na základě jejich vzájemné propojenosti a komplementárnosti a také s ohledem na celek interiéru. V určitém momentu pak v estetické distanci, doznívají všechny dílčí dojmy a s touto jakousi výbavou v pozadí se uzavírá onen složený estetický objekt sídla v jeho pozici v krajině a vším, co k němu patří.

Totéž se děje i v zevních prostorách zahrad, parků, kde recipient při procházkách a během posezení vnímal různé jednotlivosti a detaily rostlinstva, vůně v ovzduší, a nakonec byly ve svém úhrnu dojmovém pocíťovány nejen jako součást zevního okolí, ale byly vztaženy i k domu, bytostem, které v něm žijí. V uvedeném případě předcházely završení estetické responze prožitky z více časových úseků, převážně týchž ročních sezón a jim odpovídajícího přírodního dění, zaměřené zejména na jedno ze dvou přístupných sídel a jejich zařízení, přilehlých zahrad, sadu a samozřejmě i životní existence samého Heinricha.

K případu Heinrichova zasvěcení by se zřejmě hodilo zmínit jistou Dufrenneovu myšlenku o estetickém a užitném předmětu, kterou estetik, jak jinak, ilustruje na příkladu architektury. Zmiňuje moc estetického objektu, která způsobuje v historickém monumentu, že jím procházíme, nemůžeme se zastavit, protože každým dalším krokem objevujeme něco dalšího, ještě jiného (vedení „melodií“ stavby). Když se divák zastaví, architekturu prošel a přestane ji kontemplovat a využije ji nyní užitkově (Heinrich na Asperghofu spal, jedl, studoval) *...její moc se dále potvrzuje: to, co v ní bylo estetické se ještě prosazuje našim prostřednictvím, promítá se do péče, kterou věnujeme našim záležitostem a která, dá se říci, nás estetizuje*²¹².

Mladík tedy jednoho dne pozná blíže dům vábící v krajině *zárnou bělostí*, jehož fasáda je porostlá kvetoucími růžemi, proto v románu *Růžový dům*. Když se konečně k domu přiblíží, nemůže najít vchod. Nápadnější, reprezentativnější je pro nečekané návštěvy uzavřen a jiný, skrytý, jímž pak mladík do domu vstoupí, není jednoduché

²¹² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique. I. L'objet esthétique*. Paris: P.U.F., 1967. S. 138.

objevit, neboť je skryt ve stěně umně pokryté větvemi rozkvetlých růží. Při naší rešerši by mohl vchod růžovým porostem svádět k přímým a hlavně předčasným referencím na krásu, a vchod by tak byl symbolickou bránou do „krásného domu“, jak již víme, vskutku jednoho ze zásadních míst mladíkova estetického zasvěcení. Není proto od věci nyní upozornit, že pán a „projektant“ domu a jeho zařízení se osobně sice ztotožňuje s mimořádnou libostí vůně růží, spojovat však růží s krásou odmítá.²¹³ Pro Risacha je krása vysoce ceněný pojem, který osobně i v duchu doby rezervuje pro umělecká díla, možná dokonce především pro díla minulých epoch a díla antická. Růže má přesto v příběhu symbolický význam jako *typická květina iniciačního obřadu*²¹⁴, a tak osoba, již by se iniciace netýkala, nebyla by například intelektuální a citovou potencií kompetentní, by nemusela vstup do místa zasvěcení najít. Odhalit správný vchod do domu přispěchá Heinrichovi pomoci sám pán domu a jeho pozdější mentor, Risach. Heinricha zaujme důstojným stářím, bílými vlasy, *tukem nezhyzděnou tvář*, a jak si hned mladík všimne, také zvláštním neběžným oděním. Pán domu mladého muže zdvořile uvítá a provází domem a nakonec mu nabídne přístřeší. A tak se Heinrich postupně seznamuje s prostým, ale esteticky pozorně uspořádaným zařízením jednotlivých místností, v nichž jsou nejnuttější kusy, *aby vzhled pokoje neutrpěl*²¹⁵. V domě je nápadné ticho, umocňované zpěvem ptactva, které sem proniká otevřenými okny z okolního sadu. Ani zmínka o ptácích není banální poetický doplněk *Růžového domu*, ale spíše moment trvalé přítomnosti nejen vegetační, ale i živočišné říše přírody, zdůraznění klidu místa a kvality sídla a „nehlučného“, jen skromného společenského života, který vedou jeho nečetní obyvatelé. Ptactvo v přilehlém sadě má docela agrární, dnes bychom řekli ekologický význam, živí se housenkami a drobnými škůdci a proto jsou i listy a květy růží a ostatní rostlinstvo a plody nebývale kvalitní, a sad je protkán ptačími krmítky a budkami. Zahrada sama, kombinace okrasných záhonů se sadem, je pozoruhodné estetické a zároveň užité dílo. Brzy je Heinrich přizván k jídelnímu stolu, na stole pokrytém *vzácně krásným, bílým lněným ubrusem* jsou připraveny prosté pokrmy – *kompot, víno, voda, chleba*, později je přineseno *pečené kuře a salát*. Nejen jídelna a její zařízení i prosté jídlo, bílé prostřené stůl, zdá se harmonují s prostředím, obyvateli a celým duchem domu.

Vnitřní prohlídku domu je třeba konat ve zvláštních papučích, protože řada místností je opatřena podlahami z leštěných mramorů a vzácných dřev. Jejich materiály byly

²¹³ STIFTER, Adalbert, c. d., s. 82.

²¹⁴ STEHLÍKOVÁ, Eva. Stifterův ideál dokonalosti. Ideál Kalokagathie a iniciační rituál. In: *Vetera et nova*. Praha: Torst, 2014. ISBN 978-80-7215-487-6, s. 122.

²¹⁵ STIFTER, Adalbert, c. d., s. 33.

příležitostí k uměleckému a řemeslnému zpracování, k němuž pán i obyvatelé domu chovají úctu. Také nábytek je z různorodých vybraných dřevin umělecky zpracovaných, některé starožitné kusy jsou původní, restaurované a jiné, které by svou funkcí v dané místnosti chyběly, byly zhotoveny nově, *ale nenapodobují* staré, jsou jen formálně přizpůsobené ostatním kusům. Takové nové, ale historickým tvaroslovím poučené a současnými řemeslníky pečlivě zpracované, *staronové* kusy, jsou označovány zvláštními stříbrnými cedulkami, aby nebylo pochyb o tom, kdy a kde vznikly²¹⁶. *Stavba a nábytek tvoří jednotu, která nesmí být porušena*²¹⁷. Heinrich se dozvídá o promyšleném přístupu k umělecky a řemeslně náročnému zařízení, který pán domu začal studiem pramenů a výběrem a výchovou vhodných pracovníků, které staré kusy opravují, nové vyrábějí. Truhláři, kreslíři a ostatní řemeslníci si *vzali na pomoc chemii a jiné přírodní vědy a ducha se snažili vzdělávat čtením krásných knih*²¹⁸. Risach, spiritus agens dvou kulturně a esteticky spřízněných sídel, jeho vlastní osobou obývaného Růžového domu – Asperghofu a Sternenhofu – od prvního nepříteli vzdáleného sídla obývaného Risachovou celoživotní přítelkyně Matyldou, příležitostně objasňuje Heinrichovi všeobecnou zmatenost a neslohovost doby: *když lidé poznali nicotu a prázdnotu dob právě minulých, ...začali sbírat skříně, klekátka, stoly, ...jen proto, že byly staré, ne proto, že byly krásné, a dávali si je do bytu. Nic nevytváří větší nesoulad, než starožitné věci z různých dob*²¹⁹. *Zatímco moderní nábytek ...nemá ducha*²²⁰, *... do nových skříní se prádlo, šaty a podobné věci dají mnohem účelněji složit než do starých. A tak raději chybějící kusy v starém duchu nově vyrobili.*

Úcta k starým řemeslně a umělecky hodnotným předmětům a péče o ně je velkou vášní pana Risacha i jeho pomocníků. Když Risach seznamoval Heinricha se vzácným oltářem, který v jednom kostele se svými zaměstnanci a nadšenci řadu let složitě restauroval, vyjádřil názor, že *jednou přijde doba, kdy stát zřídí zvláštní úřad a v něm shromáždí dokonalé znalce, kteří budou pečovat o restauraci starých uměleckých děl.* Konstruktivní myšlenku však doplní i pesimistickou vizí budoucnosti, kterou, na jedné straně před *pomíjivostí látky* a na druhé straně *touhou vše měnit*, nezachrání ani *neutuchající umělecké citění*, které by bylo jinak *nejlepší ochranou uměleckých děl minulosti*²²¹.

²¹⁶ K obytné části Asperghofu, jak se místo jmenuje, patří samostatný přístavek, truhlárna.

²¹⁷ STIFTER, Adalbert, c. d., s. 61.

²¹⁸ Tamtéž, s. 57.

²¹⁹ Tamtéž, s. 175.

²²⁰ Tamtéž.

²²¹ Tamtéž, s. 64.

Pod vlivem silných estetických dojmů z první návštěvy *bilého domu*, prodchnutého uměleckým a etickým duchem pána domu, si Heinrich později připustí, že se mu až nyní zdá hostitelův šat srozumitelnější. *Měl jsem naopak pocit, že se jeho oblečení hodí k starému nábytku, že k němu patří, a začínal jsem tušit, že se mi jeho šaty třeba ještě zalíbí, a že stařec je po této stránce možná rozumnější než – já* ²²². Podiv nad oděvem Risacha se vrací: *obdivoval jsem toho člověka, který takto mluvil a přitom kráčel vedle mne v divných, skoro nevkusných šatech* ²²³. Stoupá tedy obdiv k osobnosti, znalostem a dílu Risacha, který předčí význam jeho oděni, a také by asi nebylo vhodné se na tak osobní věc zeptat jeho samého. Čtenář si může domyslet, že za zvláštností Risachova obleku je suverénnost svobodomyšlné duše, ostatně původem šlechtice, který svůj oblek podržuje činností, jímž se celodenně věnuje v sadě, na zahradě, při restaurování apod. Když si pak jednou Heinrich při slavnostnější příležitosti všimne Risachova společenského kódu odpovídajícího obleku, neujde jeho pozornosti, že je ušit volněji, než je zvykem. Risach pohodlným střihem formálního i praktičností „denního“ oděvu zřejmě upřednostňuje přirozenost, volnost těla před běžnou oděvní normou, což odpovídá i duchu, v jakém vede dům, udržuje biologickou a rostlinnou rovnováhu jeho okolí, řeší restaurování nábytku a zařizuje interiéry. Na druhé straně to, že Heinrich v takovém prostředí a v celkovém naladění očekává i esteticky souladný oděv, je také pochopitelné. Ve Sternenhofu, zvláště okouzlený jedním pokojem, *druhý tak krásný by se...nikde nenašel*, Heinrich konstatuje, že z jeho ucelenosti *vyzařoval takový soulad, jako by lidé, kteří si původně dávali podobné věci dělat, museli každou chvíli vkročit do dveří ve svých dřívějších šatech. V člověku vyvstával pocit, že je to cosi velmi významného.* ²²⁴ Epocha, jejíž reálná obydlí většinou postrádala slohovost, považovala jednotu za ideální hodnotu a očekávala, že se projeví „integrálně“ ve všech životních oblastech. Soulad a harmonie jako nejvyšší kvality životní kultury – zahrnující krajinu, sad či zahradu a stavbu, nábytek, jídlo i způsob stolování, činnosti, které vyplňovaly aktivní čas zdejších obyvatel, přístup ke knihám, kresbám, které uspokojovaly jejich duchovní a umělecké potřeby, zkrátka prostředí i životní styl lidí určité morálky a duchovního obzoru – to je ona vrcholná kvalita, jíž se Heinrich nechává unášet, a kterou v tomto zmíněném momentě spisovatel střízlivě označuje za *cosi velmi významného*. Je to pocit estetického sepjetí všech složek života, jeho prostředí a vzhledu jedinců, kterých se týká. A Risach, který vidí, jak toto prostředí na Heinricha působí,

²²² Tamtéž, s. 50.

²²³ Tamtéž, s. 65.

²²⁴ Tamtéž, s. 174.

bezprostředně uznává: *poddáváte se dojmům, kterým na vás věci působí, nevkládáte do nich své vlastní pocity*²²⁵. Risach tu druhou částí věty naráží na osoby, které jeho počínání a přístup ke starožitnostem nechápou, jsou předpojatí a, řekněme, nedostatečně distancovaní k estetické recepci.

K estetickému přínosu pocházejícímu ze všestranné a opakované recepce prostředí a sídel výjimečných estetických kvalit, jehož završenou podobu jsme nazvali členitým, případně vícevrstevným *sui generis* estetickým objektem, Heinrich v závěru estetického zasvěcení dostává příležitost k recepci a konstituování estetického objektu, jehož podkladem je umělecké dílo. V dané době jistě ne náhodou – antická socha. Ta je jednou z posledních věcí, s níž se Heinrich v Růžovém domě seznámí. Socha z bílého mramoru představující dívku ve splývavém šatě je umístěna na podestě mramorového schodiště, spíše v ústraní běžných prostor domu a jeho „provozu“²²⁶. Zde už neintervenují užitková a praktická hlediska, socha má smysl a cíl ve své umělecké hodnotě a kráse. Estetická hodnota bílého mramoru tu zůstává v pozadí, veškerou pozornost poutá hmotu umocňující umělecká forma. Moment seznámení se se sochou probíhá shodou okolností za bouře, kdy sochu, k níž proniká i za dne světlo shora, občas osvětlí blesky. Světelný efekt způsobí, že se Heinrich na sochu soustředí a posléze odhalí její krásu a přes detaily a linie její hmoty objeví i „náznak“, iluzi pohybu. Původ starověké řecké sochy sám spontánně uhodne, když mu vnuká představu Nausiky, postavy z Homérovy Odyssey. Zážitek je hluboký. Protože je zrovna na cestě za Risachem do mramorového sálu, osloví ho hned otázkou, proč mu o kráse sochy neřekl, neupozornil na ní. Risach je toho názoru, že bylo lépe, když si ji objevil sám, protože *říkat někomu, že něco je krásné, neznamená vždycky vnuknout mu vědomí krásna*. Heinrich se dozvídá, odkud socha pochází, jak byla dopravena na Asperg a jak až zde, pod nánosem sádry, byl odhalen vlastní materiál sochy – vzácný bílý mramor. Kromě podrobností o restaurování sochy se Heinrich seznamuje s péčí o správné umístění sochy, neboť světelný, barevný, materiálový a prostorový kontext byl pro umístění sochy rozhodující. Na závěr rozpravy obou mužů o soše, Risach vysloví svůj hodnotící soud: *nikoliv jednotlivé části, ...o celku by se chtělo tvrdit, že je krása sama, části jsou jen přirozené*²²⁷.

Jednotnost celku jako kýženu estetickou hodnotu upřednostňují i ve vztahu k stavbě, jejím interiéřům a okolí Risach i Heinrich, Poe i Musset a uvidíme, že i Balzac

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ Termín provoz zde užíváme ve smyslu *provoz jako krásné umění*, tedy ve významu, jaký mu dal český architekt a teoretik Karel Honzík.

²²⁷ STIFTER, Adalbert, c. d., s. 228.

jako autor *Úvahy o elegantním životě*. Tu je však oddělena estetická hodnota životního prostoru a jeho zařízení od estetické hodnoty uměleckého díla. Apriorní oddělení řekněme užitého umění a uměleckého díla, odpovídá převažujícímu názoru devatenáctého století, se projeví i Risachovým výslovným přisouzením atributu *krásy* soše. Důsledky odhalení umělecké krásy a její patřičný prožitek má v procesu zasvěcování Heinricha další pokračování a souvislosti. Nicméně umělecké dílo zasazené do prostoru obytného domu se stává součástí jeho „estetické jednoty“ a bylo by ho třeba proto vřadit i do výsledného, složeného estetického objektu, jak se utvářel postupnou recepcí celého sídla a jeho okolí.

Estetická zkušenost ze sochy dívky, respektive recepce, k níž byl recipient sochou přiveden, se stane Heinrichovi vodítkem pro recepci půvabů jemu blízkých živých bytostí, sestry, Natálie a dalších. Eva Stehlíková, která se ve své knize *Vetera et nova* (2014) zaměřila na působení antického umění v různých projevech evropské kultury, o tomto místu Stifterova románu píše: *Paradoxně právě prostřednictvím sochařského či výtvarného umění pochopí Heinrich i krásu živých lidí* ²²⁸. V 19. století to nemusí být paradox, nebylo ještě zdaleka běžné spojovat krásu lidského zpodoběného těla s živým tělem konkrétních osob, jako to cítí náš současník. Propojení živého těla, jeho estetických kvalit s uměleckým zpodoběním je příklad tzv. artializace²²⁹, tedy důkaz toho, jak umělecká zkušenost ovlivňuje živou percepci reálných jevů. Pomáhá zbavit banální reálnosti živé osoby, aby se snáze vyjevily dílčí kvality, linie těla, obrysy tváře, atd. V Heinrichově případě se nejedná jenom o antickou sochu, ale také o tváře z gemm a římských mincí, pocházejících ze sbírek Heinrichova otce. Ty také pomohou odhalit půvaby živých osob, jež důvěrně zná, jejichž estetické rysy dosud možná jen tušil, než by si je plně uvědomoval, tj. odhaloval jejich estetickou stránku. Pomohla mu umělecká zpodobění, která po objevu antické sochy jinak a nově objevuje i ve sbírkách vlastního otce. Tu pak obrazy, které jej zvláště zaujaly, kladl na malířský stojan, aby je mohl důkladně prohlédnout a kontemplantovat.

S určitým způsobem „artializace“ živých tváří, a jejich umocněním prostřednictvím umění, jsme se setkali již v předchozí kapitole na příkladech z románů Marcela Prousta a bratří Goncourtů. Je však též na místě zmínit i jiný aspekt věci. Paul Valéry sblížuje vnímání s estetickým a činí z něj i základ umělecké tvorby. Příbuzné stanovisko zaujímá i Mereau-Ponty, pro kterého také *korelativně umělecká činnost nepředstavuje žádný zlom vzhledem k perceptivnímu životu*, jak to formuloval Renaud Barbaras, s tím, že Mereau-

²²⁸ STEHLÍKOVÁ, Eva. Stifterův ideál dokonalosti. Ideál kalokagathie a iniciační rituál. In: *Vetera et nova*, c. d., s. 123.

²²⁹ ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997. ISBN 2-07 4938-X.S.11 a další.

Ponty toto korelativní spojení nikdy nesledoval v plánu estetickém²³⁰, což důsledně provedl Paul Valéry.²³¹ V tomto případě estetický a umělecký vrchol Heinrichova *zasvěcování*, k němuž se pojí ovšem i četba poezie a malířství, jimž se také Heinrich pod Risachovým vlivem s větším zaujetím a uměleckou odvahou než dosud začal věnovat, chce se automaticky říci „vrcholí jeho estetická výchova“ nebo, jak jsme též připustili jeho proces estetického zasvěcení. V něm zpočátku, ovšem i kvantitativně převládají někdy až příliš detailní popisy *mimouměleckých* podnětů „zasvěcení“, produkty uměleckého řemesla a projevy životního stylu obyvatel sídla. A až v závěru vši té cesty se Heinrich setká s „otřesem“, kdy pozná umělecké dílo výjimečných kvalit a působivé *jednoty*. Avšak přijmeme-li Valéryho myšlenku z jeho přednášky *Nekonečnost estetiky*, mají všechny složky tohoto prostředí, s nimiž se Heinrich postupně seznámil až po umělecká díla společný základ v jeho perceptivní účasti na nich.

V románě nechybí ještě další oblast estetických prožitků – **přírodní krása**. Příklad není sice autorem nijak rozveden ani zdůrazněn, již se také nespojuje se zasvěcováním Heinricha, pozornému čtenáři však patrně neunikne, a jeho umístění ke konci románu není náhodné.

Debata mezi Risachem a Heinrichem o antické soše se odehrává v mramorovém sále, z jehož podlaží je mimořádný výhled na vzdálené Alpy. *Vážnost mračných hradeb se druží s vážností mramorových stěn a to, že v sále není nábytek, jen ještě prohlubuje dojem osamělosti a vznešenosti*²³². Dojmy z přírodního estetična v románě „přítomné“, avšak nikdy nebyly předmětem rozhovoru dvou mužů. Přesto může z uvedeného textu vyplynout jedinečný poukaz na zvláštní symbiózu přirozených vlastností mramorů, jejich výběru, působivého sestavení a umného způsobu zpracování esteticky působivých mramorů tohoto sálu (přírodní ložiska mramorů Heinrich na svých toulkách mnohokrát zkoumal a nejen geologicky i esteticky oceňoval) s obrazem bouřného nebe za okny, krajinným reliéfem horizontu, samotnými Alpami a světly blesků. Zvlášť je možné si představovat „spojování“, „srovnávání“ a „doplňování“ barevných odstínů mramorů s venkovní scénérií, liniemi a žilkováním leštěných ploch mramorů a třeba „vlnovek“ kontur krajinného horizontu či rozhraní venkovních ploch (lesů, polí). Přitom spojení přírodního a

²³⁰ BARBARAS, Reanud. *Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique*. In: *Phénoménologie esthétique*. Encre marine, 1998. ISBN 2- 9099422-31-3. S. 22.

²³¹ K Valéryho estetice a k naznačenému problému se ještě vrátíme na jiném místě.

²³² STIFTER, Adalbert, již citované dílo, s. 227.

umělého, přirozených hmot a jejich útvarů (dřeviny, nerosty) a záměrných staveb, jejich vybavení a ostatních a projektů člověka je implicitně obsaženo a prostupuje celým románem (zdá se to i velmi Stifterovské). Přírodní a umělé (kulturní) je tedy i permanentní součástí seznamování se Heinricha s oběma sídly a jejich přírodním okolím. Toto nenásilné, skoro jakoby náhodné spojení krás umělého díla a přírody, mramorového sálu a výhledu z vyššího patra obytné stavby na kraj, nebe a Alpy, celé Heinrichovo „estetické zasvěcování“ do smyslové a umělecké stránky lidských produktů uprostřed přírody možná korunuje, možná jen volně doplňuje.

Zhruba od poloviny 19. století začne v Británii udávat tón vkus umělců. Mezi stoupenci **Aesthetic movement** (1860–1890) se nemluví a v časopisech založených pro potřeby tohoto neformálního proudu se nepíše o eleganci, ale přímo a jednoznačně o vlivu *umění*, o *kráse*, o *nové kráse* uměleckých děl, bytového zařízení a dekorativní stránce interiérů neboli o *krásném domě* (*beautiful house*) a *stylu života osvobozeného od pravidel vysoké společnosti*²³³. Vědomá distance od ztuhlého viktoriánského a akademického vkusu tehdejší Anglie hledala zdroje nové estetické tvarové a ornamentální orientace v historii (Gothic Revival), v čínském a japonském modrobílém porcelánu, i v exotičtějších oblastech a také v individuálním vkusu a tvorbě současných umělců. Pozice umělců se změnila a dveře jejich vlastních příbytků, soukromých domů a ateliérů se otevřely veřejnosti. Ateliéry už nejsou místa volných zábav a *hýření*, ale místa uměleckých děl a estetických požitků, která prostě zasáhnou *duši i srdce*²³⁴. Domy – příbytky umělců oplývají v tom lepším slova smyslu eklektickým dekorem, jsou to *skutečné paláce umění* a právě v jejich domovech nachází ostatní společnost *nové odpovědi na otázky životního rámce*, zde se *uzákoňuje veškerá sensualita a skutečný styl Aesthetic Movement*²³⁵. Od mládí výrazná osobnost estetického hnutí, spisovatel Oscar Wilde, v Británii i v Americe proslavený propagátor krásy a krásy života, napsal: *Kráska má tolik významů, kolik má člověk nálad..., a ...když se vyjeví, ukazuje nám celý svět v zářivých barvách.*²³⁶ A podle svého učitele, Waltera Patera, který Wildea a estetické hnutí zásadně ovlivnil – *krása nesmí být jenom hodnocena a kategorizována, ale musí se stát předmětem totální smyslové*

²³³ BADETZ, Yves. Aesthetic movement et arts décoratifs ou les composantes d'un style. In: *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*. Paris: Musée d'Orsay, 2011. ISBN 978-2-35433-066-8, s. 42.

²³⁴ Tamtéž.

²³⁵ Tamtéž.

²³⁶ WILDE, Oscar. *Kritik umělcem*. 1890

*zkušenosti*²³⁷, neboli je na obyvateli domu, recipientovi, aby vše estetické patřičně zažíval. To vše ukazovalo na bezprostřednost prožitku a důležitost toho, aby pokud možno každá bytost byla vystavena podnětům uměleckým a estetickým přímo v soukromí života, v anglických domovech.

Britské estetické hnutí bylo zpočátku soustředěno na pár umělců, *estétů*²³⁸ a jejich přátel, mezi jinými Dante Gabriel Rossetti, Lawrence Alma-Tadema, Edward Burne-Jones, William Morris, Whistler. Malíři často i na svých plátnech, ale hlavně svými domy a způsobem bydlení ukazovali nový duch osobního života a to mělo vliv na ostatní veřejnost. Postupně umělci a architekti, reprezentující nové myšlení a cítění krásy, navrhují domy pro zámožné klienty, osvícené průmyslníky a v novém duchu renovují i domy středních měšťanských vrstev. Myšlenky *krásného domu* daly vzniknout i novým časopisům a publikacím, cílem je časopisy i přednáškami v novém duchu společnost vychovávat. *Ve svém domě nemějte nic, co byste nepovažovali za užitečné nebo krásné*, udílí zásadní radu William Morris v přednášce nazvané *The Beauty of life* v roce 1880. Estetické ideje hnutí se promítají i do uvolněného zevnějšku mužů – povlávající, jakoby nedbale uvázané kravaty, dlouhé vlasy, nový svižnější vzhled. S ženskou částí této výjimečné společnosti se pojí idea *estetického* či *uměleckého* šatu, v každém jednotlivém případě inspirovaného středověkem, antikou nebo japonským kimonem a textilem. *Umělecký oděv* britského estetického hnutí tak vlastně zahajuje v západní Evropě od přelomu 19. a 20. století pozvolna sílicí původní linii oděvní tvorby zastupované umělci, architektky apod. tvůrci, tvorbu, která nevychází z módy a nepochází tudíž z dílen francouzských nebo anglických krejčí, ale řídí se zákony vlastními jakékoliv jiné umělecké a umělecko-řemeslné tvorbě.

V závěru působení tohoto neformálního hnutí, na přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století se původně oživující ideje zastaví u méně životného kultu krásy. Z atmosféry a idejí navozených britským estetickým hnutím a hnutím *Arts and crafts* se rodí první myšlenky již ne jen nového umění, ale nové výtvarné disciplíny – *designu*, která má usměrnit estetickou stránku průmyslových výrobků, kritizovanou od dob tzv. *Velké výstavy* konané v londýnském Crystal Palace v roce 1851. Přestože byly estetizující a ještě více estétské projevy hnutí karikovány ještě za doby jeho trvání (zejména v časopise *Punch*), je třeba cenit vliv jeho myšlenek na širší společenské vrstvy,

²³⁷ COLLOWAY, Stephen. La quête d'une nouvelle Beauté. In: *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*. Paris: Musée d'Orsay, 2011. ISBN 978-2-354 33-066-8, s. 13.

²³⁸ Slovo *estét*, z francouzského *esthète*, pochází z *pera bratří Goncourtů* (užito 1882). Viz BADETZ, Yves. Aesthetic movement et arts décoratifs ou les composantes d'un style. In: *Beauté morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*, c. d., 35.

víru v pozitivní působení hodnotného umění na estetický cit a sociální život společnosti (W. Morris) a v neposlední řadě provázanost tohoto ještě veskrze uměleckého hnutí s rodící se péčí o estetickou stránku průmyslových výrobků.

Zatím jsme evokovali hlavně interiér 19. století. Všeobecně lze říci, že to byl prostor plný různorodých historických nábytků a dekorativních kusů nejrůznějších stylů, objektů též exotického původu vč. pokojových rostlin, skříní s bibeloty, obrazů ve vyřezávaných a zlacených rámech a někdy i soch. Takto Marcel Proust líčí průchod jedním z takových přeplněných a vším možným působícím příbytkem, ... *v němž od samého schodiště ...vládlo i za bílého dne jakési tajuplné a majestátní pološero, ...hermelínový baldachýn vyšívaných závěsů, kterých musel člověk projít cestou do salonu celou řadu, barevná okna v saloně, malý psík, čajový stůl a malby na stropě...*²³⁹. Že v interiérech podobného typu bylo neskutečné najít nějaký řád, zaznamenali jsme již nad řádky z A. de Musseta a připojme nyní ještě Poeovo líčení podobného nedostatku z povídky *Ligeia*: vypravěč si vybavuje pokoj se zvláštní osobitou dekorací, každou jeho *architektonickou drobností*, každý *kousíček dekorace*, leč ... *v oné okázalé nádheře se nedal nalézt žádný řád, žádná opora, na níž by se mohla paměť zachytit.*²⁴⁰ Nemohla-li se zachytit paměť, tedy ani nebezprostřední pozornost v prostoru přítomného recipienta. V kterémsi Proustově textu jsme k danému tématu zachytili ještě další postřeh: *Jenom představivost a přesvědčení odlišovaly předmět od předmětu, a to právě vytvářelo „atmosféru“*. A to je třeba tomuto interiéru přiznat, že multiplicitou předmětů, bohatým dekorem, často jakýmsi orientálním dekorem, *tajuplným a majestátním pološerem* (Proust) měla toto prostředí *atmosféru*.

Princip světla, lehkosti, vzdušnosti, mobility a dokonce i sám význam okna, tak typického pro nové architektonické pojetí obytných staveb i interiérů, mohlo z tradičního interiéru 19. do 20. století „přenést“ právě jenom okno a průsvitná, lehká a v průvanu či vánku se pohybující, proudem vzduchu nadouvaná záclona z lehké bílé tkaniny. Dost možná, že právě okno a záclona, místo přísunu vzduchu a symbolu vnějšího světa a pohybu právě tyto smysly vnímané kvality i jejich symbolické významy předznamenal a v mentalitě lidí i „připravovaly“ přijetí vzdušného, světlého, nábytkem úsporně zaplněného moderního interiéru.

²³⁹ PROUST, Marcel. VI. Sluneční parsek na balkóně. In: *Eseje. Zamyšlení nad Sainte-Beuvem*. Přeložila Věra DVOŘÁKOVÁ. Praha: Votobia, 1996. ISBN 80-7198-035-8, s. 43.

²⁴⁰ POE, Edgar Allan. In: *Povídky Edgara Allana Poea. V mistrově stínu*. Přeložil Ladislav ŠENKYŘÍK. Praha: Nakladatelství XYZ s.r.o., 2010. ISBN 978-80-7388-301-0, s. 173.

Walter Benjamin sbíral svého času materiál, na základě kterého hodlal vyložit 19. století.²⁴¹ Z jeho skici *Pařížské pasáže* těžíme následující poznatek: *za vlády Ludvíka Filipa (1830–1848) vstupuje na historické dějiště člověk soukromý. Soukromým člověkem se poprvé... dostává obydlí do protikladu k pracovišti. Životní prostor se ustavuje v interiéru a v něm si člověk podržuje své iluze a o to naléhavěji od něho vyžaduje rozptýlení...Nepomýšlí na to, aby své obchodní úvahy rozšiřoval dále, na věci společenské...Svůj malý soukromý svět si buduje v interiéru a odtud vyplývají jeho fantasmagorie... Shromažďuje v něm dálky a minulost.*²⁴²

Převážnou část 19. století se **interiér** vyznačuje **přemírou textilií** – na čalounech křeslech, pohovkách, záclonách a okenních závěsech, portiórách, dekorativních polštářích, taburetkách, přehozech, dečkách a štolách, tapetách a kobercích. Tělesně prožívaný dojem ochrany, jistoty v interiéru 19. století, podle našeho názoru nejlépe dokládá a posiluje mnohonásobné užití textilií.

Jakkoliv textil k obytnému prostředí patří, je jeho trvalým estetickým komponentem, dá se pravděpodobně říci, že 19. století učinilo z textilu hlavní materiál a vedle *tajemného příšeří* patrně i hlavní médium smyslových – optických a hmatových – stimulů interiéru. Textilie působily strukturami svých ploch, záhyby, řasením, drapériemi, byly to materiály plné barev, dezénů, ornamentů a dalších „sdělení“. V Poeově povídce *Ligeia* si vypravěč vybavuje *místnost, v níž byl pár pohovek a vysokých zlatých svícňů v orientálním stylu..., svatební lože indické provenience...s nebesy, jaká bývají nad katafalkem..., v každém rohu obrovský sarkofág...z okolí Luxoru...Jejich starobylá víka byla plná dávných ozdob* atd. Hlavní pozornost ve fiktivním prostoru příběhu poutaly *bohatě zřasené záclony ze zlatočerné tkaniny, zdobené arabeskami se siluetami postav*. Z určitého zorného úhlu byly vzorem – dezénem záclon *arabesky*, ale když se návštěvník ocitl v jiné části místnosti, pohled mu nabídl jiný zorný úhel, pak s povrchu důmyslně zpracované tkaniny, „vystupovaly“ *přízračné postavy ...a... stvůry ...a... obludný dojem silně zvyšoval neustálý umělý vítr za drapériemi,*²⁴³ vyvolávající *stísňující* pocity. Obyvatel, a ještě spíše nezabydlený návštěvník nahlíží interiér z různých stanovišť a tím se také obytný prostor podobá způsobu, jakým oceňujeme estetický potenciál větších historických staveb (zámků,

²⁴¹ STRÁTECKÝ, Jaroslav. Prameny naděje. In: BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Přeložila Věra SAUDKOVÁ. Praha: Odeon, 1979, s. 414.

²⁴² BENJAMIN, Walter. Paříž, hlavní město devatenáctého století. In: *Dílo a jeho zdroj*. c. d., s. 72, 73.

²⁴³ POE, Edgar Allan. *Ligeia*. In: *Povídky Edgara Allana Poea. Vmistrově sínu*. Přeložil Ladislav ŠENKYŘÍK. Praha: Nakladatelství XYZ s.r.o., 2010. ISBN 978-80-7388-301-0, s. 174.

paláců), parku, zahrady nebo krajiny. Interiér je však spíše jako stvořený k vnímání detailů. Předměty – nábytky jsou pro pohled dělány, ví se předem, že pohled setrvá na jejich čelních částech a svrchních plochách, na vyřezávaných nebo intarzovaných motivech, na ornamentu nábytkového kování, na přirozených obrazcích dřeva, vzoru tapet, koberců – a když jim percipient věnuje patřičnou pozornost, podlehne i „hravé“ četbě jejich struktur a textur a ty mohou zavdat podnět i k anamorfózám, i když ne tak poeovským, Benjamin by řekl, *pracovala (na nich) znetvořující fantazie*.²⁴⁴

Textil v interiéru nás nepřímou odkazuje k Benjaminově poznámce o tendenci 19. století *ochraňovat zboží, sentimentálním způsobem ho zlidštit*, což autor ještě podpírá poukazem na tehdy rozšířený zvyk ochraňovat věci vkládáním do *etuží, chráničů a futrálů*²⁴⁵. Celé obydlí, nejenom zvyk opatřovat nábytek ochrannými potahy po dobu, kdy byl mimo provoz (příklad Benjaminův), má vůči svému obyvateli ochranný ráz. V principu je to archaická funkce lidského přístřeší, ale právě v tomto historickém okamžiku ochranná funkce příbytku zdůrazňovaná.

Textil je materiál, který snadno přijímá různé formy, snadno se zpracovává, tlumí zvuky a nežádoucí tělesné doteky – nárazy, otlaky těla, reguluje příliv světla (využit na záclonách a stínidlech osvětlovadel), a je to též archaický materiál specifických hmatových kvalit, blízkých lidské kůži a tělu.

Médiiem měkké intimity, příjemného dotyku a tepla byly samety a plyše, zvířecí srsti a kůže. Tyto materiály vyvolávaly pocit tepla, pohlcovaly zvuk (i prach), byly matné, zatímco hedvábné satény a atlasy působily spíše chladivým dojmem a byly lesklé. Jiné, řídké textilie, byly průsvitné, nevisely těžce a neprodyšně, jako to příslušelo téměř nehybným závěsům ze sametu, evokovaly vzdušnost, na zpola otevřených oknech povlávaly a odkazovaly k venkovnímu prostoru, přirozenému světlu a vzduchu. Textil přinášel zejména do salónů²⁴⁶ řadu dalších smyslových vjemů a dojmů daných jejich základní surovinou i texturou (barvou, dezény, složitými žakárskými tkaninami, povrchy s výšivkami) a byly takové ((které, jaké či?)), které dojem z přítomnosti textilu v interiéru dále ještě zvyšovaly, ač především sloužily k zakrývání některých stavebních prvků například okenních a dveřních rámců. Tyto se užívaly jistě i z tepelně izolačních důvodů,

²⁴⁴ BENJAMIN, Walter, již citované dílo, s. 93.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 127.

²⁴⁶ Specifickou sférou textilií byly ložnice. Také ložní prádlo mělo své luxusní materiály a tělesně-smyslové, reprezentační a ovšem též hygienické znaky a funkce. Koupelové a brzy i koupelnové textilie se diferencují a stylově tříbí až ve 20. století, naplno až v druhé polovině. Stolní prádlo má svou tradici napříč stoletími, počínaje středověkem, čili také není pro 19. století specifické.

ale i pro dobový názor, že se nesluší je v interiéru přiznávat, byly prostě součástí bytového dekoru. Mnohonásobné sklady a náběry těžkých lesklých nebo matových závěsů řazené svisle, příčně nebo do oblouku, celé sofistikovaně členěné drapérie, vystýlaly interiér, jako by šlo o velkou sametovou nebo hedvábnou kazetu. Byly to až samostatné architektonické útvary, jakési textilní fasády zpevněné portami, ovládané a zadržované ozdobnými šňůrami s umnými smyčkami, uzly a štrapci – výkvět umu čalounických řemeslníků, dekoratérů a aranžérů. I těmito textilními strukturami se mělo dosáhnout či zdůraznit úsilí o ochranu, útulnost, intimitu, krásu a luxus. Nadbytečné množství materiálu, často i zdvojeného a ještě znásobeného sklady, okázalé zpracování, které takové formy požadovaly, to vše vypovídalo také o *ostentativním mrhání* materiálem i penězi (T. Veblen). Byl tedy textil v interiéru 19. století prostředkem okázalosti měšťanského interiéru.

Haptické vlastnosti prostředí zprostředkované povrchy textilií přímo působením *svalového smyslu*, nebo nepřímo (jako *korelace mezi vizuálními a taktilními daty*²⁴⁷), evokovaly **v interiéru 19. století** určitou **ženskost**. A tuto vlastnost navozovanou vjemy taktilními, ať už přímými, nebo nepřímými, ještě znásobovaly často všudypřítomné ženské ruční práce z textilu. Žena v 19. století byla svým postavením a manželskými povinnostmi připoutána k obydlí manžela, příkladného měšťana, podnikatele, obchodníka jak svými rodinnými, tak i společenskými povinnostmi. Vedla domácnost, zodpovídala za výchovu dětí, ale byla to též ona, kdo měl na starosti průběh návštěvních dnů (jour fixe), případně provoz salónu. A žena, vždy odsouzená pobývat hlavně doma, vyplňovala svůj čas ručními pracemi, k nimž byla vedena od raného mládí. A tak svými výrobky, a skrz ně i svým vkusem, poznamenávala domácnost. Vyšívané, háčkované dečky různých tvarů a velikostí, přehozy a další drobnosti rozeseté po obytném prostředí, by bylo možné též pojímat jako stopy ženské bytosti. Dečky a podobné výrobky z textilu byly totiž nápadně podobné ozdobným částem dámských svršků. Dalo by se pak říci, že ženské ruční práce určené na ozdobu i ochranu nábytkových ploch a dalších předmětů „značkovaly“ běžnou domácnost či byt. Však se také o interiéru pečlivě vedeném, ozdobeném, ozáclonovaném často eufemisticky říkalo, že je v něm patrná ženská ruka, nebo že je to „království ženy“. I když nebyla žena přítomna, byly tu její ruční práce jako stopy. Přičtěme k tomu všemu hodiny piplavé práce, bezmeznou trpělivost a odevzdanost, s jakou na nich ženy a dívky pracovaly, jakými myšlenkami a představami tuto svou činnost provázely, a věci tak

²⁴⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky*. Přeložil Jan HALÁK. Praha: Togga, 2011. ISBN 978-80-87258-72-9, s. 12.

zdánlivě zbytečné a následujícím stoletím kritizované a odsuzované se v rámci svého přirozeného prostředí, historického interiéru 19. století, jeví v jiném světle. Mají zde dekorativní, ozdobnou a i když ne generálně, tedy i znakovou funkci – odkazují k ženě²⁴⁸ a jejímu světu. Muž té doby žádné nápadné značky, zdá se, neměl k dispozici, a tudíž žádné specifické stopy doma nezanechal. Pohozené noviny, zřídka dýmka (kouřilo se ve zvláštním salonku), na věšáku klobouk, ve stojanu pod ním hůlka, ale to nejsou ani mírou výskytu ani povahou věci srovnatelné s dečkami a vyšíváním ženy. Tyto jsou téměř trvale zakomponované do interiéru, nejsou zde dočasně snad jen, pokud se perou, žehlí, škrobí. Když vezmeme v úvahu celkový ochraňující ráz interiéru té doby (*futrál, etuje*), zahrneme povšechnou dekorativnost prostředí, nepřehlédnutelné textilní struktury a textury typické pro dané historické období a připojíme ty, jichž byla žena zhotovitelkou a zdobitelkou, můžeme konstatovat, že už proto měl interiér druhé poloviny 19. století nepřehlédnutelně ženský ráz. Šité, krajkové, vyšívání textilie, užívané jako pokrývky a dečky rozmístované na plochy úložného, stolového a sedacího nábytku, mnohdy se kladly i ve více vrstvách. Pokrývání i překrývání již pokrytého místa textilními kusy evokuje bytostný sklon žen pečovat o někoho, ochraňovat něco či podílet se podpůrně na bytí osoby či věci (přebalování dětí, hygienická a zdravotní péče o zraněné, nemocné, očista těla a příbytku), všechno činnosti, které žena prováděla za pomoci a prostřednictvím textilií. Snadno připustíme, aniž bychom se nořili do psychoanalytických hlubin, že tyto služby, činnosti a sklony, mají v ženské psychice hlubší kořeny, souvisí s jejími archaickými rolami a organickou podstatou.

Textil a výrobky z textilu v interiéru 19. století, byly ovšem také velkou laboratoří tělesné pohody a smyslové slasti, které v tomto případě překračují rámec ženské-erotické narážky, jsou antropologické podstaty a jako takové utkvěly v paletě požadovaných kvalit pohodlí, „tepla“ i symbolicky „tepla domova“ až dodnes. Fyzické pohodlí se pak nadále promítalo do materiálů a konstrukcí zejména sedacího a odpočivného nábytku, kdesi na škále od asketických trubkových křesel až po hédonické čalouny-polštáře. V předminulém století vysoce, měkce a spolehlivě čalouněné pohovky, kanape, křesla a pohovky vystlané často ještě dalšími samostatnými polštáři, měkkými, určenými přímému působení na sedící či polo-ležící tělo, vždy ohleduplně podepřené, byly samy o sobě výrazem co největšího

²⁴⁸ Není důležité, zda všechny zmíněné dekorativní pokrývky vyráběla paní domu nebo její dcery či příbuzné. Byly to typické ženské produkty, o něž se jen výjimečně návštěvník staral, kdo je zhotovil, v řádném dobovém interiéru se očekávaly.

tělesného pohodlí, okázalého komfortu a až přehnané péče o obyvatele, návštěvníka, hosta. Takový záměr byl nejen zakoušený tělesně, ale i viditelný.

Nadbytečné užití dekorativního textilu a robustních čalounů vypudila z obytného interiéru moderna. Příkladem může být známé lehátko B 306, dílo z dvacátých let minulého století Le Corbusiera, Ch. Perriandové a Pierra Jannereta: lehká konstrukce z ocelových trubek, ložná část je z napnuté kůže, jen hlavu podpírá váleček z vyššího čalounu. Lehátko je také konstruováno již pro jiný způsob fyzické relaxace. Avšak hluboce zažitý tělesný vjem měkce pohodlného sedacího a odpočivného nábytku 19. století, protože má tělesný základ, byl přenesen do následujících „generací“ nábytku těchto funkcí, kde je neustále obměňován a znovu vynalézán. Zejména od druhé půle 20. století byl nábytkovým designem sugestivně rozveden na jiné estetické, kulturní a také technologické úrovni (některé čalouněné nábytky mají rovnou polštářové formy), v té době se však již napojoval na všeobecnou manifestaci pohodlnosti, uvolněnosti, relaxace, a na luxusní komfort jako životní filosofii. Moderní člověk vnímá a kontroluje vnitřní tělesné pocity, ideální je cítit se uvolněně, „cool“. Možnosti hovět si v pohodlném křesle nebo na pohovce, doslova kdykoliv a kdekoliv, příležitostně relaxovat, předchází i uvolněnost společenských mravů a pro většinu příležitostí též pohodlný oděv bez obtěžujících součástí a doplňků.

2.2 Modernistické bydlení

Základy modernistického bydlení tkví v purismu a funkcionalismu, v nových konstruktivistických snahách první třetiny 20. století. Tyto umělecké (purismus), architektonické, urbanistické a designérské teorie, jejich praktické produkty a stavby, ale také manifesty a různé texty spojuje estetický minimalismus a věcnost. V důsledku odmítání historismu a secese, prakticky i ze strachu z jejich možného návratu a z prostých obav ze starého si doba přeje věci a stavby racionální, přehledné ekonomické a sociálně přístupné, což má mj. právě zaručit onen přehledný estetický minimalismus s heslem čisté formy a funkce především. Modernismus odmítá vše, co je zbytné, co by zavánělo symboly, krásou, a co mysl lidí zatěžuje a výrobu prodražuje.

Mezi českými modernisty, především Karlem Honzíkem a Bohuslavem Broukem a Ladislavem Žákem, se tak ujal *necessismus* a teoreticky propracovaný konstrukt *životního slohu*, zamýšlený již pro současnou společnost a z větší části pro společnost budoucí, socialistickou.

Ve 20. století se téma nového bydlení stalo důležité nejenom pro architekty, návrháře a osvědčené výrobce nábytku, začalo mít zásadní sociální a kulturně osvětový význam. Proto teorie interiéru mířily na samotné bydlení a navrhovaly změnit i způsob života celé společnosti. Výchovný podtext úvah o životě a způsobu bydlení je patrný již v Balzakových textech o eleganci života a výchově, byť jeho autor vycházel z jiných stanovisek, bylo důležitou složkou i britské estetické hnutí. Ve 20. století mají být bydlení a vztah k věcem osvobozené od všech zbytečností, aby se funkčně bydlení člověk, mohl věnovat duchovním a kulturním činnostem nejvyšších hodnot. Neboť *hlavní cíl...vidí necessismus (mj.) ve výrobě volného času pro všechny..., aby měl každý člověk dostatek volného času a mohl se vzdělávat, pochopil by skutečné umění a odvrátil by se od senzačních vzruchů, jimiž ohlušoval svou uměle vypěstovanou duchovní prázdnotu. (...)* *Fetiš a pošetilé hračky by se mu staly směšnými...a tím více své dovednosti a svého smyslu pro krásu by vtěloval přímo do tvorby svého prostředí a ... svého způsobu života.*²⁴⁹

Přestože jsme interiér 19. století, byť pouze „ilustrativně,“ vycházeli jsme z všeobecné dekorativnosti a z hmatových a dekorativních prvků textilií, nazvali „ženským“, nyní jako úvod k výkladu moderního bydlení vybíráme publikaci *Nové bydlení. Žena jako tvůrce moderní domácnosti*²⁵⁰ architekta Bruno Tauta (1880–1938).²⁵¹ Nebude tak Tautovo přivolávání ženy ke spolupráci s moderním architektem důkazem mylnosti našeho náhledu na interiér předchozího století? Nebo je oslovení ženy jen úskokem autora? Když Taut takový název zvolil, nemyslel výhradně na široce sdílený příkaz doby a techniky – ulehčit ženským domácím pracím,²⁵² a ani jím citované, ostatně všeobecně známé heslo *Architekt myslí, hospodyně rozhoduje*,²⁵³ nemínil autor ironicky či alibisticky. **Nové bydlení** se obrací k „**nové ženě**.“ To, co tam v předchozím století vnesla žena, má nyní odstranit. To je nepřímá idea, která přivádí nejen Bruno Tauta k vyzvání ženy jako uskutečňovatelky moderního bydlení, a vyplývá z jeho základů, tj. z příbytku jako „čistého“, volného prostoru, a nikoliv prostoru plného nábytku a věcí, kterými měl být

²⁴⁹ HONZÍK, Karel. *Necessismus, myšlenka rozumné spotřeby*. Praha: Klub pro studium spotřeby, 1946, s. 20 a 21.

²⁵⁰ TAUT, Bruno. *Nové bydlení. Žena jako tvůrce*. Přeložil Dr. Bedřich VÁCLAVEK. Praha: Orbis, 1926, V. přepracované vydání. Původní název zní, jak jsme výše uvedli, v českém překladu byl vybrán stručnější název a doplněk k 3. vydání téhož díla nese název *Žena – tvůrce*.

²⁵¹ Ve své době významný projektant řady bytových domů, funkcionalista a nezaměnitelný obhájce barvy jako součásti stavby.

²⁵² Na problematičnost takto nahlížené role ženy velmi přesvědčivě a novým pohledem odkázal Hubert GUZIK v článku publikovaném v roce 2004 v časopise *Umění*. Budeme ho ještě citovat.

²⁵³ TAUT, Bruno, c. d., s. 8 a 119.

podle starých pravidel a představ byt zaplněn a případně ještě zevnitř obalen textilem. Také malířská plátna, samy stavby, každá konvice, šálek a skříň dospěly v té době k čistým, jednoduchým formám a holým plochám, aby mohly snáze vznikat nové, modernistické obrazy, domy, nádoby a aby tak nové formy snadněji navozovaly nová gesta a životní obsahy. Staré formy přetížené dekorem měly být nahrazeny ne již dalším dekorem, ani secesním ani kubistickým, ale stavební konstrukcí, stavbou a její hmotou. Očistnými gesty se „vymývaly“ a vymývaly nejenom staré obsahy, ale i předešlý život, zvyky, symboly. Heslem modernismu 20. století byla *tabula rasa*. A nyní je na ženě, aby odmítla onen zastaralý způsob udělat sobě a svému muži útulnou domácnost *podle zděděných zvyků, (s) obrazy všeho druhu, zrcadly, přikrývkami a přikrývečkami, záclonami a zas záclonami, poduškami na poduškách, koberci*²⁵⁴, aby se rozumně všeho nepotřebného zbavila a také se naučila lépe užívat svého volného času *než, jak píše Taut, k ruční práci, jež rozrušuje zdraví i nervy a jež rozmnožuje jen balast v domácnosti.*²⁵⁵ *Nová naděje vzniká se strany poznání osudu ženina.*²⁵⁶ Neboť vše, *co prostoru bere jeho vlastnost prostorovou*, musí mít žena odvalu odmítnout a třeba i vyhodit; *závěsy, drapérie, záclony s jejich nadměrným množstvím a objemem...vše co ničí podstatu zdi – obrazy, zrcadla, plastické ozdoby...u nábytku se odmítá jakákoliv ozdoba, každá profilace, jež není odvozena z funkce nábytku. Proto je za dnešních okolností nejvhodnějším stavem našeho prostředí úplná jasnost a bezeskrvnost; ornament...je skvrnou,*²⁵⁷ neboť ornament (co se jich ženy navyšivaly!) je pro oko moderního člověka *skvrnou.*²⁵⁸ A ještě poslední citát z Bruno Tauta: *Odklizení zbytečností není nic jiného než jiná forma čištění.*²⁵⁹ Jako další komentář a výklad k předchozímu, bychom nyní mohli snést mnohé názory na bydlení a novou kulturu života Le Corbusiera, Karla Teigea, Karla Honzika, Bohuslava Brouka, Ladislava Žáka, a jistě by si to jejich osobité přístupy, například v ryze historické práci, zasluhovaly. Nejen Bruno Taut, nejen západoevropští a čeští modernističtí architekti, i umělci a intelektuálové té doby, duchem moderní muži a ženy, pokroková společnost, si uvědomovali, že žena 20. století již není ženou století 19., neboť jisté mentální a kulturní očisty a obrody dosáhla již proto, že se počínaje dvacátým stoletím změnilo její politické a zčásti i sociální postavení natolik, že se pro současnou dobu stala „novou“, fyzicky přítomnou, mentálně a psychicky

²⁵⁴ Tamtéž, s. 8.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 14.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 15.

²⁵⁷ Skvrna je stejně nepatřičná jako nemorální, ornament prohlásil za zločin Adolf LOOS již v roce 1908, kdy poprvé publikuje svůj článek *Ornament a zločin*. Česky poprvé v roce 1929.

²⁵⁸ TAUT, Bruno, c. d., s. 39.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 42, 43 a 47.

„moderní“ osobou, silou, s níž je radno počítat v nové koncepci způsobu života. V modernistickém zápalu, ale též pravděpodobně z počátečních rozpaků jak změnu vyjádřit, se ženě přiřazují adjektiva jako *kultivovaná, vzdělaná* a ovšem především *moderní*²⁶⁰ či *civilizovaná žena*.²⁶¹ K této úloze ženy se ještě vrátíme.

Historička literatury a filosofka Růžena Grebeníčková²⁶² v nedávné době jako první upozornila na poměrně rozšířené **tématizování těla** v našem prostředí **již od prvních desetiletí 20. století** nejenom přímým odkazem na tanec, ale i tématem tance v poezii a v beletrii na stále pozoruhodný román Fráni Šrámka *Tělo*. Tuto situaci vyjádřila jako *stržení duchovně kulturního, emotivního dobového života projevy a výrazy tělesnosti*.²⁶³ Pátrala po těle a tělesnosti i v českých tělovýchovných snahách, zajisté tyršovských, kde naopak konstatuje *plán ideje krásného harmonického člověka*, a tedy spíše ohlas řecké kalokagathie než výslovně téma těla.

Také čeští malíři dvacátých a třicátých let, stoupenci *vitalismu a smyslově bezprostředního uchopení světa v každém zážitku*²⁶⁴ (Kremlička, Špála a další), se v tom směru často vyjadřovali ženskou figurou a aktem. Pro českou avantgardu, výrazně zejména pro poetismus, bylo samozřejmé propojení lidského vnímání, tělesnosti a v teoriích *českého poetismu* ovšem plné smyslovosti i smyslnosti. Karel Teige již ve 20. letech *plynule propojuje kulturu–tělo–mysl, (jako)...syntézu ...splynutí života a umění*.²⁶⁵ Modernistické teorie života a bydlení se prostřednictvím pojmu *člověk* vztahovaly rovněž k tělu jako živému organizmu, anatomickému útvaru a symbolu (viz Le Cosrbusiérův „modulor“). V Honzíkově úvaze *Společnost a sloh* čteme: *Byl tedy čas, že se vyslovilo heslo „Člověk je měřítkem všech věcí“...zařízení, strojů, dopravních prostředků, bytů, domů, ulic a měst. Byl čas zavést do architekta myšlení tento přirozený antropomorfismus (zdůraznil Karel Honzík)... Patřičné lidské míry....zlidštění našich*

²⁶⁰ *Eva*, časopis pro ženu, módu, společenský a kulturní život, založený v druhé polovině dvacátých let měl podtitul *Časopis pro moderní ženu*.

²⁶¹ Pod názvem *Civilizovaná žena* byla Janem Vaňkem, Zdeňkem Rossmannem a Boženou Hornekovou připravena a v Brně 1929–1930 otevřena výstava moderní ženy, nábytku a bydlení.

Pod titulem *Civilizovaná žena* byla vydána i doprovodná publikace, která se týkala sociálních a zevních znaků moderní ženy, fyzické kultury, sportu atd. B. Horneková, později Rothmayerová, v ní publikovala kresebné návrhy a principy v té době celosvětově unikátního, výhradně kalhotového šatníku pro ženy každého věku a pro těhotné. Návrhy byly realizovány ve vhodných materiálech a oblečeny na figuríny v životní velikosti, které ve výstavním prostoru doplňovaly moderní bytové zařízení.

²⁶² GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha: Prostor, 1997. ISBN 80-85190-65-6.

²⁶³ Tamtéž, s. 10–12.

²⁶⁴ LAHODA, Vojtěch. Proměny realismu a kubismu v malířství 20. a 30. let. In: *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938, IV./2*. Praha: Academia, 1998, s. 101.

²⁶⁵ VOJVODÍK, Josef a WIENDL, Jan (Eds.). *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Togga, 2011, ISBN 978-80-87258-56-9, s. 370.

staveb a našeho prostředí, musíme ovšem chápat nejen tělesně, ale i psychicky, nejen staticky, ale i dynamicky, nejen singularně, ale i plurálně. Do hmoty, z níž budujeme své prostředí, budou promítnuty nejen rozměry našeho těla, ale i pohyb života, vztahy člověka k člověku a vztahy člověka k prostoru.²⁶⁶

Bytostnou fyzickou i duševní změnu dokázala žena nejlépe vyjádřit *moderním tancem*, který vytryskl z nového, velmi tělesného pojetí tance Američanky Isadory Duncanové. Z Ameriky se záhy přenesl do Evropy a byl dobře přijat a se zaujetím praktikován také u nás a v Německu. Německý filosof a básník Rudolf von Delius (1878–1946) napsal a publikoval v roce 1926, tedy ve stejné době jako Bruno Taut psal svou úvahu o novém bydlení, esej o moderním tanci, v němž nazývá moderní tanec *etickým ... , neboť pravá mravnost vzniká teprve z vlastní odpovědnosti, ze suverenity, ze svobody* (též řecké ohlasy a kalokagathie). *Cesta k němu* (k etickému tanci) *vede pořádkem, ujasňováním, utvářením.*²⁶⁷ Tento žánr tance se také objevil na prahu 20. století, zaměřen na danou situaci ženina osvobodivého postavení a stvrdil její probuzení i v tělesné verzi: *...nohy jsou živá sladkost, která blázní a směje se,*²⁶⁸ *...nyní teprve je možné smyslové štěstí.*²⁶⁹ V části s názvem *Udělat pořádek*, už jen ten podtitul v eseji o ženském tanci (!), Delius odhaluje v ženě postoje a schopnosti, jež se shodují i přímo propojují s moderní očistou nového obydlí, s úkolem, který jí byl Tautem i dalšími modernisty vědomě přisouzen.

Následující úsek Deliova textu bude čtenáři připomínat bédování na dobu a její zmatečný interiér, s nímž jsme se setkali již v Mussetově románu *Zpověď dítěte svého věku*. A jako za dob Mussetových i nyní Delius zmatečnost a nesoustavnost ducha doby spojuje s potřebou životního pořádku a adekvátního bydlení, s tím rozdílem, že náprava je tentokrát očekávána za zásadního přispění ženy. *Člověk naší doby je pln nepořádku a neklidu*, píše Delius, *v ... hlavě ...všecko změřeno, nálada skladiště harampádí: trochu vědy, trochu náboženství (rozředeného, bezmocného), trochu antiky, trochu asijských názorů...K tomu přistupuje největší věc západu, dobytelský pud, podrobování a využitkování přírody,...tato celá kultura byla dílem mužovým ...Tu se probudila v ženě touha po tom, co jest její nejvlastnější podstatou. K tomu však, aby duše byla vybudována podle svého pravého vnitřního zákona, k tomu náleží především udělat pořádek.*

²⁶⁶ HONZÍK, Karel. Společnost a sloh. In: *Tvorba životního slohu*. Praha: Václav Petr, 1947, s. 63 a 64.

²⁶⁷ DELIUS, Rudolf von. *Tanec a erotika*. Přeložili Mária VAVRUCHOVÁ a Jiří V. KLÍMA. Praha: Občanská knihtiskárna, spol. s r.o., 1940, s. 24.

²⁶⁸ Vzpomeňme na citát ze Šrámkova románu *Tělo*.

²⁶⁹ V Čechách našlo „smyslové štěstí“ své manifestační i manifestní místo v poetismu, který tak vyvážil strohost konstruktivismu a jednorozměrnost funkcionalismu.

Ještě jednou je třeba pozastavit plynutí Deliova textu a čtenáře upozornit na to, jak téměř k nerozlišení je v této eseji bytost ženy spojena s hmotným světem její doby. *Jasnost o jednotlivých částech inventáře, odstranit všecko, co je falešné, cizí, nadbytečné, a energicky pěstovat, co je pravé, podstatné...a pořádek jest základní podmínkou jasnosti. Zařazením každé věci na správné místo lze vidět na věc odevšad, je křišťálově zřetelná, a tím ospravedlněna ve své existenci.....Pořádkem a jasností stávám se pánem věci (podtrhla H.J.).²⁷⁰ A hned na následující straně své eseje Delius v téměř nezměněném tónu píše již jen o tanci a ženě, o hlavním tématu celé eseje, avšak poslední věta, kterou zakončuje kapitolu o tanci a pořádku zní tak, že bychom ji spíše přisoudili Bruno Tautovi, Honzíkovi nebo Broukovi, všem modernistickým teoretikům, kteří v *jasnosti a opanování světa věci*²⁷¹ vítali usnadnění života celé společnosti. *Nová žena, která dnes chce výš k vrcholu lidství, dělá nejdříve pořádek. Pořádek ve svém těle, a tím pořádek ve své duši... Z přeházeného skladiště harampádí se strašidly a hrůzou vzniká čistotný, útulný dům pravého domova.*²⁷²*

Po takových výzvách adresovaných ženě, k její nové roli v bydlení, se nabízí následující možnost: když jsme měli důvod interiér 19. století nazvat „ženským“, nemáme nyní důvod modernistický interiér nazvat „mužským“? Jeho prvopočátky, základ, má sice vytvářet žena, ale za ženské prvky toho předchozího je „odpovědná“. Nyní má vše nepatřičné odstranit a v tom směru je muži kormidlována, usměřována a ke své roli muži korunována. Ač vždy před tím muži nahlížená, a proto i hodnocená s odstupem, jako příliš živočišná bytost, je nyní právě muži vnímána jako vhodný agent modernistické (racionální, funkcionální, „strojové“, mužské) verze bydlení. Mimochodem, v textech Honzíka a Brouka se čile operuje s prefixem „bio“ a například nový životní sloh je rovnou *bioplastický*, opak předchozích slohů *ideoplastických*.²⁷³ A tak, jako jsme nad charakteristickými rysy interiéru 19. století prohlásili ženskost za jeho ilustrativní rys, nyní též pouze „ilustrativně“ tj. jako zestručňující „názornou“ kvalitu, můžeme modernistické bydlení nazvat mužským. Je strohé, bez dekoru, muži, architekti, teoretici formují i formulují jeho zásady, a byť v něm dali ženě určující iniciační roli, jsou to muži, kdož tu roli ženě udělují. Je otázka, a my ji zde řešit nebudeme, zda sílí feminismus druhé poloviny 20. století feminní kvalitu interiéru v nějaké jiné verzi, interiéru vrátí.

²⁷⁰ DELIUS, Rudolf von, *Tanec a erotika*, c. d., s. 21.

²⁷¹ Tamtéž.

²⁷² Tamtéž, s. 22.

²⁷³ HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu*. Praha: Václav Petr, 1947, s. 49.

Pravděpodobně ne, mj. proto, že se k uplatnění ženského budou nabízet vhodnější oblasti, než interiér.

Jen shodou okolností můžeme doložit vývoj nového bydlení, otázku, do jaké míry se jeho záměry dařilo uskutečnit, pohledem ženy, architektky Augusty Müllerové-Machoňové (1906–1984), citováním jejího článku *Byt obrazem kultury obyvatele* z roku 1940. Na začátku článku autorka spokojeně konstatuje: *Byt prodělal cestou správného vývoje velkou změnu. Stal se skutečně obyvatelným prostorem, každý jeho kout byl začleněn do provozu; oproštěn od falešné nádhery a reprezentace, stal se dobrým prostředím pro život, práci i oddech. Potřebou kulturního člověka se stalo zařízení prosté, jednoduchých a účelných tvarů, vyhovující dobře jednotlivým funkcím a potřebám.* Po té kritizuje návrháře i uživatele bytů, neboť se lze stále setkat s výrobky tvaru ..., který se ztratil svému účelu, a v moderních interiérech opět nacházíme, co jsme ze starých interiérů vymýtili...neboť jaký je rozdíl mezi modelem staré veslice o zaprášeném ráhnovi v dnešním pokoji a mezi umělými květinami let devadesátých?²⁷⁴ Výchovný tón článku nabádá k rozeznávání dobrých hodnot dneška, když se opět objevuje *touha působit honosně a privilegovaně.*²⁷⁵ Jak je mj. i z tohoto dobového dokumentu zřejmé, lidem nelze nadiktovat, jak mají žít a jaké věci ve svých příbytcích mají či nemají mít. A filosof a básník (Rilke) si nejlépe uvědomují, jakou sílu a moc věci mají: *Sami sebe jsme si vědomi jako něčeho, co je zde, ale co není fenomén v pravém slova smyslu, co nám jen objevuje jiné věci, co způsobuje, že se nám věci objevují...naše bytí...(je) bytím k věcem* (podtrhl Jan Patočka).²⁷⁶

2.2.1 Věci

Téma věcí v životním prostoru moderního člověka, pro české prostředí promyšlené i zpracovávané a tímž prostředím primárně ovlivněné, je zásadním způsobem zpracované v čtyřsetstránkovém díle *Lidé a věci* Bohuslava Brouka (1912-1978), jednoho z předních teoretiků české avantgardy.²⁷⁷ Téma je „logickou“ součástí všech jeho zájmů o životní způsob moderního člověka. Do válečných let se jako teoretik zabýval např. sportem,

²⁷⁴ MÜLLEROVÁ, Augusta. Byt obrazem kultury obyvatele. *Architektura* II/1940. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, Martina PACHMANOVÁ a Pavla PEČÍNKOVÁ. *Věci a slova. Umělecký průmysl, užití umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014. ISBN 978-80-86863-69-6, s. 337–339.

²⁷⁵ Tamtéž.

²⁷⁶ PATOČKA, Jan. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Oikoymenh, 1995. ISBN 80-85241-90-0, s. 33 a 34.

²⁷⁷ BROUK, Bohuslav. *Lidé a věci*. Praha: Václav Petr, 1947.

smyslem práce a rekreace, erotickým životem, manželstvím. V úvodu ke zmíněné obsáhlé studii uvádí jako příčinu svého zájmu o vztah člověka k věcem *hypertrofované* shromažďování věcí za válečné nouze, období, jehož byl přímým svědkem. Tato částečná, jistě pochopitelná pohnutka však neobstojí vůči tak zásadní a podrobné analýze, poznamenané mimo jiné jeho znalostmi psychoanalýzy, kterou *chrematofilii* (pošetilým lpěním na věcech), *chrematoklastií* (pošetilým odporem k věcem) a nakonec – *chrematologií*²⁷⁸ (čili naukou o věcech), kterou podal ve svém díle. Zájem autora musel mít hlubší kořeny už proto, že se v téže době připravuje na dvoudílnou studii *Životní sloh*²⁷⁹, jejíž nedílnou součástí je promyšleně koncipovaný poměr lidí k věcem.

Broukova studie *Lidé a věci* vyšla rok před autorovou emigrací. Historickou hodnotu tomuto dílu nelze upřít. Brouk v něm analyzuje jednotlivé formy a způsoby, jimiž věci zneužíváme, a tak je *deklasujeme na krámy, pošetile* na nich *lpíme* pro jejich pofiderní funkce – hospodářské, etiketní, památkové, zábavní, pietní, náboženské, ryze dekorační, případně pro jiné *nepodstatné, emotivní* funkce. Různé kultovní předměty, fetiše a *krámy* (Brouk tento výraz obecné mluvy ustavuje jako termín), zabývání se jimi a péče o ně, „neúčelně“ zahlcují nejen běžný život, ale i *mysl* člověka.

Ryze dekorativní předměty jsou pro Brouka též *estetické krámy*. Neuznává věci dělané či umístěvané v bytě jen proto, aby zdobily, neboť jejich *raison d'être* spočívá v *nekonstituční estetické funkci*.²⁸⁰ Brouk neodmítá estetickou funkci konstituční, kupříkladu jako součást estetické dimenze nábytku. Chybí-li nábytku estetická funkce konstituční (*bednovité kusy, trubkový nábytek*), mají lidé tendenci zdobit takové kusy dečkami, bibeloty a holé stěny modernistického interiéru pokrývají za každou cenu obrazy, třebas pofiderní umělecké hodnoty. Kromě estetické funkce konstituční, uznává Brouk výhradně estetickou funkci, která dosahuje umělecké hodnoty.

V duchu doby odmítá, co je jen trochu neautentické, *procovské* (dobový výraz pro projevy a předměty užívané proto, že patřily k dobrému tónu), a vše, co by lidé vlastnili a používali kvůli prokázání své společenské pozice, považuje za *balast* a *kramaření*. Balastem je amatérská hra na hudební nástroj, už jen jeho vlastnění, podobně jako fotoaparát v ruce amatéra. *Lidé touží po krámech..., z bídy...pro bédnost toho, jak mohou uspokojovat své základní potřeby (necesárie)*. *Kdyby lidé*, píše Brouk, *náležitě bydlili*,

²⁷⁸ Chrematologie, odvozeno z řeckého chrema – věc.

²⁷⁹ Integrální text *Životního slohu* existuje v rukopise, jeho první část vyšla knižně: BROUK, Bohuslav. *Životní sloh*. Praha: Barrister & Principal, 2010. ISBN: 978-80-87029-88-6.

²⁸⁰ BROUK, Bohuslav. *Lidé a věci*, c. d., s. 118 a násl.

*jedli, šatili se a pod..., nebyli zavalováni existenčními starostmi, puritánskými příkazy v erotickém životě atd., nenahrazovali by život pošetilými požadavky.*²⁸¹

Brouk svou knihou *Lidé a věci* provedl radikální kritiku a nemilosrdnou inventarizaci lidských přibytků, polic, skříní, zásuvek, púd a sklepů. Uznával jen věci nutné, mající v lidském životě „rozumné“ opodstatnění, svůj *raison d'être*. Na opačnou stranu kladl předměty pošetilých funkcí a předměty *krámovité*, kam mj. zařazoval i pokojové květiny, ptáky v kleci a ostatní domácí mazlíčky i zbytné lidi (člověk–krám je pro Brouka nejtrapnější forma člověčenství). Broukova očista světa lidských předmětů je tak sugestivní, že i její dnešní čtenář snadno shledá, že by jeho život byl teoreticky vzato přehlednější a snadnější, kdyby se většiny svých předmětů, nejen oněch evidentně zbytných, zbavil. Takový způsob života by byl jistě možný, dnes mu odpovídají i příslušné protikonzumní koncepty života a vyznavači tzv. dobrovolné skromnosti.

Filosof by připomenul zásadní důležitost věcí: vztahujeme se jimi ke světu a k druhým a věcem dáváme smysl.²⁸² Lidé si proto přejí mít ve svých přibytcích nejenom věci ke každodennímu racionálnímu životu, mají též zcela nepraktickou potřebu zaměstnávat věcmi své smysly, představivost, intelekt. Věci pro ně nemají jen jednu funkční – praktickou stránku, ale i skrytý smysl. *Věci ...nevyhodíme, ...pouze odložíme, ...snad z obavy, aby jejich zničením, definitivním odstraněním nedošlo k něčemu nenapravitelnému, nenávratnému. Tušíme, že minulost s námi má v nějaké podobě přece jen zůstat, aby mohla být případně jednou vyvolána, vzata zpět.*²⁸³ Sběratelství, podle Daniely Hodrové i to obsedantní, které dokáže zaplnit domy a byty až k prasknutí, *souvisí nepochybně se ztracenou nebo nikdy nenalezenou identitou, kterou se sběratel snaží rekonstruovat, složit z cizích věcí.*²⁸⁴

Někteří hledají identitu, jiní se v neosobních interiérech a mezi „cizími“ věcmi chtějí své identity, byť dočasně, zbavit. Tak například Marcel Proust vyslovuje příležitostně námitky proti *teorii Williama Morrise* a názorům podobně uvažujících osob, konkrétně proti jejich přesvědčení, že *pokoj je krásný jenom tehdy, jsou-li v něm věci užitečné a ... každá užitečná věc má být zřejmá*. A vzpomíná na svůj jinošský pokoj u dědečka o prázdninách: *ani za mák krásný ... zavalený věcmi zhora neužitečnými, ...jako by sem byly*

²⁸¹ BROUK, Bohuslav. *Životní sloh II.*, nepublikovaný rukopis.

²⁸² Volně podle Jana Patočky.

²⁸³ HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení. Eseje z poetiky pomíjivosti*. Praha: Malvern, 2011, s. 312, ISBN 978-80-86702-91-9.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 246.

*přišly z vlastního potěšení... naplňovaly pokoj mlčenlivým a rozličným životem, tajemstvím, v němž se má bytost ztrácet,cítila okouzlena.*²⁸⁵ A Proust připojuje názor blízký individualismu moderny natož individualismu a personalismu postmoderny; v jeho době mohl znít až hystericky, leč vzhledem k budoucnosti předvídavě: *Necht' ...lidé tvoří ze svého obydlí věrný obraz svého vkusu... já mohu žít a myslet jenom v takovém pokoji, kde všechno je výtvar a řeč životů velmi se lišících od mého a dílo vkusu mi protivného, ...kde se mi rozněcuje obraznost pocitem, že se ponořuje do nitra cizího světa atd.*²⁸⁶

V současnosti jsme spíše než civilizací interiérových a životních stylů především civilizací věcí. Slovo civilizace vyvolá představu designu, disciplíny praktické i teoretické zrozené z potřeb průmyslové výroby. V naší práci nechceme věci nahlížet jen z hlediska designu, předurčovat je tím do role produktů autonomní oblasti tvorby a zboží, něčeho jenom nového, co se neustále mění, co je stranou bytostných prožitků, zato v nepřetržitém procesu inovací a vynalézání, národních a mezinárodních výstav a veletrhů, cen a medailí. Design si našel své oprávněné místo mezi disciplínami vizuální kultury a tvorby, sociálních potřeb a ekonomiky. Pojem věci i ve smyslu estetickém se však dnes v rámci designu redukuje na cosi málo životného, co slouží spíše vlastnímu světu designu, vyhraněnému světu forem a módy, osobních jmen tvůrců a značek výrobců.

Chceme uvažovat **o věcech, jak jsou prožívány**, jak je skutečně **pocítujeme**, chceme je vnímat **prostřednictvím smyslů, tělesně a důvěrně jako oděv**. Neměly by to být věci *odstupu a nadvlády*, ale, abychom použili slov Merleau-Pontyho, věci, k nimž cítíme *jakousi závratnou blízkost, jež nám brání pojímat sebe sama jako čistého ducha odděleného od věcí a věci definovat jako čiré objekty bez jakýchkoli lidských atributů*.²⁸⁷ Toto hledisko bychom mj. rádi zpřístupnili postojem básníka Rainera Maria Rilkeho, jeho osobně bohatým a diferencovaným způsobem chápání věcí.

Když se Gabriel Marcel zamýšlí nad Rilkovým vztahem k věcem,²⁸⁸ lituje, že francouzština, a dodejme ani čeština, nemá pro věc dva výrazy odlišného významu jako němčina; Ding a Sache. *Ding* se užívá spíše ve smyslu duchovním nebo abstraktním,

²⁸⁵ PROUST, Marcel. *Dnové četby*. Přeložil Miloš HLÁVKA. Praha: Nakladatelství A. Synka, 1933, s. 9, 10. ISBN 80-86118-36-3

²⁸⁶ Tamtéž, s. 11, 12.

²⁸⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Přeložila Stéphanie MÉNASÉ. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-60-7298-287-5, s. 32, 33.

²⁸⁸ MARCEL, Gabriel. *Rilke, svědek spirituálního života*. Přeložila Peluška BENDLOVÁ. Praha: Filosofía, 2013. ISBN 978-80-7007-398-8.

případně neurčitým. *Die Sache* pak je věc humanizovaná a tímto způsobem v jistém smyslu zbavená ducha.²⁸⁹

Ve třech čtyřverších ze sbírky *Raných básní*, naráží Rilke na skrytý život věcí ve smyslu Ding (*Rád slyším věci zpívat, ach tak rád!*), ke kterému nám znemožňují přístup lehkomyšlně přiřazovaná slova, s nimiž pak věci splývají (*A tohle je pes a tohle dům*). Právě omezující smysl slov, které lidé věcem s jistotou přidělují, je uzemňuje, uzavírá (*Jen se jich dotknete, a oněmi*),²⁹⁰ zatímco svět věcí je bohatší a co se týče možných vztahů člověka k nim – otevřený. Z jiných básní a korespondence básníka vyplývá, jak bytostně příbuzné mu jsou věci a jak je chce milovat. A v jednom dopise čteme: *Ještě pro naše prarodiče byl dům, studně, důvěrně známá věž, dokonce jejich vlastní šaty, jejich plášť něčím nekonečně více, nekonečně důvěrněji známým; téměř každá věc pro ně byla nádobou, v níž nacházeli cosi lidského a v níž něco lidského schraňovali... Oživené, zažité věci, jež o nás vědí, mizí a nemohou být ničím nahrazeny. Jsme možná ti poslední, kdo ještě takové věci znali.*²⁹¹ Jak si také nevzpomenout na verše básníka Jiřího Wolкера, na jeho: *Miluji věci, mlčenlivé soudruhy, ... ony... žijí a dívají se na nás / Jak věrní psi pohledy soustředěnými a trpí, Že žádný člověk k nim nepromluví* atd., verše rovněž završené vyznáním velké lásky k nim. Gaston Bachelard oceňuje podobný vztah k věci – lampě Henriho Bosca, mj. předmětu, o němž sám jinde píše s vřelým zaujetím. *Ve dne si člověk myslel, že (lampa) byla jen něco, užitečná věc* (podtrhla H.J.). *Avšak jakmile den slábně..., (lampu) najde ji, ...kde ji zapomněl...a tehdy tato nalezená a uchopená lampa, ještě dříve než byla rozsvícena, vás uklidňuje a dává vám svou milou přítomnost. Naplňuje vás klidem a myslí na vás.*²⁹² To jsou vlastní žité stránky věcí i jejich prosté nekomplikované a vzhledem k interiéru a jeho vesměs (v realitě) nestylytorné estetické nebo jenom esteticky zabarvené stránky. Předchozí téma bychom ještě rádi završili slovy Merleau-Pontyho: *Člověk je zcela ve věcech a věci jsou v něm.*²⁹³ A spolu s tímto filosofem dospíváme rovněž k přesvědčení, že *při zkoumání světa vnímání ... nelze oddělit věci od jejich způsobu jevení*²⁹⁴.

Merleau-Ponty objasňuje naše postoje k věcem srovnáním slovníkové definice stolu s tím, jak se jeví jako fenomén. V definici stolu se zaměří na jeho konstrukci a funkci:

²⁸⁹ MARCEL, Gabriel, c. d., s. 36.

²⁹⁰ RILKE, Rainer Maria. Bojím se lidských slov. In: *Na horách srdce*. Přeložil Ladislav FIKAR. Praha: BB art, 2001. ISBN 80-7257-516-3, s.11.

²⁹¹ MARCEL, Gabriel, c. d., s. 47.

²⁹² BOSCO, Henri. *Un oubli moins profond*. Paris: Gallimard, 1961, s. 316. Citováno dle BACHELARD, Gaston. *Plamen a svíce*. Přeložil Richard VYHLÍDAL. Praha: Obelisk, 1970, s. 71.

²⁹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*, c. d., s. 29.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 58.

vodorovná deska podepřená třemi či čtyřmi oporami, na níž lze jíst, psát atd. Daniela Hodrová²⁹⁵ by jistě navrhla zmínit údaj o úrovni stolní desky vzhledem k zemi, která by na pomyslné škále začínající při zemi lůžkem a pokračující židlí, zaujala rovinu nejvyšší. I to něco pro psychiku uživatele nábytku znamená. A ke stolu patří židle jako opora loktů, paží, hlavy, trupu. Než se ke stolní desce a jejímu významu vrátíme, dokončíme myšlenku Merleau-Pontyho: *Když naproti tomu stůl vnímám, neodhlížím od způsobu, jímž právě tento stůl plní svou funkci stolu, a to, co mě zajímá a co činí každý stůl odlišným ode všech jiných, je právě onen jedinečný způsob, jímž je deska upevněna* (podtrhla H.J.), *jedinečné pnutí od nohou až po desku, jímž čelí zemské tíži* (podtrhla H.J.). *Není zde jediného detailu – kresby dřeva, tvaru nohou, samotné barvy a stáří dřeva, čar a rýh, jež o tomto stáří vypovídají –, který by neměl svůj význam, ...význam stolu vychází z těchto detailů, jež ztělesňují jeho zde přítomnou modalitu.*²⁹⁶ To jakoby hovořil nejenom filosof o světě věcí, ale i dobrý designér nebo profesor tohoto oboru před studenty uměleckoprůmyslové školy.

Moderna si velmi zakládala na materiálu a surovině, na výchozí hmotě produktů všeho druhu. Nepřímo tak vyzývala k jeho smyslové percepci, k četbě jeho textury a také ke změnám, kterých jeho struktura a přirozený povrch nabude zpracováním (Bauhaus pro změny vzniklé zpracováním materiálu rozlišoval pojem *faktura*). Karel Honzík se možná až moc rozplývá v *Poezii hmoty*²⁹⁷ nad tím, jak hmoty na naše *smysly útočí*, mj. způsob jakým popsal práci s asfaltem je neodolatelně sugestivní, ale ač autor provozu jako krásného umění, právě důsledky provozu, praktického užití věcí a tím i opotřebení materiálu, si moc nepřipouští. Modernistická architektura opěvala beton, kov, sklo, dřevo, hladkou ocelovou trubku v kombinaci se sklem, nedělala si již starosti s tím, zda jsou tyto materiály lidem příjemné, natož jak se věci z nich zhotovené promění, když jsou v provozu bydlení a tudíž vystaveny intenzivnímu opotřebení. Ani po válce se nestalo, že by se přetřásal nepříjemný omak ubrusů z voskovaných pláten, zápach a nepříjemný lesk jejich nástupců z igelitu, nebo, jak vizuálně působí v průmyslovém procesu výroby halabala sestavené letokruhy dřevěných dých, nalepených na dveřích a bocích dřevotřískových skříní, které byli lidé nuceni i léta ve svém příbytku vnímat, možná i jako poeovské přízraky.

Výstavy designu jsou většinou přehlídky nablýskaných objektů, těch nejlepších a nejlépe nasvícených reprezentantů, věci se zde svou nedotknutelností podobají exponátům

²⁹⁵HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení. Eseje z poetiky pomíjivosti*. Praha: Malvern, 2011.

²⁹⁶ Tamtéž, s. 58, 59.

²⁹⁷ HONZÍK, Karel. *Poezie hmoty*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha: Václav Petr, 1947, s. 165 a násl.

velkých uměleckých galerií. Bylo proto velmi poučné, navštívit nedávnou menší výstavu v galerii UM na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze,²⁹⁸ kde jako doprovod k širšímu tématu *Věci a slova*²⁹⁹ byla vystavena zvláštní seskupení očividně nerestaurovaných běžných předmětů, které v minulosti prošly různými domácnostmi. Mnohé z nich, jako například starší, časem a užíváním unavený thonetovský věšák anebo nástěnný votivní předmět okrouhlého tvaru, jehož hmoty a zbarvení se navždy promísily s letitým prachem a mastnotou z ovzduší (exponát č. 8 označen jako *poutový obrázek – devocionální kýč*) a malý kuchyňský soubor – stůl, dvě židle a nízká skříňka. Tyto věci byly náhle oněmi Sachen, věcmi polidštěnými, humanizovanými, s nimiž někdo žil, dlouho je užíval, celý život se na ně díval, a za jeho života byly i v něm.

Část kuchyňského zařízení (exponát č. 64, datovaný začátkem 20. let 20. století, výrobek firmy Vondrák) byly dřevěné, nažloutle bíle lakované kusy, ozdobené červenými „stylovými“ obloučkovými prvky – úchytkami. Vícenásobné lakování, bez odstranění laků předchozích, zvrásnilo v tenkých vrstvách povrch těchto kusů, červené ozdoby – úchytky zásevek, místy poškozených, nohy stolku a židlí „okopané“, to vše hovořilo nejenom o stáří i o bývalých uživatelích těchto kusů, o jejich životní úrovni. Pro znalce a sběratele sice žádný „Sutnar“, jistě i tak „zajímavý kus“, ale především důkaz obyčejné touhy vytvořit pro novou domácnost něco současného, moderního, ne-li módního, kdysi určitě svěžího a půvabného. Teď tyto svědci bývalých dob a lidských životů, již neexistujících, vyvolaly vzpomínky na někdejší kuchyně – odsouzené k tomu být možná jednou za týden čisté, častěji naopak. Byly to kuchyně obytné, stoly v nich byly pracovní a jídelní. K těmto kuchyním patřila kamna a uhláky. Byl-li uhlák otevřený (měl diskrétní poklop), bylo možné na svrchu uhlí spatřit nejen lopatku, ale i vyvařenou hovězí kost nebo zbytky pasírované zeleniny, slupky z cibule, zmačkaný papír, neboť odpadky se v té době příležitostně pálily. I nelibé smyslové vjemy musíme zahrnout do estetických aspektů žitých věcí a prostorů, libost nebo nelibost, i o ně opíráme svou smyslovou zkušenost tehdejší existenci a pozdější vzpomínky, i ony se podílejí na aktuálním pocitovém horizontu individua, sedimentují v jeho zkušenosti.

²⁹⁸ Výstava *Věci a slova* se konala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, v galerii UM, v době od 11.9. do 6.11.2014.

²⁹⁹ K výstavě předmětů náležela stejnojmenná publikace: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, PACHMANOVÁ, Martina a PEČÍNKOVÁ, Pavla. *Věci a slova*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014. ISBN 978-80-86863-69-6.

Daniela Hodrová v eseji *Židle* evokuje situaci těla sedícího za stolem, *tělo...zkázněné, více méně znehybněné..., aby se člověk mohl intenzivně věnovat hodování či společenské konverzaci, o samotě pak četbě, psaní, přemýšlení, vyšívání.*³⁰⁰ V jejím pohledu deska stolu není příliš významná, nezpřítomňuje se smyslovými vjemy (zrakovými a hmatovými), a přece je toto právě plocha nábytku, kterou celé generace lidí smyslově zakoušely, apercipovaly a ukládaly do paměti. Sedíce za stolem, jen tak, se skloněnou hlavou, *tělo zkázněné*, dlaně a prsty rukou či aspoň jedné ruky na desce, ať už tiše anebo rozmlouvajícíe, **deska stolu** se dává našemu pohledu v naprosto ideální vzdálenosti od oka a nabízí své elementární vlastnosti k estetické recepci. A jako jsme v kapitole o líčení připomínali zkušenost z percepce lidských tváří, tanou v našich myslích vzpomínky na desky kuchyňských stolů naší nedávné minulosti: jedny, rudimentární, ještě živé na českém venkově první poloviny 20. století, byly stoly selské. Jejich desky byly ze silných dřevěných fošen, s trnoží a rohovou lavicí. K této stolové a sedací výbavě patřil stahovací lustr uprostřed se svěšenou mucholapkou, v místnosti s muškátý mezi okny. Dřevěná deska měla přirozené rýhy a v sobotu nebo v pátek se drhla rejžákem, jak se říkalo, „doběla“. Díky této technologii čištění měkké části se během doby vydíraly, zanechaly zvláště na některých místech prohlubeniny, zatímco tvrdé zůstávaly téměř stejné, a tak vytvářely jakýsi jemný lineární rošt. Nad takovou deskou se přemýšlelo o dřevu, svrchních liniích, sveřepých sucích, zažraných flecích, zpravujících zasvěcené o nějaké dávné nebo nedávné události, a také o plynutí času či o relativní věčnosti dřeva. Přibližně v téže době, od dvacátých až do padesátých let minulého století, měly městské kuchyňské stoly desky pokryté plátem linolea, při okrajích přichyceného pokud možno dobře pasující lištou z tvrdého dřeva. Lišty se jako kouzlem na rozích setkávaly v přesném úhlu. Týž druh linolea byl na sedácích kuchyňských židlí a možná i na víku truhlářem vyrobeného uhláku. Ty stolní desky pokryté linoleem bývaly vlhce slizké a lepidivé, a jakoby vedly nějaký vlastní organický život – bobtnaly vlhkem, praskaly vysoušením, „pily“ a drolily se na místech nejopotřebovanějších, kde ukazovaly křehkou kostru linolea – vlákna řídké jutové tkaniny, zprvu neviditelné, teď však odhalené. Na desky s linoleem nebylo příjemné sahat, ale neklouzaly, naopak trochu, někdy více, lepily. To nebyla vlastnost jejich nástupce – umakartu. Ten se na ploše stolu kluzce leskl a sám pro svou nepoddajnost skoro odskakoval od spodní části, prohýbal se vlnovkami, které zde udělal horký hrnec, a každou chvíli hrozil, že odejde z té nosné plochy pod sebou nebo že

³⁰⁰ HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení. Eseje z poetiky pomíjivosti*, c. d., s. 293.

jednou nechá cokoliv sklouznout ze své kluzišťové plochy na zem. Hladká plocha se snadno myla a osušovala až k pocitu absolutní čistoty, čehož se nemohlo dosáhnout u linolea. A nakonec i tvrdý a vzdorovitý povrch umakartu se užíváním zlidštil a zdůvěrnil tím, že během doby do své ledově hladké plochy přijal drobné, droboučké i silné rýhy, jak se na něm bez obav kde co krájelo a kuchalo. Dostával tak jakousi druhou tvářnost, jíž ztrácel svůj původní velice drobnokresebný, hustý a nezapný desén, který ho nicméně řadil do stylu aplikované abstrakce, a spolu s ním nabízel shluk řezných čar a podobných znamení a barevných fleků od ovoce a zeleniny, které do sebe mikroskopicky vsakoval. Umakart byl materiálem kuchyní a také sídlištních sanitárních jader – tedy koupelen a WC – a tato souvislost mu brala možnost jakéhokoliv vyššího zařazení.

Do interiérů sedmdesátých let pak brutálně vstupovaly další nové materiály – divoce, neuspořádaně chlupaté a stejně divoce barevné „leskimo“, jehož nápadnou umělost v některých domácnostech vyrovnával svou přirozenou barvou a drsnou strukturou kokosových vláken sisalový provaz v podobě podomácku drhaných ozdob abstraktních či figurálních motivů. Ty se rozvěšovaly po stěnách, dveřích i bocích skříní. Tyto chudé a stereotypní prostředky lidového bytového dekoru zpravidla doplňovaly tzv. žoužele, dekorativní aranžmá ze sušených rostlin, odezva tzv. selského stylu.

To my, uživatelé předmětů a bytů, pasujeme věci na to či ono, vymezujeme je slovy a jejich služebností, dáváme věcem smysl, a věcmi takto osmyslněnými zařizujeme nebo zdobíme své byty. Jakmile odejdeme ze života, nemá je kdo interpretovat funkčně ani esteticky. To, jak jsou čteny druhými, cizími osobami, je změněno, spíše ochudí, a jen některé výjimečně povýší. To když v marginální části příbytku, někde mezi *krámy*, v neskladném *haraburdí* (D. Hodrová), je objeven, očištěn a do jiného řádu věcí a hodnot uveden třeba malý tesařský výrobek – stolička, trojnožka používaná kdysi k dojení, nyní starožitnost. Věc hrubě opracovaná, nenalakovaná, plná pavučin se nyní pečlivě očistí a je povýšena na Kus, Objekt. Ostatní pozůstalost – nábytek, nádobí, nepochopitelné i příliš jednoznačné předměty „výslovných“ funkcí – šatstvo, dopisy, brýle ... – jsou nyní bez života, bez smyslu a končí proto v odpadkovém kontejneru.

2.2.2 Věci zbožím

Jan Mukařovský na začátku čtyřicátých let minulého století zmiňuje pro danou dobu příznačné zesílení estetické funkce umění, *přímé včlenění estetiky do životního koloběhu*,³⁰¹ a fakt, že se *život mimo umění velmi silně estetizoval* (podtrhla H.J.).³⁰² Jako zvlášť výrazné příklady nastolení či zvýšení estetické účinnosti jevů běžného života uvádí obchodní reklamu vč. světelné, kulturu bydlení a tělesnou výchovu, rytmiku. V souvislosti s vyvolanou představou estetizace, odpovídající dejme tomu období prvních dvou až tří desetiletí 20. století, a také pro srovnání s dalším intenzivním vývojem míry a kvalit/hodnot estetická mimo umění až po současné dny, upozorníme ještě na jeden termín Jana Mukařovského. Když ve své stati *Místo estetické funkce mezi ostatními* píše o převážně doprovodné úloze estetické funkce mimo umění, zmíní *zvláštní druh neinteresované a klidné libosti, kterou je postoj estetický doprovázen*.³⁰³ Pozastavme se nad kvalitou estetického prožitku, kterou Mukařovský nazval *neinteresovaná klidná libost*. Dospívá k ní poté, co zmiňuje *estetické zaměření jako pomocníka a průvodce funkce praktické*. Výslovně zmiňuje sice oblast praktickou, tělesné cviky a společenské formy chování, onu „zabarvující“ kvalitu estetického prožitku je možné vztáhnout na oblast mimouměleckého estetická v nejširším slova smyslu. Této kvalitě prožitku by mohla odpovídat i snížená míra estetická, o kterou v době Mukařovského programově, teoreticky i konkrétními praktickými produkty usiloval funkcionalismus a podobné modernistické tendence, totiž pro purismus a funkcionalismus typickou minimální míru estetická. *Klidná libost* by dobře charakterizovala i všeobecně sdílené představy o postulované míře estetická pro hmotnou a sociální stránku života většiny tehdejší společnosti. *Klidnou libost* vyvolávala jistě i jednoduchost, svého druhu prostota a neokázalost požadovaná jako typická kvalita/hodnota hmotné a životní kultury, pro klidnou libost jako doprovodnou, temperující kvalitu estetického prožitku byly bezpochyby navrženy, vyrobeny a spotřebiteli akceptovány například Sutnarovy nápojové soubory, stejným způsobem působila úprava dámského i pánského zevnějšku dvacátých a třicátých let, architektura obytných i veřejných staveb, modernistické interiéry a třeba první sektorový nábytek architekta Jana Vaňka. Dnes se s klidnou libostí můžeme setkat již jen jako s jednou z možných a z hlediska běžné nabídky trhu zřejmě okrajových estetických požadavků na

³⁰¹ Mukařovský, Jan. Úkoly estetiky. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-86055-91-4, s. 78.

³⁰² Mukařovský, Jan. Místo estetické funkce mezi ostatními. In: *Studie I*, c. d., s. 170.

³⁰³ Mukařovský, Jan. Význam estetiky. In: *Studie I*, c. d., s. 68.

design produktů. Klidná libost bude spíše v přímém rozporu s převládající přepestrou, heterogenní, křiklavou, svůdnou, individualistickou a v honbě za jinakostí nových tvůrčích (designových) „inspirací“ a výrobních inovací křečovitou paletou estetických kvalit. Tyto vlastnosti dnes programuje a reglementuje nová profese, neblaze přičleněná k návrhářské praxi, marketing, v současnosti doslova *marketing smyslů a zážitků*.³⁰⁴

Jan Mukařovský si však nemohl ani zdaleka představit, jak mocně se bude v budoucnosti uplatňovat estetizace všeho, jak se jako prostředek inovace a svádění spotřebitele stane trvalým zdrojem změn/designů veškerých spotřebních předmětů, nejrůznějších služeb, lidské tělesnosti a aparence, všeho, co člověk užívá či jen svému životu či „obrazu“ přizpůsobuje a to i v rámci přírody (nové více umělé, než přírodní parky). Nemohl tušit, jak se změní statut životních a praktických potřeb, na něž bude mnohdy s úsilím o komerční ovládnutí pole uplatňován především požadavek jejich další a další obměny estetizace, neboť otázka vztahu estetické a užité funkce, pro jeho generaci tak zásadní, bude přechasto jen a jen v kompetenci každého jednotlivého designéra, respektive výrobce.³⁰⁵ Představoval si, že mimoumělecké estetické bude možné nahlížet v nějaké více či méně přehledné soustavě funkcí, norem a hodnot, stane se *vědomým samo sebe*, a v důsledku toho, bude, jak autor doslova píše, *volat po normalizaci a reglementaci*,³⁰⁶ což by mělo automaticky vyvolat otázku místa estetické funkce mezi ostatními. Lze se domnívat, že Mukařovského mohla ovlivnit i představa regulujícího celospolečenského konceptu života, vždyť byl současníkem Karla Honzika, Bohuslava Brouka a Ladislava Žáka a věděl, že se vážně zabývají otázkami *životního slohu*³⁰⁷. Jistou formou záruky mohlo být i přesvědčení o relativní konečnosti na jedné straně dominantní funkce estetické v umění a praktickým a jiným užitným funkcím podřízené estetické funkce v oblasti mimoumělecké. Pak, když se stane mimoumělecké estetické *vědomým samo sebe*, nemá se čím řídit, umění se totiž s oblastí života sblíží, zbývá než přiznat

³⁰⁴ LIPOVETSKÝ, Gilles. *Paradoxní štěstí. Esej o hyperkonzumní společnosti*. Přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Prostor, 2007. ISBN 978-80-7260-184-4, s. 50.

³⁰⁵ Jakýsi souhrnný přehled a deskripci *mimouměleckého estetického* (Mukařovský), které se dnes podílí snad na všech položkách běžného života současných západních evropských společností od běžných spotřebních předmětů přes dopravní prostředky až po estetizaci turismu, přinesla nedávno vydaná publikace Gillese Lipovetského a Jeana Serroyi *Estetizace světa. Život ve věku „uměleckého“ kapitalismu (L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard 2014, str. 493.) Více pravděpodobně zaujme podtitul knihy, který prozrazuje, že právě technologické a ekonomické stránky liberálního kapitalismu a jemu odpovídající spotřeba podněcují *estetizaci světa*, podporují její nepřetržitou eskalaci. Autoři *Estetizace světa* jsou bezvýhradnými příznivci estetizujícího principu produkce liberálního kapitalismu. Kladně hodnotí jeho kulturní a estetické přínosy: *kapitalismus hyperkonzumace* je dle těchto autorů *určitý způsob estetické produkce*.

³⁰⁶ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Místo estetické funkce mezi ostatními. In: *Studie I*, c. d., s. 170.

³⁰⁷ Honzíkova *Tvorbu životního slohu* opatřil Jan Mukařovský předmluvou.

dominantní postavení estetické funkce i této oblasti. „Přiznání“ provedl sám liberální kapitalismus a jeho ekonomie. Liberální kapitalismus reguluje, ovlivňuje i „normuje“ mimouměleckou sféru estetická, (prostřednictvím klasických i nových médií, které jsou, ne-li přímo řízeny tedy alespoň silně ovlivněny opět komerčními silami), a tak k žádnému *usměrnění* rozhojňující se a zintenzivňující se estetizace nemůže v *hyperkonzumních společnostech*³⁰⁸ dojít. A spotřebitel se nebouří, je převážně spokojen. Hyperkonzumní společnost je, podle Gillese Lipovetskyho, *svědkem rozkladu starobyklých rámců, určujících jednotlivé společenské třídy*, uprostřed níž se zrodil nový *přelétavý a roztržitý spotřebitel, který nepodléhá žádným normám či pravidlům. Zároveň došlo i k rozmachu spotřeby, která je založena spíše na zkušenostech či pocitech než na společenském postavení*³⁰⁹. Také spotřeba je *emocionální*.

Jak jsme již naznačili, za života Jana Mukařovského se otázka estetické stránky předmětů určených k životu či denní spotřebě, podotkneme v zemi na svou dobu industriálně vyspělé, kladla nikoliv jako automatický důsledek rozvinuté výroby s jejími libovolně provokujícími inovacemi, ale především jako možná programová náplň širšího života a vědomé koncepce hmotné kultury, jako součásti celospolečensky akceptovatelné „tvorby životního slohu.“ Soudržnou hodnotou života a hmotného prostředí měl být ucelený životní sloh, v němž se teoreticky připouštěly individuální odchylky, ale zároveň se především předpokládalo, že jeho dílčí hodnoty vč. estetických, budou samo sebou sdíleny většinou současné a ještě spíše budoucí, tzv. nové společnosti, která se v tom směru bude náležitě vychovávat. **Životnímu slohu** a nové estetice věnovali pozornost architekti, návrháři nábytku, novináři, mezi nimi zároveň i výrobci modernisticky koncipovaných předmětů a další výtvarně činní tvůrci v oboru keramiky, skla a textilu, patřící postupně k nově se rodící profesi *průmyslových návrhářů* – později *designérů*. O nové kultuře a estetických hodnotách života a umění se psalo v odborných i populárních časopisech, v mnoha příspěvcích bylo patrné úsilí o určitou osvětu, ne-li přímo estetickou výchovu. Mimochodem až do sedmdesátých let byly v českém denním i odborném tisku velmi časté kritické články a debaty o kých³¹⁰.

Společnost socialistického, respektive komunistického Československa budovaná od roku 1948 na ryze ideologických základech, jejíž hospodářský a výrobní způsob z principiálních důvodů odmítal konkurenci, reklamu – infiltraci *západních vzorů* vč.

³⁰⁸ Lipovetsky Hyperkonzumní společnost

³⁰⁹ LIPOVETSKÝ, tamtéž, s. 139.

³¹⁰ V roce 1978 uspořádalo Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy výstavu *Co je kých?*.

módy, nenavázala na ideje meziválečné avantgardy, jakkoliv se to do značné míry nabízelo. Výroba a hospodářství se řídily ideologickými, nikoliv ekonomickými či v užším slova smyslu komerčními hledisky, tedy bez účasti komerčně stimulující konkurence. Státní ideologie připouštěla i koncept životního slohu, s doplňkem „s o c i a l i s t i c k ý“, kteréžto adjektivum se v šedesátých letech dařilo v odborných statích občas vynechat, hlavně pro neurčitost jeho obsahu a pro směřování od tezovité ideologie k objektivní, právě se obrozující sociologii. Ostatně v té době v naší zemi nemohlo k reálnému naplnění jakéhokoliv typu či programu životního slohu dojít. Už jenom pravidelné zásobování často i základními produkty, uskutečnění staveb a prostředí určitých kvalit, nemohl daný hospodářský a výrobní systém tehdejší společnosti stačit. Přestože Československo dosáhlo během druhé poloviny šedesátých let minulého století určité, i když nevyrovnané, natož další růst slibující, úrovně spotřeby, nebylo až do konce roku 1989 v plném slova smyslu konzumní společností. Výkyvy v zásobování a notorický nedostatek některých komodit bránily snadnému konzumování, natož konzumování pro konzumování, jak jej v té době samozřejmě zažívaly západní země.³¹¹ Obstarávání věcí k holému životu i k životním radostem bylo spojeno s obtížemi, ba přímo starostmi jak, případně v jaké strategii výměn či úplatků to či ono sehnat a koupit. Přesto během druhé půle osmdesátých let se v Praze a Bratislavě poprvé začal praktikovat zážitkový způsob nakupování, pro nějž se užíval výraz *šopovat* nebo *šoppingovat*, od anglického shopping.³¹² Jednalo se o nakupování jako činnost apriori zábavnou, doprovázenou hlavně drobnými povrchovými dojmy vč. estetických a to velmi často, aniž by se nákup naplnil.

Hravá forma takového „nakupování“, vyplňujícího dostatek volného času zejména městského obyvatelstva, často ve společnosti přátel, rodinných příslušníků apod., byla jakousi procházkou po obchodním domě nebo obchodní ulici města. Součástí takových procházek a obhlížení vystaveného zboží byly rozhovory o viděném a především „hledaném“ zboží, s příznačným pronášením spontánních vkusových soudů i důkladnější disputací o nich. Netřeba připomínat, že v té době v Československu nebyly neomezené podmínky pro nakupování jako zábavu, a tak pojem *šopovat* či *šoppingovat* předběhl svou dobu. Jeho obsah se mohl naplnit až s počátkem devadesátých let.

Jak vysvětlit, že se ve společnosti s notoricky nedostatečně zásobovaným, v mnoha komoditách módy prostým trhem, vyskytla potřeba nakupování pro zábavu, pro požitek z

³¹¹ Lipovetsky, Gilles. Nákupní slast. In: *Paradoxní štěstí. Esej o hyperkonzumní společnosti*, c. d., s. 74.

³¹² I Francouz G. Lipovetsky v *Paradoxním štěstí* užívá anglosaského termínu shopping pro označení „hédonistického a rekreačního nakupování“ ve Francii šedesátých let (např. na s. 68 a 74).

přelétavého prohlížení zboží v tuzemských obchodech? K vysvětlení se nabízí růst volného času, běžný v industriálních společnostech Evropy vč. tehdejšího Československa. Jedinec, především obyvatel měst, vládnoucí dostatečným množstvím času, nemá, čím by volno vyplnil, čím by se zároveň víceméně pasivně, zabavil, vnitřně uvolnil a případně též něčím stvrdil svou individualitu a identitu.³¹³

Hravé nakupování, potěšení z přehlídky, ze zkusného „přivlastnění“ (jenom v představách) nebo skutečného zkoušení a vybírání zboží, pro mnohé již tehdy zavrženíhodná činnost, natož důstojný způsob lidské existence, a ke všemu pravděpodobně i pochybná forma estetické recepce, se stala realitou. Povrchový druh estetické recepce nemůže estetik ignorovat, zavírat před takovým druhem estetického postoje oči a raději se poohlízet po něčem vznešenějším. Dovolíme si v této souvislosti odkázat na Siegfrieda Kracauera,³¹⁴ jehož názor sdílíme: *Místo, jež zaujímá jedna epocha v dějinném procesu, je třeba důrazněji určovat z analýzy jejich neklamných povrchových projevů než ze soudů epochy o sobě samé (...) povrchové projevy díky své neuvědomělosti uchovávají bezprostřední přístup k základnímu obsahu stávajícího* (podtrhla H.J.). Dodejme jen, že ač jsou to „projevy povrchové“ a zasluhují si pozornost, nezkoumají se snadno, ve své neuchopitelnosti snadno unikají poznání, k jejich objasnění se nám nedostává zaběhaných pojmů, kategorií a ani tak potřebného odstupu. Jev dílčí má i své složitější vazby, které není snadné vystopovat, rozpoznat a definovat „uprostřed“ živé půdy jejich výskytů a dynamického probíhání.

Vlastimil Zuska se ve své *Estetice*³¹⁵ zabývá i povrchovými způsoby estetického vnímání a recepce, tak charakteristickými pro současné vnímání vůbec. Podle jeho výkladu recipient sice zahájí estetický postoj, ale zaujat vstupní kvalitou, a v jistém smyslu již z ní vyplývajícího estetického uspokojení, proces konstituce estetického objektu nedokončí, a přechází k dalšímu podnětu a dalšímu zahájení estetické recepce, kterou pravděpodobně též nedokončí, nezavrší konstituováním estetického objektu. Autor těchto slov neúplně estetické postoje nazývá *larvální*, jinde mluví o *průtokovém* způsobu estetické recepce, čili takovém způsobu recepce, kdy místo celého strukturovaného procesu, jehož začátek a průběh jsme naznačili, vznikne jen *jakési fluidní pole estetického zájmu*.³¹⁶ Takový výklad lze akceptovat. V. Zuska za výchozí model a subjekt povrchní estetické recepce zvolil sice

³¹³ Lipovetsky, Gilles. Spotřeba jako cesta a rozptýlení. In: *Paradoxní štěstí*, c. d., s. 69.

³¹⁴ KRACAUER, Siegfried. *Ornament masy. Eseje*. Přeložil M. VÁŇA. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1633-1, s. 66, 67.

³¹⁵ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*, c. d.

³¹⁶ ZUSKA, Vlastimil, c. d., s. 119–124.

návštěvníka galerií turistického typu, povrchní estetické vnímání, polorecepti lze však také vztáhnout na stimuly předmětů spotřební sféry.

Nijak nepřekvapuje, že stať věnovanou *povrchní estetické recepci* spojuje Vlastimil Zuska s dobou postmoderní. Rádi bychom se pokusili tuto problematiku doplnit pohledem sociologa Zygmunta Baumana, několika jeho postřehy z jeho *Úvah o postmoderní době*³¹⁷, které se nám zdají být relevantní. V Baumannově textu nás primárně zaujal termín *konzument-sběrač prožitků, hledač dojmů*. Je to člověk, který touží po prožitcích, vyhledává je, umí je oceňovat a pravděpodobně tímto svým zájmem stimuluje *jiného*, jak neopomene vzít v úvahu právě sociolog. *Jiný* v předchozích dobách byl *dodavatel statků, jiný sběrače prožitků je dodavatel prožitků*. Do světa sběrače prožitků vstupuje jako *příslib nových vzrušení, nezastoupených ještě v jeho sbírce*. Prostor, v němž je vepsán *svět konzumenta-sběrače prožitků, je organizován podle kritérii estetických* (podtrhl Z.B.). Zkoumáme-li tento prostor jako terén, shledáváme, že *stvrzuje a zaznamenává zájem, jaký jsou jednotlivé předměty schopny vyvolat, jejich schopnost udržet těkající pozornost a vyvolat vzrušující zážitky; je záznamem míry souladu předmětů a hledaných prožitků* (podtrhla H.J.)...*Esteticky zorganizovaný sociální prostor je sedimentem honby za prožitkem, za stále novými, ještě nepoznanými zážitky a dojmy, ...je také cvičiště, na němž se ověřuje schopnost těla vstřebávat zážitky*, atd.³¹⁸ Bauman přichází na určité dialektické spojení *sběrače prožitků a jiného*, osoby či spíše osob, které *orientovány vnějškově* si kladou neustále otázku, *co se dá dělat s vnějším světem* a jak jeho momentální stav ještě *předělat*.³¹⁹ Tak se obě strany neustále udržují v aktivitě, stále se potřebují. Lipovetsky by k tomu možná dodal: *nakupování představuje hru. Kupujeme si malý kousek obnovení našeho každodenního života. A to je možná konečný smysl soukolí hyperkonzumu*.³²⁰

Obrátme nyní na chvíli pozornost na ony, podle Baumana *esteticky organizované prostory*. Již první obchodní domy, které počínaje třicátými léty 19. století v Evropě vznikaly, nabízely jako novinku větší varianty zboží jednoho druhu, skutečnost, kterou zákazník malého krámků většinou neznal a časem možná i postrádal. Od těch dob se považuje za běžné vybírat zboží z množství variant, volit na pozadí různých variant téhož výrobku, ať už porovnáváním jednotlivých vlastností nebo vyřazováním vhodných a nevhodných kandidátů koupě s cílem vybrat ten, který nejvíce splňuje estetické očekávání,

³¹⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Přeložil Miloslav PETRUSEK. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995. ISBN 80-85850-12-5.

³¹⁸ ZUSKA, již citované dílo, s. 88 a 89.

³¹⁹ Tamtéž s. 90.

³²⁰ LIPOVETSKY, *Hypermoderní doba*, již citované dílo, s. 139/140.

kteře k předmětu vztahujeme. Pro nakupujícího to začíná být důležitá, zábavná a jeho subjekt naplňující činnost, poskytující v té či oné míře estetický požitek. V malém ji zakoušely předchozí generace nakupujících na výročních trzích větších měst. Nyní je uspokojení možnosti vybrat si z více možností uvědomělé, silněji prožívané, personální, zákazník získá předmět, s nímž se esteticky ztotožňuje a osobně identifikuje a ještě k tomu „vidí“, že si vybral nejlepší z nabídnutých, nebo hned z vůbec možných. V určitém momentu mohou v tomto rozhodování hrát roli vzory, normy, modely, které si stačí vybavit, ale rozhodující je, že byl předmět vybrán „v soutěži“ více kandidátů jako vyhovující „osobním“ estetickým preferencím. Spotřebitel se tak cítí být uznán, stvrzen ve své subjektivitě, protože zažil estetické uspokojení, „objevil“, co ho mohlo probudit-generovat, a získal potřebnou věc. Tato zkušenost, zprvu omezená jen na některé výrobky, je dnes samozřejmá u naprosté většiny zbytných i nezbytných předmětů od papírových ubrousků, vánočních balicích papírů, adventních věnců, zubních kartáčků až po osobní automobily. Zákazník si nekoupí zubní kartáček s dostatečným estetickým uspokojením, pokud mu byl předložen zubní kartáček žádané funkce pouze v jednom barevném provedení, například v kombinaci dvou odstínů modré (korpus modrý, vlastní držadlo doplněno bleděmodrou zdrsňenou ploškou). Když se po krátkém zaváhání dozví, že donedávna byly v nabídce kartáčky téhož typu ve dvou odstínech azurové barvy a v oranžovo-žluté variantě, zaváhá na moment s koupí modrého. Pociťuje nedostatečnost výběru, kdy z původních tří barevných variant zbyla jediná. A celkový dojem nad třemi barevnými variantami by byl také bohatší! Ačkoliv byl zákazník s původně předloženým modrým kartáčkem spokojen, nyní má obavy, zda bude vlastnit ten esteticky správný, zda bude esteticky plnohodnotný. Jednak různé varianty nepřimo ospravedlňují výběr jedné, neb se stane v očích konzumenta lepší než dvě odmítnuté. Může si též mezi tím uvědomit, že ze zmíněných barev zrovna oranžovou má v oblibě, že by se více hodila k barvám jeho cestovního neceseru atd. Dnešní spotřebitel *hyperkonzumní společnosti*, jak by dodal Gilles Lipovetsky, je tak již navždy vděčným konzumentem povrchových inovací a variant, kterými výrobce vždy zamýšlí podpořit odbyt, odlišit svůj výrobek od produktů jiných výrobců a značek, zkrátka zaujmout a prodat co nejvíce svých výrobků. Často zbytečných, ale možná i objektivní příležitost spatřit něco nového, jiného. To je pro jedince – produkt spotřební společnosti, prostě neodolatelné. Pro spotřebitele se během doby stala samozřejmostí určitá platforma pro širší uplatnění individuálních estetických preferencí, které přinášejí chvilková i trvalejší estetická uspokojení. Platforma co nejširšího možného výběru je nesporně pomůckou rozhodování. Předměty estetické recepce většinou

nepřekročí *hyperkonzumentův* horizont osobních, již mnohokrát znovu a znovu potvrzených jeho vlastních estetických preferencí: zůstává v hranicích své omezené a stereotypní zkušenosti, má přeci rád oranžovou! Rozptýlený spotřebitel nakupuje tak, že od objektu rychle utíká zpět „k sobě“, hledá osobní uspokojení, nachází je, a to je mu finálním rádcem, nikoliv nová kvalita, o níž v nabídce též zavadil, jejíž recipování a vnitřní přijetí mu však kladlo odpor, zatím nevěděl, jak ji má posoudit. Jsou však typy hyperkonzumentů, kteří skutečně baží jenom po novém a jiném a opatřit si novou „kvalitu“, mít ji, vytváří jeho pocit štěstí. Gilles Lipovetsky k tomu napsal: *Skrze věci se tak ve skutečnosti vyjadřuje nový vztah k osobní existenci a vše se odehrává, jako bychom měli strach, že ustrneme a bez nových vjemů ztratíme schopnost cítit a prožívat. Děsí nás představa nudného opakování a „stárnutí“ v oblasti intimního života.*³²¹

Aktér celé situace hédonického nakupování, *kandidát nákupní slasti* (Lipovetsky odlišuje nákupní drinu čili praktické nakupování od nakupování hédonického³²²) je v obchodním centru vždy také přítomen tělesně. Jeho citlivost tělesná – vnitřní, nejen vnější – také prošla svými dějinami³²³ a dosáhla zatím jistého „bodu“, který nás v souvislosti s daným tématem také zajímá. Vnímavost člověka byla dlouho obrácená především na vnější svět. S francouzským osvícenstvím, jak uvádí Georges Vigarello, se poprvé objevuje výslovný zájem o vnitřní pocity těla. Vědomí soustředěné na tělo se stalo postupně povinností a dnes je první podmínkou vnímání sebe sama. V dějinách je možno sledovat, jak se zejména v průběhu 19. století krok za krokem objevovaly nové a nové vnitřní estézie – pocity únavy, slasti, rozkoše, pocity počasí, „cítit se dobře/špatně“, procitovat možnost volného dýchání, zažívat závratě (nově i z uměleckého zážitku), zážitky spojené s horským výstupem nebo s opojnou jízdou na prvních kolech. K dalším vnitřním pocitům přispěl překotný rozvoj měst, jejichž prostředí a činnosti obyvatele excitovaly. Nelibě nesli dopravní chaos, hluk a v této souvislosti se rodí nový lékařský pojem neurastenie. S koncem 19. století se v souvislosti s vnitřními pocity těla poprvé objevuje výraz relaxace, uvolnění, fyzické pohodlí, pocity, které se promítly do forem čalouněného nábytku, podpořily oděvní reformy a v oblasti běžné oděvní praxe a způsobu života pomalu zdomácnily. Oděvní formy, typicky evropské, přiléhavé zejména v hrudní části a na nohou (jen muži-nohavice), které od středověku spoluvytvářely osobně

³²¹ Lipovetsky, *Hypermoderní doba. Od požitku k úzkosti*. Přeložila Barbora HOLÁ. Praha: Prostor, 2013. ISBN 978-80-7260-283-4. S. 139.

³²² Lipovetsky, Gilles. *Paradoxní štěstí*, c. d., s. 75.

³²³ Vigarello, Georges. *Le sentiment de soi : Histoire de la perception du corps. XVIe-XXe siècle*, Paris: Éditions Seuil, 2014. ISBN 978-2020898942.

ovládané, disciplinované tělo, začaly tělu během 20. století postupně nabízet lehkost, vzdušnost a volnost, jak jen to šlo. Tyto prožitky, nové vnitřní zkušenosti, také nezůstaly bez odezvy na lidskou sensibilitu, význam tak ztrácí jednoznačnost pojmu vnitřních a na druhé straně vnějších vjemů. *Celé tělo je předem orientováno, mobilizováno, směřováno k lepšímu vnímání věcí a objektů. Již objev synestézie zahájil možnost takové interpretace. Je to však tentokrát celek těla, jeho všeobecné proniknutí, které se bere v úvahu jako doprovod vnímaného. Vzájemná výměna mezi organismem a jeho prostředím počíná se vždy znovu.*³²⁴

Tedy ani aktér konzumování nevstupuje do prostředí obchodu jenom jako vnímající subjekt obrácený dovnitř, ale též jako subjekt, který vidí, hmatá, čichá, esteticky prožívá a posuzuje (obligátní situace), subjekt disponovaný k vnějším dojmům, obrácený ven. Zdá se nám důležité i to, s jakou fyzickou a psychickou situací se tu nachází aktérovo a v daném momentě i recipientovo tělo, co cítí uvnitř, co v tomto prostředí tělesně zažívá.

„Ideální“ konzument v obchodním ráji chce být celkově k dispozici danému prostředí, přijímat a akceptovat různé vjemy vč. estetických. Toto prostředí, můžeme-li se takto analogicky vyjádřit, je podobně *fluidní*, jako je *fluidní pole jeho estetického zájmu*³²⁵, i když není fluidita jako fluidita, jde o to, jaké matérie se týká. Ideální konzument přichází uvolněn nebo právě zde očekává, že se uvolní a rozptýlí. Vnímání v tomto specifickém, stimuly přetíženém prostředí, znamená pro konkrétního aktéra také určitý způsob existence, příležitost být a ukazovat se, vyznat se v prostoru, který se vyznačuje určitými kulturními hodnotami, kódy, které je třeba dešifrovat, (kdo?) je připraven se rozhodovat, posuzovat, vybírat, radit druhým při výběru, debatovat o kvalitách vystavených nebo právě kupovaných předmětů. Již dříve jsme upozornili, že na hédonistické či zábavné nákupy chodí konzumenti ve společnosti druhých. Momentální či okamžité vkusové soudy jsou tak často námětem rozhovorů a nástrojem vzájemného ovlivňování účastníků nákupů, zdrojem určité komunikace a pravděpodobně i uspokojení. Svět *hyperkonzumu* znamená různé požítky i sebe zařazení, zvýraznění osobní existence i potvrzení vlastní identity (a to též odstupem od tohoto prostředí a jeho funkcí), naplnění prestiže a mnoho dalších věcí. Je to svět svým způsobem velmi náročný, mnozí jedinci se mu proto vyhýbají a touží znovu nakupovat v malých krámcích se zasvěceným prodávacem – poradcem.

Předchozí částí úvahy jsme chtěli zdůraznit, že v tomto hédonistickém spotřebním chování současných *hyperkonzumních společností* a jejich „chrámů“ – nákupních center –

³²⁴ Tamtéž, s. 179.

³²⁵ ZUSKA, Vlastimil, již citované dílo, s. 124.

je angažována veškerá vnímavost člověka. Jsou to prostředí, kde se lidé perceptivně značně exponují. Rovněž proto se v úvahách o spotřebním chování a marketingu (viz např. Lipovetsky, ale nejen on) tolik operuje se slovem estetika.

2.3 Estetika interiéru

Prostor k životu, životní prostředí je možné chápat velmi široce – fyzikálně, geograficky, hmotně, ale *prostředí psychologicky pojaté je prostředí existující pro individuum*.³²⁶ Obytný interiér, jak přejímáme z W. Benjamina³²⁷ a jak potvrzuje i sociální psycholog G.-N. Fischer³²⁸, je především *soukromý a důvěrný prostor*, od dob nastupující modernity, tj. nejpozději od poloviny 19. století, protiklad prostoru pracovního, spojeného s realitou světa. *Životní prostor se ustavuje v interiéru, zde si člověk podržuje své iluze a o to naléhavěji od něho vyžaduje rozptýlení*, píše Walter Benjamin.³²⁹ Od těch dob je prostor bytu *poznámenán hlubokou angažovaností bytosti na vztahu k tomuto prostoru, neboť v této angažovanosti je sama existence lidské bytosti, otázka toho, jak je přítomna ve světě*.³³⁰

Jako výchozí bod vlastních úvah, jsme z pera sociálního psychologa Gustava-Nicolase Fischera přejali obecnou charakteristiku obytného prostoru. V *Psychologii prostoru* (1981), v části věnované interiéru, se dočteme: *Každé bydlení poskytuje vnitřní krajinu*, (podtrhl G.-N.F.), *kteřá může být definována jako strukturovaný, relativně konstantní soubor vizuálních stimulů situovaných do prostředí, které pro toho, kdo v něm žije, ustavují určitý řád, stálost a důvěrnost. Přesněji: veškerá praxe zařizování a personalizace bydlení vyjadřují tuto základní tendenci k určité estetické projekci do prostoru, usilování o určitý „styl“, který je celkovým místem této nové domácí krajiny (new domestic landscape). Zařízení zde vyjadřuje přání obyvatele být afektivně „u sebe“; předměty používá k symbolickému označení svého prostoru a k vyjádření vkusu*.³³¹ Učinněme k předchozímu závčas poznámku k personalizaci soukromého interiéru, k různým způsobům estetické projekce obyvatele, k variantám „stylů“ a mód, jimiž se vyznačují současné konzumní společnosti. Nechceme se soustřeďovat na personální mody

³²⁶ FISCHER, Gustave-Nicolas. *La psychologie de l'espace*. Paris: P.U.F., 1981, ISBN 2 13 036924 3, s. 9.

³²⁷ BENJAMIN, Walter. Paříž, hlavní město devatenáctého století. In: *Dílo a jeho zdroj*, c. d., s. 73.

³²⁸ FISCHER, již citované dílo.

³²⁹ BENJAMIN, již citované dílo, s. 73.

³³⁰ FISCHER, již citované dílo, s. 107.

³³¹ Tamtéž, s. 106, 107.

estetických projekcí a utápět se v detailech o různých variantách zařizování, kterých by byly nekonečné řady. Zajímají nás obecné estetické formy utváření a působení soukromého interiéru, na ty se chceme zaměřit. Proto též nebereme v potaz bydlení nouzové, sociální, podřízené složitým rodinným vztahům apod.

Estetické pojetí interiéru vyvolává jednak představu prostoru vyplněného zařízením, které má sloužit životním funkcím člověka a je podřízené určitému řádu, a jednak představu globálního celku určitých vizuálních kvalit. V naší zaměřenosti na estetickou stránku mimouměleckých jevů a tedy i interiéru jsme tak dospěli k interiéru jako **vnitřní krajině**, místu scén, zátiší a příležitostných výzdob.

2.3.1 Vnitřní krajina

Fischer považuje zařízený interiér za *vnitřní krajinu*, případně za *novou domácí krajinu*.³³² První náš impuls byl odmítnout Fischerův pojem *krajina*, jakkoliv *vnitřní*, už proto, že v naší úhrnné představě dílčích oblastí běžných estetických vjemů, aktivních zdrojů estetické zkušenosti a estetických hodnot, figuruje reálná krajina (přírodní a urbánní) jako samostatná, nezastupitelná a svými kvalitami s interiérem nesrovnatelná oblast estetické recepce a případně i estetizační tvorby, vyvažující a doplňující jiné, veskrze umělé oblasti, mezi jinými právě i obytný interiér.

Přece jsme se však pokusili o jisté srovnání krajiny vnitřní a „vnější“, abychom případně odlišnosti a příbuznosti obou „typů“ krajin lépe posoudili a jak se také nakonec stalo, srovnání mezi nimi využili, snad i k lepšímu porozumění globálním vlastnostem architektonického interiéru.

Krajinu přírodního a urbánního prostředí – způsob její estetické recepce a uměleckého zpracování formou malířského díla – obrazu, objevila až novověká Evropa. Georg Simmel tento poměrně pozdní objev krajiny, v jeho formulaci *speciální produkt*, opírá o nutný předpoklad, totiž schopnost člověka *vytrhnout se ze sjednocujícího pocitu velké přírody*,³³³ aby tak bylo možné připustit jen její část, *kousek přírody*. Řada autorů se výkladem podstaty krajiny i krajiny jako estetického objektu zabývala a zabývá,³³⁴ my

³³² Tamtéž, s. 106.

³³³ SIMMEL, Georg. Philosophie du paysage. In: *Georg Simmel. La tragédie de la culture et autres essais*. Přeložil Vladimír JANKÉLÉVITCH. Paris: Editions Rivages, 1988. S. 231.

³³⁴ Z novější literatury viz sborníky STIBRAL, Karel a Ondřej DADEJÍK, eds. *Krásy – Krajina – Příroda I. a II. a- Krajina*. Praha: Dokořán 2009, ISBN 978-80-7363-286-1; STIBRAL, Karel, Ondřej DADEJÍK a

obracíme pozornost k přístupu francouzského filosofa a sociologa Pierra Sansota (1928–2005), který se městem a přírodou celoživotně zabýval. Ten specifickou schopnost lidského vědomí a pocíťování čili konstituování krajiny jako estetického objektu lapidárně nazval *schopnost „krajínovat“*. Je to *schopnost izolovat fragment země a nalézt pro něj určitou jednotu...ono ... estetické plus, které se...zdá kvalitativně určovat pojem krajiny*.³³⁵

V případě interiéru je *fragment* dán, vymezen čtyřmi stěnami obytného prostoru a elementy do tohoto prostoru zasazené jsou kategoriálně také dány. Nemusíme tedy usilovně „krajínovat“, vyjímát nejdříve z většího celku onu esteticky percipovanou krajinu. Avšak onen moment podržet v pohledu – „in visu“ ve vědomí, co chceme v případě interiéru vytvořit či posuzovat jako *vnitřní krajinu*, tj. interiér jako celek, jednotnou strukturu, tu bude nesrovnatelně jednodušší, ale také nutné ve vědomí „podržet“. Jednotnost vyplývá mj. ze statickosti interiérového prostoru a jeho zařízení, a eventuální změna stanoviště, která je též nasnadě (díváme se ode dveří, ale pak z pohovky, od stolu apod.), bude mít také svůj dopad na posuzovaný celek interiéru, když totiž recipující subjekt změní úhel pohledu. Změny stanoviště v uzavřeném prostoru interiéru, vždy nekonečně menším, než otevřený kraj pro „krajínování“, budou snadno vnímány jako složky téhož celku. Paralela – uspořádání menší zahrady, parku. Také zde se nutně počítá s různými „zastaveními“, usednutími a změněnými pohledy, pořád pokud možno esteticky uspokojivými. Vždy se však může uvažovat o stanovišti ideálním, rozhodujícím – může to být pohled ode dveří nebo naopak z centra místnosti nebo prostě z místa hlavního dění (místo nabízené hostům).

Nyní zbývá zaměřit se na srovnání percipování a recipování obou, dejme tomu typů krajin. Podobně jako ve volné přírodě, i v interiéru jsme nejenom smyslově, ale i fyzicky, celým tělem přítomni a tělo tu uspokojuje své potřeby a doslova „naplňuje“ prostor. To se nedá říci o těle ve volné krajině, v ní je vždy člověk nekonečně malý, prostorem spíše pohlcovaný a cizí. Také Sansot staví na *smyslových stimulech* přirozeného prostředí a neopomíná zdůraznit *emociální ... (a) ... tělesné prožívání krajiny*. Podle jeho slov jsou na zemi krajiny k tomu, abychom si je *prohlíželi (vpíjeli se do nich zrakem) a pokaždé shledali, že musejí být v souladu s naší tělesností, abychom jimi mohli zahltit své smysly*.³³⁶ Sansot tak vyjadřuje jistou velmi zásadní potřebu onoho „kusu“ našeho zemského teritoria,

Vlastimil ZUSKA, eds. *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-247-2.

³³⁵ SANSOT, Pierre. Beauté oblige. In: LE DANTEC, Jean-Pierre, ed. *Jardins et Paysages. Textes critiques de L'Antiquité à nos jours*. Paris: Larousse, 1983, s. 480.

³³⁶ Viz JAROŠOVÁ, Helena. Poznámky k vnímání a pojmu krajiny. In: STIBRAL, Karel a Ondřej DADEJÍK, eds. *Krása – Krajina – Příroda I.*, c. d., s. 101.

jemuž říkáme v širším či užším (estetickém) slova smyslu krajina. A obdobnou potřebu zdá se uplatňujeme i prostřednictvím vizuální „účasti“ na *vnitřní krajině* – interiéru.

Tělo ve volném, vnějším prostoru je vždy přítomno jako sídlo smyslových orgánů. Nebo, přesněji, je to jeden ze způsobů, jak v přírodě, nejen v krajině pobývat, jak v ní brát přímou účast. Známe ovšem i zcela odtažitý způsob, velmi nepatrné případně redukované smyslové a tělesné účasti na přírodě. Některé národy, společnosti, kultury, a hlavně jedinci, mají naopak k přírodě a krajině plně smyslový a tělesný vztah. Tito lidé své smyslové receptory aktivizují a *syťí* (Sansot) právě spíše v přírodě než například ve městech. V přírodě – krajině mnohem intenzivněji vnímáme kvalitu vzduchu, jeho vlhkost, teplotu. Čich aktivizují nečekané i očekávané vůně a pachy rostlin, prstí apod. Ani chuť nezůstane stranou, v přírodě jsou stále přístupné některé jedlé plody, jejichž výskyt a sběr doplňuje požitek z procházky (lesní jahody, houby). Náš sluch v přírodě registruje ptačí zpěv, zvuk potoka, splavu. Tělo se těší dotykem s lesním mechem, na plážích s pískem, s vodou při koupeli v přírodním vodním zdroji. Ve volném prostoru zažívá tělo i své fyzické rozpoložení prostým pohybem, chůzí, jak prostor fyzickým, tělesným způsobem proniká. Současný francouzský spisovatel Daniel Pennac postihl komponenty komplexního estetického prožitku, chůze/těla/prostoru, ve vzájemné vazbě ve svém románu *Deník jednoho těla*. V záznamu z listopadu 1974 takto přibližuje radost, jakou zakouší padesátiletý muž, který si po několikadenní práci vyšel ven: *unesen požitkem z chůze, pružné kotníky, pevná kolena, tvrdá lýtka a stehna, nechtělo se mi vracet, ale jít dál, radovat se z těla a jeho chůze. To blaho těla dělá krajinu krásnou* (podtrhla H.J.).³³⁷ Zkrátka přírodní prostředí, krajiny jsou prostory polysmyslových vjemů a dojmů, některé jsou zcela specifické, jiné jsou analogické těm, které zažíváme v obytném interiéru.

Jakmile interiér nepovažujeme jen za místo nábytků, věcí a osobního majetku, jsme na cestě objevit i v interiéru analogie s přírodním prostředím. Ač soukromý interiér hlavně prakticky obýváme a dokážeme v něm i jen existovat, jsou momenty, kdy se do jeho celkového či částečného prostředí i do působení kvalit jednotlivých předmětů také *vpíjíme zrakem* a necháváme působit na ostatní naše smysly. Smyslové orgány tu též přijímají vůně a pachy. Stačí připomenout přípravu jídla a zcela odlišný výraz, metaforický, „vůně domova“. Prostřednictvím nábytku, zejména sedacího a lůžkového, při zacházení s věcmi a při různých manuálních činnostech, zakoušíme specifické taktilní vjemy (chůze bosky po koberci apod). Interiér a zejména pojem domova je sice primárně spojen s klidem, tichem,

³³⁷ PENNAC, Daniel. *Journal d'un corps*. Paris: Éditions Gallimard, 2014. ISBN 978-2-07045660-4, s. 257.

život však příbytky naplňuje zvuky – lidskými hlasy, hudbou, zvuky, které vydávají věci, s nimiž zacházíme, atd.

Vzhledem k pocitu důvěrnosti, rozhodující kvalitě soukromého interiéru, si uvědomujeme, jak také tu je tělo na svém místě. Tělo v interiéru si spíše hová, než chodí nebo i jenom popochází, vychutnává klidný sed, soustředěnou činnost, ukládání ke spánku, spánek a probouzení – pravda s někdy neutrálním, jindy záměrným a vědomým výhledem na detail nejbližšího okolí stolu, křesla, lůžka, stěny. Hlavní však je prožitek této tělesně pasivní, ale pro tělo i subjekt blahodárné činnosti. A pak je tu koupel – dnes již ne jenom důvod k očistě, ale prostředek smyslového požitku, kvalitativně odlišného od toho, který vyhledáváme v přírodě. Jak se nám zdá zvlášť dobré, když můžeme žít plně a všestranně v přírodě (táboření, spaní „pod širákem“) nebo i jen zčásti při volných procházkách přírodou a lidskými sídly, též plně smyslově, emocionálně i tělesně žije člověk v civilizované kultuře ve svém osobním životním prostoru – obytném interiéru.³³⁸

Jako v případě krajiny budeme chtít i zařízenou místnost přehlédnout, živé tělo se zde bude pohybovat vždy v prostorové situovanosti vzhledem k věcem různých kvalit, *vždy pociťující* a opakovaně *přítomné*.³³⁹ V uzavřeném prostoru interiéru, podobně jako v krajině, budeme chtít mít možnost orientace, protože půjdeme-li do pokoje či bytu zataraseného nábytkem a hromadami věcí, jak se přiléhavě říká: „bez ladu a skladu“, budeme postrádat možnost prostor perceptivně uchopit a bude-li to pro daný subjekt nutné, i možnost přisvojit si ho nejprve na základě nějakého i minimálního estetického řádu (viz hotelové a nájemní pokoje). Raději však estetický řád ve svých příbytcích sami ustavujeme. To, co nás zajímá, a z čeho máme požitek v krajině vnější, je v interiéru ovšem také odlišné, nebo to zcela postrádáme. Interiér byl založen jako prostředí umělé, lidskému životu přizpůsobené prostředí. V soukromém interiéru chceme prožívat známost, stálost, jistotu, nikoliv především objevování, překvapení z dalších a dalších horizontů, vítané jako dobrodružství v méně známém či neznámém kraji. A proto o často navštěvovaném, známém kraji zpravidla řekneme, že jsme v něm „jako doma“.

Se způsobem percepce krajiny je v principu příbuzná potřeba člověka uspořádat vizuální elementy obydlí v příhodný, estetickému řádu podřízený celek, *jednotu*, ať už jakýchkoliv estetických hodnot. Zatímco v přírodním prostředí nemůžeme kvůli žádoucí

³³⁸ Ke smyslovým hodnotám interiéru a jeho zařízení se ještě vyslovíme v oddíle *Věci*.

³³⁹PATOČKA, Jan, již citované dílo.

jednotě a estetickému uspokojení z „in visu“ zpracovaného segmentu provádět korektury „in situ“. Nemůžeme například z pěkného údolí Českého středohoří odstranit brutální průmyslovou stavbu, můžeme si v daném teritoriu nalézt jiné stanoviště a odtud se pokochat uspokojivým segmentem kraje, kterému pak dáme přídomek malebná, půvabná, krásná, bez kazu. Na procházce krajem, v němž hrozí setkání s ohyzdnými místy či stavbami, dáme přednost před přerušением estetického nastrojení ke krajině a okolní přírodě volbě jiné trasy anebo se, jak to již víme z dávného příkladu Ficinova mága, kvůli pěkné procházce se můžeme nežádoucímú místu *obezřetně vyhnout*.³⁴⁰

V uměle vytvářeném interiéru je to jinak: základní rozměr a plochu „vnitřní krajiny“ nemůžeme fakticky změnit, například zvětšit či z místnosti čtvercového půdorysu udělat místnost zaokrouhlenou. Prostor je daný stavbou a stěny jsou „nepřekročitelnými“ hranicemi místnosti. Můžeme však manipulovat se zařízením interiéru, výmalbou stěn a stropu, světlou barvou a způsobem rozmístění nábytku, dosáhnout iluze zvětšení. Umělým osvětlením tmavého pokoje lze snadno vyvolat dojem prostoru světlého a příčným umístěním stolu či komody do rohu místnosti, navodit iluzi prostoru zaokrouhleného. A v principu každý interiér chceme přizpůsobit určitému estetickému záměru a osobitě obyvatele. Interiér zařizujeme a s uspokojením komponujeme v celek – přemísťujeme a měníme nábytky, věci, doplňky, tak dlouho, až jsme s interiérem po estetické stránce, nikoliv ovšem navždy, spokojeni. Obytný interiér je místo změn.

Co nejspíše zčásti sblíží krajinu vnější s vnitřní, je způsob, jak je vnímáme a esteticky recipujeme. To, co nazveme třeba jen pozoruhodnou krajinou, natož krásnou, je také zkomponováno z několika elementů – plošných či vícerozměrných útvarů, ovlivněno rytmem jejich uspořádání a vzájemnými relacemi jejich vizuálních elementů – zejména barev, materiálových struktur a textur. Když přihlédneme k de facto piktorálnímu původu pojmu krajina (*landschap*, konec 15. století, Holandsko³⁴¹) můžeme zastávat názor, že už sám pojem krajina lze v určitém kontextu chápat jako pojem estetický a rovněž tak prostor a zařízení interiéru, bychom mohli považovat nejen za *vnitřní krajinu*, ale též sám pojem interiér za pojem estetický.

Poté co jsou v prostoru obytné místnosti rozmístěny při zdi nábytky, sedací nábytek na koberci, obrazy na stěnách, posuzujeme celistvost interiéru a v něm v určitých kvalitách a množstvích barevné složky (skvrny), uvědomujeme si a hodnotíme jejich prostorové a

³⁴⁰ ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Přeložil Zdeněk FRÝBORT. Praha: Argo, 1998. ISBN 80-7203-098-1. S. 203

³⁴¹ STIBRAL, Karel a Ondřej DADEJÍK. Úvod: Krása, krajina, příroda. In: STIBRAL, Karel a Ondřej DADEJÍK, eds. *Krajina - Krása - Příroda I.*, c. d., s. 21.

kvalitativní relace, a to až po celkovou kompozici (jednotu). V jistém momentě to není již komoda, pohovka, stůl se židlemi a křeslo, dva obrazy a koberec, ale prostor s plochami hnědé, béžové, červené, šedé a vícebarevné. Můžeme připustit i analogii s obrazem, malířským dílem. Též E. A. Poe ve *Filosofii nábytku* navrhoval estetický řád a barevnou strukturu interiéru měřit podobnými kritérii *jako obraz*, s tím, že ještě oba – interiér i obraz podléhají *neochvějným zákonům, které platí pro všechny druhy umění*. Poe tímto srovnáním možná spíše prozradil, že mu šlo o **určení směřodatných norem pro estetické hodnoty** interiéru, otázka, která ho nepochybně trápila, jak je patrné z kritického úvodu jeho *Filosofie nábytku*. Nicméně s ohledem na estetickou soudržnost interiéru se i nám, vedle krajiny, vnucuje srovnání s obrazem. Připojíme proto ještě Merleau-Pontyho. Když objasňuje Cézannovu snahu *vytvářet obrys a tvar předmětů stejným způsobem, jakým je před našima očima tvoří příroda: prostým uspořádáním barev*,³⁴² upozorňuje sice, že tento způsob vidění neodpovídá přirozenému nazírání, a my jsme si toho také vědomi³⁴³. Nicméně malířský způsob vnímání a hlavně změna hlediska směrem od reality k „idealitě“ nám pomáhá přiblížit onen moment, který se v určitém okamžiku zařizování (vytváření interiéru) i jeho recipování soustřeďuje na primární kvality v interiéru přítomných objektů, tj. na jejich barvy, struktury, textury materiálů, na samu fyziognomii (nikoliv funkci) nábytků, na efekt světla a stínu, které interiér a věci proměňují v různých denních a ročních časech. Srovnání plošného obrazu s interiérem – prostorem příslušných geometrických rozměrů a životných kvalit – je ovšem jen pomocné, částečné, týká se zejména kompozice barev, tvarů a ploch, které jsou tu soustředěny k nahlížení.

Abychom získali „vzor“ analýze přístupnější, podrobnější obraz toho, jak se v interiéru uskutečňují poměrně hojné – překrývající se a doplňující se – vazby estetických kvalit s cílem dosáhnout určitého řádu, *jednoty* (tento pojem často citovali jako žádoucí prameny z 19. století), případně jednotného *stylu*, či *slohu* (tu by příkladem mohl být Risach a Heinrich), zvolili jsme k názorné demonstraci, přístup estéta, známé postavy, Jeana Floressase des Esseintese, hrdiny románu *Naruby* (1884) Jorise Karla Huysmanse (1848–1907).

³⁴² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Přeložila Stéphanie MÉNASÉ. Praha: OIKOMENH, 2008. S. 19.

³⁴³ Renaud BARBARAS v tom směru doplňuje názor Merleau-Pontyho, když prostřednictvím poznatků Paula Valéryho dává tomuto autoru za pravdu poukazem na to, že rovina smyslového vnímání je rozhodující jak pro běžnou estésickou perцепci, tak pro estetickou, která má potenci kreativní (estésické se spojí s poetickým). Viz R. Barbaras. *Sentir et faire. La phénoménologie et l'Unité de l'esthétique*. In: *Phénoménologie § esthétique*. Encre marine, 1998. ISBN 2- 909422-31-3. S. 22 a 23.

O estétech se nepochybuje, pokud jde o jemnost jejich vnímání, bohatost jejich prožitků a zkušenosti a osobní až úzkostlivou náročnost ve věcech estetických, která je přímo „prozrazuje“. Proč by se nedalo uvažovat i tom, že by svou zaměřenost a neustále aktivní postoj k estetickému vnímání, nemohli využít k nějakému druhu a určitého stupně tvůrčí činnosti, byť ne zrovna umělecké? Estét přeci nemusí být jen v pozici vyhledávače a vychutnávače, který jako věčný recipient zůstává sám u sebe a sám sebou, a nedokáže své zkušenosti využít k nějakému vnějšímu činu! A interiér je jako stvořený pro reflektujícího percipienta, který si chce vytvořit prostředí ke svému „obrazu“. K tomuto, proti všeobecnému názoru na estéta, shovívavému přístupu k jeho možné tvůrčí potenci, nás zprvu přivedl francouzský filosof Raymond Polin (1910–2001), který se jím krátce zabýval ve svém díle *Porozumění hodnotám*.³⁴⁴ Vychází z toho, že pro estetický postoj estéta je *charakteristické axiologické vědomí, cit pro spojení s hodnotami... umísťuje na vrchol vsí hierarchie hodnot, jimž se podřizuje*. Tím Polin mj. také výslovně dokládá, že *estét není vědomě subjektivistický, jak se často míní, neboť uznává existenci objektivního řádu hodnot na něm nezávislých*. Zásadním rysem estéta (srovnává ho implicitně i explicitně s tvůrčím umělcem) je podle Polina, že *sice objevuje, ale netvoří, ...uzavírá se do imaginární aktivity (podtrhla H.J.), v tvůrčí imaginaci však není mužem činu*,³⁴⁵ neprodukuje umělecká díla. Ale právě reflektující stránka jeho vědomí nebo, jak píše Polin, aktivní představivost estéta, jej přivádí k situaci, díky které jisté tvůrčí potence dosahuje. Stačí mu, dle našeho názoru totiž maximálně zažitý impuls, objektivní podnět, a jeho představivost a možnost čerpat ze zásob vlastní bohaté estetické zkušenosti, již „navrhuje“ další řešení, rozšíření, posunutí, doplnění kvalit výchozího estetického impulsu. A jak ukážeme podrobněji – přivede jej i k určité tvorbě, a byť se kanonické umělecké tvorbě nepodobá, nemůžeme ji upřít estetickou dimenzi.

Huysmans, autor *Naruby*, na mnoha místech svého románu dává na srozuměnou, že pro individualistu, který se uchýlil do ústraní, aby se zde věnoval pouze a výhradně svým estetickým a uměleckým zálibám, je výběr určujících kvalit zařízení a provozu domu nejen velmi důležitý, je i jeho estetickým a uměleckým koníčkem, a tak jedno i druhé je úzce provázané. Vévoda des Esseintes, svobodný muž s neomezenými možnostmi uskutečňovat své vybrané záměry, má právě za sebou období života, kdy pořádal stylové večere: na jedné z nich bylo kvůli jistému malichernému smutku vše smutečně černé – od zahradních

³⁴⁴ POLIN, Raymond. *La compréhension des valeurs*. Paris: P.U.F., 1945.

³⁴⁵ Tamtéž, s. 114–117.

pěšinek vysypaných uhelným prachem, tmavých a černých nápojů a jídel prostíraných na černých ubrusec až po nahé černošky obsluhující u stolu. Nyní ho *vykrašlování bizarních bytů* již nebaví. Nový dům, který si pro svůj budoucí život o samotě nechal postavit a zařídit architektem, už nehodlá zařizovat *pro udivení druhých, ale...pro... osobní potěšení...*, jako *pohodlný příbytek, který by měl nicméně vzácně vybranou úpravu.*³⁴⁶

Proto estét před *uspořádáním nábytku a vnitřní výzdoby, začal znovu a dlouze přebírat sérii barev a odstínů,*³⁴⁷ vhodných pro jeho nynější obydlí. S bohatou perceptivní a receptivní zkušeností ví, čeho chce dosáhnout a tak pečlivě vybírá z velké škály barevných odstínů ty nejvhodnější. Podrobně je posuzuje mj. také s ohledem na to, že svůj interiér bude obývat hlavně v noci, nikoliv ve dne, ne nadarmo se totiž román jmenuje *Naruby. Pozvolna vybíral barevné tóny jeden po druhém. Modř, v odstínu tyrkysové, ač je upřímná a něžná..., není vhodná, protože se mění...zakalí se a zledovatí. Modré jako dominantní barvy v interiéru připouštěl, ledaže by se jen přidružila k nějaké jiné barvě na zesílení jejího účinku. Další barvy podle tohoto znalce barev a jejich účinků zemdlí a zchladnou, růžové se zas nehodí pro život o samotě, neb je považoval za zženštilé, a určitý druh červeně se tomuto individualistovi nepřipustně vnucoval svou *lepkavostí*. Nakonec v jeho analýzách obstály pouze tři barvy: červená, oranžová, žlutá. *Oranžové dával před všemi ostatními přednost a dotvrzoval tak vlastním příkladem pravdivost teorie, kterou sám prohlašoval za téměř matematicky přesnou: že totiž existuje určitá harmonie mezi smyslnou povahou individua opravdu umělecky cítícího a barvou, kterou jeho oči vidí specifičtěji a živěji. Tato schopnost zařazuje hrdinu k lidem s rafinovanými zornicemi vycvičenými literaturou a uměním.*³⁴⁸ Narážka na matematickou přesnost takových úvah je úsměvná. Zato si všimneme narážky na umělecky cítící individuum, neb takový subjekt vidí a hodnotí barvy, řekněme, intenzivněji, a na zdánlivě nesmyslnou narážku na *zornice vycvičené literaturou a uměním*. Kdo volí barvy do interiéru (nejenom), nemůže se spoléhat jen na své zornice, měl by být vzdělán, mít kultivovaný vkus a dostatek zkušeností se sémiotikou barev i s jejich kulturními dějinami a summa summarum počítat i se svou jedinečnou zkušeností. A to proto, že v obytném prostředí bude jejich obyvatel, ne-li nepřetržitě tedy velmi často, vystaven všem vnějším kvalitám daného prostředí. A i když si jich nakonec v každém zde stráveném okamžiku nebude všímat, jeho smysly nad opakujícími se stimuly otupí, nebo bude například spát či soustředěn na nějakou činnost,*

³⁴⁶ HUYSMANS, Joris-Karl. *Naruby*. Přeložil Jiří PECHAR. Praha: Odeon, 1979, s. 42.

³⁴⁷ Tamtéž, s. 43.

³⁴⁸ Tamtéž, s. 43, 44.

nemůže je ignorovat, jindy se zas jeho pozornosti naopak zčista jasna velmi připomenou. Proto se obvykle do interiéru, obydlí vůbec, vybírají barvy ze škály teplých (tíhnou k nim ovšem spíše severané než jižané) a neutrálních – béžových, šedých, a různých odstínů bílých. K uvědomění si všech těchto okolností výběru barev slouží právě zkušenost a znalost dějin barev a psychologie barev, pokud si ovšem individuální obyvatel nepřeje prostředí nekonvenční, stimulující.

Pokračujme ve sledování des Esseintes, jeho požitků a prožitků, které korespondují s tématem interiéru i obecného principu estetizace. Estéta jednoho dne zaujmou tři barvy orientálního koberce, z komplexní, ukončené formy tkaniny, právě ony na sebe putají jeho pozornost, esteticky jej zaujmou: *stříbřité odlesky...útku, který střídal aladinskou žlutou s barvou švestkově fialovou*.³⁴⁹ Po krátkém zaujetí těmito kvalitami „vystane“ v subjektu recepce přání doplnit světlé a zářivé barvy koberce a zdůraznit je tím, že budou konfrontovány s něčím, co by *svým tmavým tónem zvýraznilo živost těchto barev*. Bizarní je požadavek, aby nositelem nových barev bylo něco, *co by se hýbalo*, volba nosiče těchto kvalit padne na želvu, jejíž krunýř je pak „nositelem“ požadovaných tmavých barev. Když estét želvu doma položil na koberec, estetické uspokojení nenastalo. Přímou konfrontací nových stimulů estetické percepce byla vyvolána další žádost a pocit absence. Přirozené zbarvení želvího krunýře nyní ztlumilo původně oceňované zářivé barvy koberce. V podobných případech, natož při zařizování interiérů, je to častý jev; předchůdná vizuální představa o tom co a jak bude působit, se v realitě nepotvrdí. A tak aktuální vztah barev koberce a krunýře vyvolá další, tentokrát i novou rovinu **komplementárních reakcí**. Nyní přemýšlí, *jak tato nesourodá spojení zharmonizovat..., koberec byl pořád ještě příliš nový ...nápadný ...živý...*, a tak se rozhodne směr původní relace obrátit: koberec potřebuje ztlumit a želva, aby dosáhla stupně působivosti koberce (vyrovnáním se s ním), putuje ke zlatníkovi, aby ji pozlatil krunýř. Když zlatníkem pozlacená želva přistane na koberci, vyvolá svou zářivostí zprvu krátké estetické uspokojení. Teď je však středem pozornosti sama želva, ta se začne „ucházet“ o další možnou kompletaci, ta je nositelem další „absence“. Pouze pozlacená, zdá se nyní des Esseintesovi jako *nedokončený šperk*. Zlatník dostane příkaz a vzor kresby, na základě které má v želvím krunýři *inkrustovat drahokamy*. Zlatník objednané práce provede, želvu předá zákazníkovi, ta však doma pojde. Závěr ničím neomezované, nekonečné estetizační vůle (hodilo by se možná napsat zvuče) je

³⁴⁹ Tamtéž, s. 75.

nelidský, ovšem, je to jen literární příběh. My se nyní pokusíme o výklad předchozí estetické situace.

Nabízí se například tento: na začátku je *zaujmutí estetického postoje*³⁵⁰ stimulované barvami koberce. To spustí započetí estetické recepce, ta se ale u počátečního stimulu zastavuje, možnost *kumulativního procesu estetické recepce*³⁵¹ je (zatím?) přerušena, subjekt cítí potřebu vyrovnat se s počátečním dojmem, naložit s ním *tvůrčím způsobem*, znásobit jeho účinek. To lze vysvětlit mj. *apercepčí*. Subjekt aktuální estetické recepce má zkušenost, paměť, představivost, intelekt a také praktickou zkušenost se zařizováním minulých interiérů a to mohlo způsobit, že se v jeho představivosti vynořil požadavek původní spouštěcí estetickou kvalitou rozvést, doplnit, zdůraznit. Její nositel bude působit v celku jeho interiéru právě svými barvami. *Zplynutí vjemového pole* (orientální koberec má jistě další kvality, je to ucelený artefakt, nikoliv fragment) je vyjmut spouštěcí vjem, *stává se figurou na pozadí*, subjekt percepce „opouští“ *základ výstavby estetického objektu*, protože patrně jeho estetická zkušenost vyvolala jinou, slovy Paula Valéryho, *komplementární* kvalitu.

Ještě další část Valéryho estetických názorů můžeme využít k výkladu nekonečného počínání a reagování des Esseintesovo: určitý vjem *se někdy tak prohloubí*, jsou totiž vjemy, které nás zdržují, abychom u nich setrvali, prodloužili jejich účinek....., že *až vyvolá iluzi intimního porozumění objektu, který ho vyvolal* (podtrhla H.J.), (un plaisir qui s'approfondit quelquefois jusqu'à communiquer une illusion de compréhension intime de l'objet qui le cause).³⁵² To jakoby svědčilo o des Esseintesově nápadném silném zaujetí prvotním stimulem barev. Síla tohoto prožitku a jeho důsledku – *podráždí inteligenci* (excite l'intelligence), ta zareaguje jakýmsi uznáním (zalíbením) v „porážce“ (fait aimer sa défaite), neboť k proniknutí věci došlo přičiněním smyslového vjemu. A nejen to: *prožitek může excitovat zvláštní potřebu produkce nebo reprodukce věci* (étrange besoin de produire ou de reproduire la chose), *události nebo předmětu, stavu, s nímž se cítí být spojen, a stává se zdrojem aktivity* (podtr. H.J.)³⁵³ Paul Valéry na základě zkušeností z oblasti vnímání komplementárních barev, kterou zajímavým způsobem rozšiřuje, dospívá ještě k následujícímu: když je určitý *smyslový orgán unavený* (un organe fatigué) *nějakým počítkem*, *zdá se, že mu unikne* (fuir) *tím, že vyšle symetrický smyslový vjem*. S tímto

³⁵⁰ Pokud neuvádíme jinak, řídíme se v otázkách obecně estetických terminologií Vlastimila Zusky jeho dílem *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001. ISBN 80-7254-194-3.

³⁵¹ ZUSKA, již citované dílo, s. 121.

³⁵² VALÉRY, Paul. Discours sur l'esthétique. In: Paul VALÉRY. *Oevres II*. Paris: Gallimard, s. 1298.

³⁵³ Tamtéž.

jevem se podle něho setkáváme v řadě spontánních projevů, které se nám jeví jako *komplementy systému dojmů, kterých se (v právě aktuálním poli percepcie) nedostává*. Valéry pak mluví o *potřebě kompletovat (besoin de compléter), odpovědět buď prostřednictvím symetrické nebo podobné kvality, o potřebě vyplnit čas nebo holý prostor, zaplnit mezeru (na jiném místě zmiňuje horror vacui), očekávání anebo potřebu zastřít nepřívabnou přítomnost obrazy, jimž dáváme přednost ...S těmito a dalšími nespočetnými projevy intelekt, vyzbrojený masou procedur a prostředků vypůjčených ze zkušenosti a praktické činnosti, umí zacházet (podtrhla H.J.).³⁵⁴*

Případ estétova postoje je možno chápat jako názorný pokus o zkonkrétnění Valéryho teoretických názorů, jak jsme je tu předestřely: na začátku je zaujetí barvami, subjekt zažívá mimořádný estetický prožitek; tento *prohloubený prožitek* způsobí *iluzi intimního porozumění objektu* a též estetický prožitek *podráždí potřebu činu*, který vyústí v „hledání“ jiných barev, vyvolaných *příbuzností* s těmi *počátečními*. Des Esseintesovo přerušení estetické recepcie přejde v potřebu *reflektujícího vědomí*³⁵⁵ *kompletovat, odpovědět na vyslaný smyslový vjem*³⁵⁶.

Malou exkurzí do Valéryho estetiky jsme se tak trochu dotkli i jádra mnoha prostých estetizačních kroků, hledání optimálních vztahů mezi věcmi a jejich kvalitami, aranžování a samozřejmě i estetické péče o interiér. Nejsou to tvůrčí akty, jak si je obvykle představujeme, s uměleckým dílem na jejich výstupu (ať už jakékoliv hodnoty), jsou to ale přesto plody aktivního estetického vnímání, které člověka naplňují, jimiž aktivizuje mnoho ze své zkušenosti i samu schopnost vnímat, natož esteticky vnímat. Intelekt a zkušenost subjektu reagují na sérii zaujetí (poskytuje je svět, realita, jednotlivost, interiér...), která vyvolávají potřebu „odpovědět“, doplnit cosi chybějícího.³⁵⁷

K předchozímu zřetězení výkladů hodí se uvést jako určité doplnění následující citát ze Zuskovy *Estetiky*: *V estetických jevech se ukazuje, možná přesvědčivěji než kdekoliv jinde, vzájemné propojení vnímání, představivosti, paměti a dalších činností vědomí*.³⁵⁸ Zřejmě tedy i tvůrčích pohnutek a aktů, které nemusí, ale mohou vést až k umělecké tvorbě.

³⁵⁴ Tamtéž, s. 1314.

³⁵⁵ ZUSKA, Vlastimil, c. d.

³⁵⁶ VALÉRY, c. d.

³⁵⁷ K tomu Valéryho pojetí estetického objektu jako pocitu absence....

³⁵⁸ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*, c. d., s. 19.

V zájmu o otázky celistvosti interiéru a jeho estetického působení, jsme zatím nechali stranou to, co vnitřní prostor architektury nejen zásadně předmětně vyplňuje, vytváří jeho vnitřní strukturu a plastičnost, ale též co z něj nepochybně dělá obytný interiér – **nábytek**. Co se týče estetického hodnocení věcí, v části věnované věcem v roli zboží a předmětu spotřebního chování, jsme se soustředili na typické přebíhavé, nástupní, *fluidní* formy estetické recepcce, které jsou typické pro výběr méně nákladných, méně významných předmětů, které se mohou snadno vyměnit, oželeť jako nevyhovující. Předměty, které jsou určeny k dlouhodobějšímu užití, opakovanému působení v životním prostoru člověka, mají být složkou super-objektu bytu, interiéru, jsou často značně hmotné, nesnadno přemístitelné (nedají se snadno uchopit rukama), nákladné, atd., vyžadují od rozváznějšího spotřebitele pozornější zaměření, k němuž se vztahuje jiný druh estetické percepcce a recepcce. Zájemce o koupi nábytku případně předchůdně uplatní i onen přebíhavý, fluidní estetický postoj, domníváme se, že je dnes vůbec nejběžnějším způsobem první orientace s cílem hledat estetické *zaujmutí výchozím stimulem* (Zuska), o reálné volbě, výběru nábytku však rozhodne soustředěnější, složitější, a časově náročnější způsob hodnocení dvojího řádu: estetického a praktického.

Prvním, stimulujícím článkem *objektového pole* (Zuska) a hlavně předmětem konečného estetického hodnocení jsme učinili **křeslo**, typ, který se v interiéru užívá spíše, ale nejen jako solitér. Celou situaci si představíme v obchodě. Zájemce si přišel vybrat do svého interiéru křeslo. Pokud již nemá za sebou předběžnou, tékavou „přehlídku“ nabízených typů, zaměří se z několika vystavených na dvě či tři křesla, která se mu jednoduše líbí a pravděpodobně by byla vhodná i pro další mimoestetické parametry. Otázku typologie spotřebitelů necháváme stranou, prakticky založený spotřebitel zahájí pravděpodobně své rozhodování mimoestetickými kritérii. Oba spotřebitelé však budou vědět, že je to nábytek na pohodlné sezení, který proto musí splňovat řadu praktických parametrů: rozměry, solidnost pro funkci pohodlného sezení, snadná údržba, obnovitelnost čistého vzhledu, cena, a přitom všem mu není lhostejná ani estetická stránka, pro určitý typ spotřebitele může mít dnes i význam zásadní. Význam a míra estetizace bydlení, její uplatňování jako rozhodujícího kritéria, stoupla s tím, jak se zajištění praktických stránek lidského obydlí stalo obecně snadnější a samozřejmější³⁵⁹. Na křesle se zkoumá, jak se bude uplatňovat v zorném poli (opakovaně, dlouhodobě) svými povrchovými vlastnostmi, barvou, tvarem a třeba i souhrnnými kvalitami jako je styl, druh designu, jak se osvědčí

³⁵⁹ Na jiném místě jsme učinili poznámku, že v daném kontextu nemůžeme brát v úvahu sociálně limitující možnosti bydlení, viz lidé bez životních prostředků, přístřeší atd.

v rámci celého interiéru. Začneme zaujmutím estetického postoje, první nutnou fází, kdy se křeslo stává předmětem estetické percepce, kdy posuzující zahajuje recepci. Posuzovatel křesla, subjekt estetické recepce vnímá a po estetické stránce posuzuje tvar křesla, použité materiály, jejich strukturu, barvy (a to zvlášť i jako součást předmětu), bedlivě zkoumá další detaily, mezi jinými i ty, které prozrazují viditelné stopy způsobu zpracování: zjevné detaily čalounického zpracování, švy, jimiž je čalounění zpracováno do určitého tvaru (švy a spoje potahu vytvářejí i určité linie na korpusu křesla), tvar opěrky a nohou křesla. Detaily i celek mohou vypovídat i o určitém stylu, pokud tento rys nebyl zřejmý, byl spíše nevýrazný, prověří nyní v duchu, zda styl (koherentní soubor určitých rysů s vlastním obsahem) odpovídá jeho vkusu. Estetická recepce by měla pokračovat, přijímat další složky konstituování estetického objektu, intuitivní estetická percepce a započatá recepce je však přerušena. Budoucí majitel křesla změní postoj a nastolí percepci analytickou, zkoumá, zda křeslo splní praktické, hygienické a finanční požadavky. Do křesla si pravděpodobně několikrát sedne, vstane a zvažuje pocity tělesné. Úplný, „bezzájmový“ ponor do působnosti smyslových stimulů, do prvoplánově percepčního a následně recepčního stádia distancovaného postoje, jako si jindy týž subjekt může dovolit před obrazem, sochou, přírodní krásou není možný: užitnost předmětu se hlásí o své. Zákazník „analyzuje“ solidnosti křesla, prověřuje, zda jeho čalounění obstojí v budoucím namáhání, zátěžích, odírání, vystavení vlivům prostředí. Objekt obrátí nebo nadzvedne, je zcela v jeho moci, a na jeho spodní straně vidí, že křeslo má potah připevněný z hlediska čalounického řemesla netradiční, ale též hlavně nespolehlivou technologií – sešívačkou na robustní kovové spony. Tato technologie nebyla navíc zrovna na daném křesle pečlivě aplikovaná. To konzumenta rozladí, zvlášť když se mu před tím svrchní zpracování čalounové části líbilo. Zkoumá nyní ještě dřevěnou, z větší části skrytou konstrukci křesla, solidnost noh, zkouší, zda se časem nebudou neviklat. Zkoumá nyní znovu světlý potah, který se mu předtím jako součást celkového dojmu z křesla a v budoucnu i barevná součást jeho interiéru tolik líbil: není snímatelný, nedá se čistit ani prát, křeslo by bylo záhy pošpiněné. Znova si do křesla sedne. Je pohodlné, ale nemá dostatečnou oporu hlavy, zdá se, že trochu vrže. To by asi také nebylo příjemné. Dalšího zkoumání křesla se zákazník vzdá a přejde k dalšímu křeslu. Je mnohem dražší, dánské produkce, křeslo se jmenuje *Náčelník*.³⁶⁰ Na

³⁶⁰ Křeslo *Náčelník* dánského designéra Finna Juhla (1912–1989) je nadčasový design z roku 1949, v Praze bylo vystaveno na výstavě *Ikony dánského nábytku* v pražské Galerii Pavilon v rozmezí října a listopadu roku 2014. Jelikož v naší práci nepoužíváme obrazových příloh, vybrali jsme toto konkrétní křeslo, jehož design značně předjímá postmodernu v nábytku, protože se snadno popisuje slovy. S malým úskokem předstíráme, že bylo ke koupi.

pohled přiznaná, solidní, ale i elegantní konstrukce z tmavšího dřeva, matně černý kožený sedák, nápadná a solidní opěrka zad a područky jsou potaženy kůží. Ušlechtilé, nebořivé křeslo, i podle názvu připomíná vsutku široký, sebevědomý – náčelnický – sed, zádová opěrka je jako hodně snědá mužská hrud', dva vertikální ušlechtilé tvarované výběžky, vybíhající ze zádové části dřevěné konstrukce, by docela dobře mohly evokovat insignie vůdce. V tomto vyváženém mistrovském kousku se i dobře sedí, ale sedák je poměrně tvrdý... a křeslo velmi drahé.

Není třeba jistě pokračovat v příkladech stimulujících objektů ani jejich detailů, aby bylo zřejmé, že konzument tyto dvě polohy – intuitivní estetickou recepci a následnou analytickou percepci, na základě které zájemce posuzoval praktické stránky křesla, – zřejmě ještě několikrát vystřídá, než zvolí jedno, druhé nebo další křeslo. Celkově bychom tento postoj zájemce o koupi nábytku charakterizovali jako několikanásobné *přepínání* (Zuska) z estetického způsobu recepcce, spíše části intuitivní a imaginární do praktické – analytické. Výsledně se hodnocení ustálí a spojí pravděpodobně v kompromisní soubor kvalit, s nimiž budoucí uživatel předběžně souhlasí, bude pak už jen záležet na tom, zda se ve svých představách nemýlil, zda se totiž křeslo provozně a svým vzhledem osvědčí i v konkrétním interiéru. Tam začne prakticky fungovat a jako nositel vlastních stimulů působit sám o sobě i jako součást celkové estetiky interiéru.

Našel by se subjekt takového zájmu, který by se mohl natolik distancovat, že by praktické funkce nenechal intervenovat do konstituce estetického objektu? Snadno se tak děje v případě starožitných, stylových kusů nábytku, jejichž estetická funkce se sama hlásí o pozornost (zažili jsme na příkladu Heinricha s Risacha), ač se i takový nábytek dá prakticky využít. Spotřebitel se svými finančními omezeními a praktickými – životními požadavky na nábytek není svobodný. Napadá nás kurátor výstavy nábytkového designu. Ten snad, zvláště když se podílí na instalaci výstavy, hodnotí design jenom po stránce estetické, zkoumá jen jeho tvar, zpracování materiálu a ostatních detailů... často dnes hodnotí doslova nábytky-skulptury, případně typicky postmoderní „interiérové objekty“. U těchto typů vesměs postmodernistických nábytků a interiérových doplňků musí být ještě snadnější konstituovat estetický objekt. Nezaujatý, distancovaný estetický postoj je rozhodně kurátorovi bližší než konzumentovi; uplatňuje jej vedle jiných hledisek výstavního záměru už při výběru objektů k vystavení, soustřeďuje se na estetiku tvaru, který ovlivňuje umístění „exponátů – nábytků“ ve výstavním prostoru. Nicméně ve výstavním prostoru musí brát ohled na nastalé estetické relace, do kterých v daném prostoru předměty vstupují, které jako „nové“ mezi sebou nabývají a proto těž má taková

expozice svého architekta. V momentu, kdy i kurátor chce design nábytku zásadně kriticky hodnotit jako užité předměty, jsou určený běžné spotřebě, musí je do svého soudu zahrnout, neboť statut tohoto předmětu je polyfunkční. Kriteria uplatňovaná kurátorem budou ovšem obecná, ne tak podrobná, speciální jako uplatňuje každý individuální spotřebitel.

Chceme tím říci, že křeslo nemůže nikdy dosáhnout úplnosti estetického objektu? Po funkcionalistických hodech moderny spustila postmoderna produkci nábytků, křesel, stolů, skříní a polic, o nichž je na první pohled patrné, že nejsou tím, co by se mělo ať primárně či sekundárně hodnotit po praktické stránce: opěrky pohovek, jejich nohy a dokonce i skříně mají agresivní, expresionistické výběžky, jakoby měly růst dál do prostoru a ne přijímat ohleduplně tělo a jeho gesta. Ovšem to je už změna konceptu užitého předmětu. Tak Alessandro Mendini v roce 1979 přichází s působivým objektem s názvem *Proustovo křeslo*. Korpus okázale pohodlného a sugestivně smyslného (ludvíkovského) křesla, jehož tvar je inspirován francouzským aristokratickým křeslem první třetiny 18. století. Křeslo 106 x 102 x 92,5 cm, ze dřeva a látky ručně pomalovává, původně ve stylu Signacovy pointilistické techniky, později i jinak. Týž typ křesla, Mendini je zastáncem re-designu, byl proveden v bronz a keramice. V osmdesátých letech je Proustovo křeslo už kultovní kus³⁶¹, objekt, který zvenku svádí ke snění, k meditaci, vizuální rozkošnosti. Přemítání a snění má běžné křeslo navozovat tomu, kdo v něm sedí. Tato funkce je evidentně popřena, případně se dává vnímateli jen v obrazné formě, zato je Mendiniho křeslo vhodným kandidátem na bezzájmovou estetickou recepci a responzi. Je čirým artefaktem. Tento příklad je také nejzazším důkazem historického procesu sílící estetizace obytného interiéru, v němž jsou praktické funkce zatlačeny do pozadí a z bytu se stává spíše esteticky a umělecky stimulující prostředí, do něhož se jeho obyvatel jakýsi demokratizovaný estét uzavírá k vlastním požitkům a hodům.

³⁶¹ Ryzí objektovost nikoliv užitnost křesla dokládá autor i tím, že jej v určitém momentu provede v "nadživotní velikosti", výška křesla dosahuje 160 cm.

2.3.2 Místo scén

Ve vymezeném prostoru obytné místnosti, v níž je třeba respektovat zdroj denního světla a vzduchu – okno, lodžii a vstupní i uzavírací otvor – dveře, je nutno rozestavět nábytek jak podle primárně užitkových, tak i estetických funkcí. Životní funkce bydlení vyžadují přihlédnout k tomu, jak nábytek bude užíván a jak se zde budou osoby pohybovat a ke svým činnostem užívat nábytek a věci. Otázky *provozu*, neboli odkud kam v daném prostoru budou směřovat kroky obyvatel (ve městech pohyb dopravních prostředků atd.), jejich gesta, architekta Karla Honzíka natolik oslnily, a nejenom jeho, že *provoz* nazval *krásným uměním, pohybovou symfonií života a uměním nejvlastnější naší době*,³⁶² tedy modernismu 20. století, jak jej ovlivnila a oslnila organizace průmyslové výroby. „Konečně uspokojivě“ řešená provozní stránka obytného interiéru, funkce na první pohled mimoestetická, přinese fyzický a psychický prospěch obyvateli, prospěje objektivně logice obytného prostoru, jeho zařízení a užívání. Plynulý provoz není něčím primárně estetickým, estetické uspořádání nábytku, a tím i lidských činností v prostoru však podmiňuje, a bylo by proto adekvátní, považovat jej za proto-estetickou kvalitu prostředí.

Dělení zařízení a obytného prostoru podle jednotlivých užitných či přímo životních funkcí si také všímá Fischer³⁶³. Na samém počátku osmdesátých let minulého století, kdy jeho knížka vyšla, charakterizuje současný byt jako privátní soubor místností rozlišujících se podle funkce, kterým slouží a které odpovídají kulturním modelům dané společnosti. *Různé prostory ...zaplnují určité předměty* a ty též udávají charakter a funkci místnosti, jako se například televizor a sedací nábytek staly v druhé polovině 20. století, ustavujícími elementy obývacích pokojů. Mezi časem se však stalo zvykem obytné místnosti zařizovat již nikoliv jako jednotlivé místnosti – ložnice, obývací pokoje, dětské pokoje, kuchyně, jídelny atd., ale častěji jako části obytných místností, „kouty“ zasvěcené určitým funkcím, sloužící například ke spaní, přípravě jídla a stolování, dětem různého věku atd. Taková jednotlivá místa v daném obytném prostoru, nezávislá na počtu místností, které má obyvatel k dispozici, se pak zařizují určitými základními nábytky a případně doplňují určitými dekorativními předměty. Například lůžko, univerzální odkladní stolek, křeslo, šatní skříň a zrcadlo je evidentně výbava části určené ke spaní, jídelní stůl a židle, skříň nebo buffet na nádobí a servírovací stolek, jídelní části apod.

³⁶² HONZÍK, Karel. Provoz jako krásné umění. In: *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. Praha: Václav Petr, 1947, s. 146, 147.

³⁶³ Gustave-Nicolas FISCHER, již citované dílo.

Tato zařízení dílčích částí bytu nebo případně jedné velké místnosti, mají také určitou sjednocující, možná stylovou kvalitu. Styl je dnes nesrovnatelně volnější, než ještě před čtyřmi desetiletími, kdy byl podmínkou stylově jednotné soupravy ložnicové, jídelní, kuchyňské atd. Tento požadavek odpadá, vyčerpán se svou definitivností, lidé si styly vytvářejí sami, různé styly kombinují a interiér se většinou skládá ze záměrně vytvářených menších a větších funkčních celků. Ty jsou prezentovány i v obchodních kójiích například nábytkářské firmy Ikea. Tyto celky připomínají jakési dílčí **scény** připravené **pro určité životní funkce** budoucích obyvatel. „Zařízení“ obsazená dospělými i dětskými staty se „zaldňují“ a takto se prezentují na fotografiích v katalogu firmy. Spotřebitel posuzuje a svým způsobem i „konzumuje“ nejen konkrétní nábytek, ale již náznak budoucí „životní“ scény. V legendě k ilustracím katalogu se pak zájemce informuje o názvu, rozměrech, ceně výrobků, s nimiž aktéři scény na obrázcích vystupují. Jednotlivé scény vlastního způsobu bydlení, ve svém úhrnu aspirující na estetickou ucelenost, je nutné si představit i ve vzájemných vazbách a přechodech jedné v druhou. A tu se zdá, že by tuto situaci vystihl výraz – scénografie bytu.

Nic, zdá se, nebrání užít i v našem případě pojmu scéna, scénografie interiéru, pojmů původně striktně divadelních, dnes otevřených i jiným uměleckým disciplínám (výtvarné umění – instalace, inscenace, performance se scéně a scénografie také dotýkají) a produkcím i s mnoha přesahy do široké reality. K užítí pojmu scéna a scénografie pro obytný interiér nás vede nejen potřeba vyjádřit estetickou soudržnost místností a bytu, ale též ta okolnost, že tyto pojmy kromě hmotného uspořádání prostoru a jeho vybavení předpokládají **aktéra scény**, uživatele bytu, vykonavatele jednotlivých funkcí. Fotografické záběry v katalogích IKEA naznačují přirozené činnosti a potřebné předměty a tak dospíváme k dalšímu divadelnímu pojmu a scénické složce – rekvizitě. V pracovní části bytu sedí za stolem student, před sebou počítač, v koutě na čtení leží na odkladním stolku kniha, blok, tužky, brýle, rozevřený slovník. Ke stolku dospělého muže by se jako přirozená rekvizita hodila i dýmka, ta jako doplněk domácí pohody z fotografií mizí, kouření se nesmí ani náznakem propagovat. Dýmka již odchází z parku užitkových věcí, ale zároveň již se stává předmětem dekorativním. Přesvědčen je o tom i jeden současný turecký výrobce pěnovek, jak vyplynulo z televizního interview konaného na místě výskytu mořské pěny a výroby dýmek, přenášené Českou televizí v r. 2015. Když se uprázdní místo po praktické funkci, obsadí jej, a tak předmět ovládne, estetická funkce, víme z díla Jana Mukařovského. A tak příští generace pěnovek budou někde na krbových římsách, obdivován bude jejich materiál, tvar, plastická ozdoba jejich hlavice a

nepochybně i jejich kulturně-historický příběh. Již mnoho dříve užitných předmětů, životních a prostorových rekvizit, skončilo v domácnostech na „výsošných“ místech vyhrazených předmětům dekorativních funkcí. Známa je nedávná éra měděných hmoždířů uvnitř s paličkou, jejich skvělost je tvarová, ale i materiálová, kus zpracované, vyleštěné mědi, kus dějin. Na kterých předmětech běžné potřeby by se tak ušlechtilý tvar z mědi vůbec, a v bytě zvláště, našel? Nebo ruční mlýnek na kávu, staré kuchyňské váhy, dnes naivní nástroje složené z malých architektonických, ne-li uměleckých prvků (zobáčky vah, ornamentální výzdoby litinového korpusu vah). I tyto skromné starožitnosti v rodinných příbytcích se mohou stát dobrou, bazální školou zdůvěrných, opakovaně zažívaných předmětů estetické hodnoty. Je tu však i memento z Broukovy analýzy světa věcí: nesmí nás zavalovat, psychicky a mentálně obtěžovat, bránit životu.

Ke každému dílčímu celku interiéru, bytu, ke každé scéně patří i speciální **osvětlovadlo** a jeho způsob osvětlování. Dříve neodmyslitelné nástropní, centrálně umístěné osvětlovadlo má dnes podružnou funkci, pokud se jím vůbec místnost vybavuje. Světlo je velmi významnou scénickou a psychologickou složkou každého dílčího funkčního nábytkového uskupení. Patří neodmyslitelně k jídelnímu stolu, individuálnímu i společenskému sezení, pracovnímu stolu atd. Na světelných proměnách interiérů se podílejí i lampy veřejného osvětlení, když jejich světlo proráží záclonami a promítá jejich vzor na stěny, strop, nábytek, obrazy. Platí to i o denním světle a slunečních paprscích v bytě. Působení slunce a s ním související permutaci části interiéru vylíčil Marcel Proust takto: *slunce – když pronikalo červenými tabulemi ...horních částí oken – nejprve rudě prošívalo hlohové záclony³⁶⁴ a poté vykládalo stěny svitem tak podivným...* atd.³⁶⁵ Podobné vjemy a dojmy jsou důkazem působení světla jako proměňujícího se dynamického faktoru obytného prostoru a jeho zařízení, jinak relativně stálého. Světlo má vliv na estetickou stránku každého dílčího místa, a potažmo i celého interiéru. Může se pak také stát, že věci krásné se ocitnou ve stínu a šeredné nabudou na estetické přitažlivosti: *balkónová římsa...se... v jediném okamžiku celá jako navěky zbarvila oním pronikavým zlatem, které je trestí vši neproměnné krásy letního dne, a stíny železného tepaného zábradlí na balkóně, které jsem vždycky považoval za tu nejšerednější věc na světě, byly skoro krásné. Kreslily plošný obraz svých spirál a zákrutů...tak jemně, ...pokaždé tak přesně, že se zdálo, jako by z nich přímo hovořila radost jejich tvůrce, zamilovaného do absolutní dokonalosti, radost,*

³⁶⁴ Hlohové záclony patrně proto, že byly ozdobeny motivy květu hlohu.

³⁶⁵ PROUST, Marcel. *Dnové četby*, c. d., s. 10, 11.

*... která může věrné reprodukci předmětu vtisknout krásu, jež v samotném předmětu není,*³⁶⁶ čteme v Marcelu Proustovi.

Interiéru jsou vlastní umělé zdroje a způsoby osvětlení. Volba osvětlovadel je nejen věcí jejich osvětlovací funkce, ale též volbou vnější – estetickou stránkou jeho tvaru. V interiéru se požaduje, aby příslušné osvětlovadlo, jeho tvar, materiál, zkrátka design, ladil s nejbližším nábytkem a okolím. Jejich rozsvícením se změní samo osvětlovadlo, hlavně však se mění tvářnost částí scén nebo celého interiéru. A jsou to malé, dílčí scenérie, k nimž ovšem kromě světla a jeho efektu na nábytek, tj. k viditelným věcem a rekvizitám scény přičítáme i neviditelné – druh činnosti, která se na onom místě bytu, místnosti „odehrává“ a také ovlivňuje atmosféru obydlí. Působnost individuálního místa se světlem se rozprostírá i na kvalitu ostatního interiéru a ovlivňuje pocity osoby, která na něj hledí nebo v jeho středu sedí. Světlo lampy, v rozsahu poskytovaného zdrojem, uzavírá tuto část prostoru a vytváří tak jakýsi druhotný uzavřený prostor. Lampa umožňuje koncentrovanost subjektu, dovoluje snít a v bdělém snění i překonat stěny bytu, domu. Připojme zkušenost popsanou filosofem Gastonem Bachelardem. Neškodí připomenout, že v známém eseji *Plamen svíce*, věnuje druhou kapitolu *studiu samoty, ontologii osamělého bytí*. V epilogu nazvaném *Má lampa a můj bílý papír*³⁶⁷, vzpomíná na *pokojíky*, v nichž pracoval, *nacházel dosti energie dobře pracovat*, vzpomínky na ně v něm budí *útěchu i stesk*. Výraz *pokojík* je ještě zdůrazněn, podepřen výrokiem Jeana de Bosschèra: *Jen stísněný pokojík umožňuje práci*. Ale prostor filosofův, který sedí před *bílou stránkou*, je třeba prožít ještě těsněji: *skutečným prostorem osamělé práce v malém pokoji*, píše dál Bachelard, *je kruh, ozářený lampou... a pracovní lampa promítá celý pokoj do rozměrů stolu*.³⁶⁸ Stále působí interiér, klidné přístřeší, ale vztah k prostoru se zmenšuje, aby mohl nastat kýžený obrat, filosof teď nazývá svůj stůl *stolem existence... U svého existenčního stolu jsem poznal maximální existenci, rozpínající se existenci – rozpínající se kupředu, stále kupředu a vzhůru. Kolem mne je klid a mír; a sama má bytost... která hledá bytí... atd.*³⁶⁹ A není pak na místě uvažovat o scénografii celého bytu a jednotlivých částečných scénách či malých scénériích určených pro určité „akty“ života a pro vychutnávání si interiéru a emocionální náplně domova?

³⁶⁶ PROUST, Marcel. *Eseje. Zamyšlení nad Sainte-Beuvem*, c. d., s. 42.

³⁶⁷ BACHELARD, Gaston. *Plamen svíce*. Přeložil Richard VYHLÍDAL. Praha: Obelisk, 1970, s. 81–84.

³⁶⁸ Tamtéž, s. 15, 81 a 82.

³⁶⁹ Tamtéž, s. 84.

2.3.3 Místo zátiší

Nyní se v interiéru zaměříme na ještě menší celky než scény, na dekorativní zátiší. Francouzsky – nature morte, anglicky – still life i český výraz zátiší jsou odvozeny od slov, která znamenají klid, pokoj, setrvalost, ticho a významově konotují s primárními psychologickými vlastnostmi soukromého interiéru s jeho relativní stálostí, neměnností, důvěrností. Co máme zátiším v interiéru na mysli?

Určitá menší seskupení předmětů na svrchních plochách nábytku, stolicích, policích, okenních parapetech, křbových římsách. Nepojí se k nim žádná významná praktická či životní funkce, jejich funkce je dekorativní, tedy zbytná funkce, druh funkce estetické. Působivost těchto zátiší také často doplňuje, a určitě modifikuje, umělé osvětlení. Tak například: na komodě stojí lampa se světlým stínidlem (výška = 60 cm) částečně osvětluje bronzovou sochu na mramorovém soklu, studii Štursova *Raněného* (v = 50 cm). Jindy táž lampa zčásti osvětluje kytici čerstvých květin v keramické světle glazované váze. Když na květiny večer dopadá světlo lampy, vypadá kytice hodně scénicky, slavnostně a trochu neskutečně. Táž lampa na stejném místě se jindy stane součástí zátiší s větší bílou mušlí s typickou závitnicí na boku oblého korpusu (v = 12 cm). Tehdy její přirozená struktura a barva významně harmonují se smetanově bílým textilním stínidlem komolého tvaru lampy, stojící na dřevěné višňově hnědé noze, vysoustružené do barokizující spirály (v předchozích uskupeních tyto znaky lampy byly esteticky mnohem méně významné, téměř neutrální). A v téže místnosti, než se rozsvítí jakékoliv lampy a v určitou roční dobu, odpolední slunce na krátkou dobu nejen půvabně, ale i jaksi případně oživujícím způsobem nasvítí dva menší kvaše stejného formátu, krajiny ze slovenské Spiše zachycené v roce 1919 malířem Karlem Holanem.

Působnost lampy, stolu a pokojíku bychom mohli uzavřít citací již zmíněného Bachelardova eseje, filosofovým postřehem, že *vnější věci...mohou za určitých podmínek... dostat takovou podobu, která hovoří k očím i k duchu.*³⁷⁰ A právě v zátiších interiéru se daří odhalovat zvláštní a vždy jinou vnější i vnitřní povahu věcí.

Když jsme dekorativní skupiny předmětů nazvali zátiší, hodí se zmínka o tom, jak se věci daří umělcům malovat. Byť se na obrazech jedná o věci zpodobené – existuje tu intuitivní spojení s věcmi reálnými, s tím, jak je běžně umíme recipovat a reflektovat. Pro tento účel Bachelard na samém začátku své eseje *Plamen svíce*, cituje román George

³⁷⁰ Tamtéž, s. 12.

Sandové *Consuelo*. Spisovatelka zde odkazuje na Rembrandtovo plátno *Rozjímající filosof*, a přibližuje detaily výjevu, *který je celý namalován světlehnědou a tmavohnědou barvou.... jistou nepopsatelnou krásu temnosvitu ...hra světla, rozptýleného na nejbezvýznamnější věci, na židli, na džbánu, na měděné váze.... věci, které nestojí za to, aby se na ně někdo díval, tím méně, aby je někdo maloval, stávají zajímavými a svým způsobem tak krásnými, že nemůžete od nich oči odtrhnout; existují a jsou hodny existence* (podtržené výroky – H.J.).³⁷¹ To, co nám zprostředkují malíři zátiší, co jenom malíř umí svou malbou zachytit, a viděné tak povýšit na uměleckou formu, lze zčásti zažít i v realitě obyčejného interiéru, kde se na seskupení věcí podílí náhoda, oko, idea a ruka laika. Věci se nám pak dávají nahlédnout ve své specifické, tiché a skromné kráse, o níž se většinou v akademických spisech nepíše. Nemají ve svých konfiguracích zbytnět, mají, jak tušíme, zůstat v realitě k našemu potěšení i vůli měnit je.

Předem komponované, vykalkulované, dekorativní instalace, pro něž jsme si vypůjčili termín zátiší, jsou záměrně vytvářené. Některé snesou dlouhodobější trvání, jiné jsou dočasné. Zátiší, která vznikají spontánně a nejsou tudíž trvalá se zas ovšem mohou pravidelně opakovat, neboť souvisejí s lidskými praktickými činnostmi, běžným životem. Zapůsobí třeba svou estetickou stránkou jenom krátce (jejich raison d'être je v praktickém poslání), jako působivá zátiší nevznikla záměrně. Tak například na pultu kuchyňské linky se během příprav nedělního oběda ocitne na světlém dřevěném prkénku rozkrojená hlávka červeného zelí a obnaží tak bílé a fialové spirály a další nevyzpytatelné zákruty svého sevřeného vnitřku; vedle ní leží kuchyňský nůž s klasickou robustní stěnkou s kovovými nýty, poblíž rezavě oranžová neoloupaná cibule, dřevěný kopist a tmavě hnědý kameninový kastrol. Funkce praktická – příprava jídla se dočasně snoubí s funkcí estetickou, záleží jen na tom, má-li kdo z přítomných čas, dostatečnou kapacitu vnímavosti a estetické zkušenosti, aby zaujat vizuálními stimuly rozkrojené hlávky zelí, možná i vůněmi, dospěl prostřednictvím distance k estetickému ocenění této spontánně vzniklé dvoubarevné textury a struktury, případně celého zátiší. A dá se předpokládat, že se to podaří spíše tomu recipientovi či recipientce, která se umí „dívat“ podobným způsobem na různé plody „vystavené“ na trhu, jindy a jinde na lesní mech nebo na malířská plátna, kde často takový detail podobný rozkrojené hlávce zelí, aniž by jí byl, působí sám o sobě.

³⁷¹ SAND, George. *Consuelo*. Paris: Michel Lévy, 1861, sv. III., s. 264–265.

2.3.4 Místo zdobení

Nemohli bychom uzavřít prostředky estetické péče o obytný interiér, byť v našem již tak zúženém úhlu pohledu, aniž bychom nezmínili jeho zdobení. Leckdo se mohl domnívat, že to je ten pravý základ estetiky interiéru, jeho dekoru, předměty čistě dekorativní funkce, pokojové květiny, textilní doplňky, obrazy. Zdobení a ozdoby jako zvláštní prostředky estetické péče o interiér, jsou vzhledem k našemu přístupu k estetice interiéru spíš důkazem toho, že běžnému člověku záleží, dokonce velmi záleží na estetickém rozměru jeho domova, pro mnohé lidi je to dokonce jeden z mála momentů, kdy se konkrétního estetika dotýkají. Rozhodují o něm sami ve svém soukromém teritoriu, mají na něm buď aranžérský, nebo i tvůrčí podíl a zpětně se jím nechají ovlivňovat, což jim patrně působí estetický požitek. V dekoraci bytu, v jeho výzdobě a speciálních prostředcích výzdoby však nespátřujeme hlavní, relevantní hodnoty životního estetika tohoto intimně žitého prostoru. Od začátku jsme obraceli pozornost na **aktivní estetický postoj** individuálního subjektu, na jeho **percepci** a **recepti**, která v této oblasti směřuje ke konstituování interiéru jako pravděpodobně spíše neúplného, promíseného s „cizorodým“, leč **žitého** estetického objektu. Ten, jak jsme ukázali na předešlých příkladech, spíše nezáleží na věcech dekoračního poslání (vždyť už jsou předem splněnými estetickými přáními!), ale na běžném vybavení, na variantách, které v prostoru či seskupení jeho předmětů způsobuje světlo lampy nebo proniknutí slunce, kterými objevujeme skryté estetika běžných věcí, protože je máme na očích, exponované záměrně (zátiší) nebo nezáměrně (rozkrojená hlávka zelí) k estetické percepci a recepti. Nevyšli jsme proto z květin na stole pokrytém bílým ubrusem, ani z obrazů na stěnách bytu či z jiných koupených nebo doma vyrobených předmětů, které mají funkci prostor či jeho zařízení zdobit. Tyto předměty také často obydlují zónu mimořádného, praktickými potřebami nezátíženého prostoru, něco, co ukazuje k luxusu nikoliv nutnosti banálního každodenního života. Jaké subjektivně i objektivně přínosné estetické prvky člověk ve svém bytě má, na tom do jisté míry nezáleží, rozhodující je, zda je v něm subjekt vůbec schopen esteticky vnímat, apercipovat. Na druhé straně výzdobu interiéru k tomu určenými předměty neodmítneme ani proto, že činnost zdobení a představa ozdob jako takových je velmi široká oblast esteticky hodnotového balastu, zahrnující věci produkce průmyslové a domácí (Do it' your self). To bychom se stavěli do pozice arbitra, který stanovuje, co se z hlediska estetických hodnot má a nemá.

Je například přirozené, že si lidé vyzdobí interiér na Vánoce, že se nějaká ta ozdobná symbolika objeví na stole v době velikonočních svátků, že na dětský narozeninový den rodiče rozvěsí v bytě barevné nafukovací balónky atd. Jsou to všechno věci přechodného trvání, které vyjadřují určité emoce, podporují představivost (Vánoce, Velikonoce) anebo mají navodit veselou či infantilně hravou náladu. Tu je záměrná výzdoba, estetické pro estetické, nejlepším důkazem toho, že jsme přerušili užitkový vztah k prostoru, opustili řád věcí praktických a nutných, abychom dali najevo řád osvobodivě bezzájmového, nadbytečného. Tady musíme uznat rozdíl mezi záměrem a výsledkem činu, tj. také prostředcích, jimiž má být záměr uskutečněn.

Nelze odmítnout zdobení a vyzdobování a zcela konkrétní prostředky výzdoby (většinou neužitečné věci – květy, stuhy, skleněné koule, třpytivá pozlátka, girlandy) jen proto, že jsou spojeny s naší **sentimentalitou** a možná, že ačkoliv jsme k sentimentálnosti jiných produktů, například hudebních, nesmlouvaví, v interiéru, který, což je nezanedbatelné, při společenských událostech sdílíme s druhými, sentimentalitu tolerujeme, nechť, ale přeci sdílíme. Sentiment jako složitý cit zahrnuje mj. pocit lásky, radosti a to, co pak způsobují prostředky výzdoby, že je přijímáme jako projev zájmu na zprostředkování „krásného“, je proto, že v této kompozici citů jsme méně nároční, estetická hodnota se znevýznamňuje (nebere se vážně), když je přeci tak promíchána silnějšími, mocnějšími city jako je láska, životní radost, štěstí, kamarádství, rodinná vřelost, sakrálnost svátku. K velmi silným citům takových společenských událostí patří prožitek lidské pospolitosti. Zvláště ten může ovlivnit všeobecnou toleranci k prostředkům výzdoby, ve jménu ostatních přítomných zapojit jakýsi druh ohleduplnosti, díky níž nevnímáme estetický balast, naivnost prostředků a způsobů výzdoby.

Co se týče „krásky“ jako součásti sentimentu, jsme blízko často citovaného Stendhalova výroku, že *krása je příslib štěstí*.³⁷² Tento názor spisovatele vyplynul ze spisku *O lásce*, konkrétně z kontextu kapitoly 17., nazvané *Krása svržená láskou z trůnu*. Málokdo, kdo tuto sentenci cituje, jev v současnosti častý, uvede přesnou okolnost, za níž byla vyslovena. Tolik se tato formule krásy líbí, tak se zdá mnohému výstižná. Což ostatně ani do jisté míry nelze popřít. Jedná se však o příslib štěstí plynoucí z upřednostnění krásně ženy, dokonce krásnější, než žena vlastní, choť dotyčného příjemce. Od těch dob se leckomu zdá oprávněné ono spojení krásy se štěstím, a proto zas jiní by takový názor necitovali, neopakovali. Stendhalův výrok o kráse cituje také Baudelaire a tomu se

³⁷² STENDHAL, *O lásce*. Přeložil Jaroslav FRYČER. Praha: Odeon, 1983. S. 49.

podánilo čestně vyjádřit, co ještě ve výroku Stedhala dříme: *Tato definice nepochybně přestřeluje; příliš podřizuje krásu nekonečně proměnlivému ideálu štěstí, příliš lehce zbavuje krásu její aristokratické povahy; má však velkou zásluhu, že se rozhodně odvrací od omylů akademiků.*³⁷³ Spojení krásy se štěstím, jako žité kvality, je pořád přijatelnější, než mnohé krkolomné konstrukce krásy univerzitních vzdělavců, které (nevíme, které měl básník na mysli) se zas nezamlouvali Baudelairovi a ten se rozhodně krásou zabýval s veškerou svou životností, inteligencí a odpovědností dobu reflektujícího básníka. Možná by i souhlasil, že Stendhalův výrok spojujeme se sentimentem, jehož součástí je prožitek estetický.

Ozdobené míst či věci v interiéru může být chápáno i negativně jako prostředek zastírání a narušení integrity již realizované formy. Ozdobou lze zastřít omšelý povrch stěny nebo nábytku, nebo přidané ozdoby, cosi již svými geny nadbytečného a ještě ke všemu pochybné estetické hodnoty, co navíc kazí čistou formu předmětu. Bohuslav Brouk nám přiblížil případ, kdy se striktní tvary modernistického nábytku dodatečně zdobily dečkami a bibeloty, protože lidé pocítovali nedostatek *konstituční* estetické stránky bednovitých a trubkových nábytků. Nebo naší současnosti časově bližší příklad: v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století nebyli lidé (zejména na českém a moravském venkově) zcela sžití s novými technickými a zároveň poněkud sakralizovanými objekty, jako byly televizory a chladničky. Předměty poskytovaly zázračné zážitky, služby a zároveň byly drahé. Předchůdcem těchto „nezařaditelných“ technických předmětů v interiéru byly rozhlasové přijímače a gramofony, později „hudební skříně“, které však byly zevním pláštěm a jeho materiálem, zbarvením i designem k nábytku zčásti přizpůsobeny, zatímco televizory, lednice se svým charakterem a designem nápadně lišili od tradičních interiérových předmětů. A tak se lednice a televizory překrývaly přehozy, dečkami, ubrusy a na ně se stavěly ozdobné předměty, porcelánové sošky apod. A právě těmito doplňky se stávaly přijatelnější, skoro nábytky a zároveň byly pokrývkami a věcmi, jaksi nedotknutelné a tak i ochraňovaly drahou a rozbitnou věc před poškozením. Z podobných, a ještě dalších důvodů, se v padesátých a šedesátých letech zdobily i interiéry osobních mobilů, např. malými kornoutovitými vázičkami s umělou květinou, které se daly přichytit na palubní desku. Odkladní plochy zadního okénka automobilu pokrývaly atraktivní kusy podlahových krytin, koberečky a na ně se kladly figurky zvířátek nebo dekorativní dětské hračky.

³⁷³ BAUDELAIRE, Charles, již citované dílo, s. 589.

Lidé, jak patrně, zdobí to, k čemu mají osobní vztah, doslova to, co mají rádi (což je i domov), čeho si osobně váží, k čemu pak následně mají důvěrnější poměr nebo jiný druh emocionálního poměru a prostřednictvím, projevením estetické péče takové předměty nebo místa, ochraňují a uctívají (hroby). To vše též souhlasí se základními kvalitami interiéru, domova. Když potřeba zdobit lednice, televizory a automobily přestala být aktuální, byla to zpráva o tom, že ony předměty zevšedněly a byly přijaty jako takové, přestaly být modlami a byly přijaty jako předměty technické. Ti uživatelé, kteří na změnu hned nereagovali a dál svá auta a lednice zdobili, byli pak považováni za zpozdilce a lidi nepoučeného či rovnou špatného vkusu. Návyk na technické či zcela technické předměty se od počátku sedmdesátých let projevil i ve vztahu k tzv. pracovním, otočným a ergonomickým židlím. Dnes jsou samozřejmou součástí interiérů. Ač s nimi v rámci estetiky interiéru nelze nakládat jako s jinými typy židlí a křesel, i v interiéru se jejich charakter respektuje – jsou to užitkové solitéry jako pračky, myčky a lednice. Ostatně celou kuchyň, kdysi veskrze doménu dekoru specificky „ženského vkusu“, již pohltil duch a produkt techniky.

3 Estetika jako životní norma

Z původně zamýšlených tří oblastí, dílčích polí životního estetična – 1. *těla*, 2. *věcí a interiéru* a 3. *jídla*, autorka zpracovala jen první dvě. Pro nedostatek osobně disponibilního času zůstala stranou výsledného zpracování *estetika jídla*, též svébytné a navíc aktuálně velmi dynamické pole životní estetiky. O zpracovaných tématech jsme předpokládali, že nejsou jenom typickým prostorem pasivních příjmů prefabrikovaného, módou a konzumními mechanismy standardizovaného zboží, služeb, masových médií a dalších souvisejících faktorů, že je tu prostor i pro cosi významného v podobě aktivního estetického vnímání a prožívání s momenty autentickými a v jistém ohledu i tvůrčími. Problematika těla, věcí a obydlí, jak jsme ji tu pojali, poskytla dostatek materiálu, aby mohly být vysloveny určité dílčí poznatky obecného rázu, které se nyní pokusíme shrnout a koncentrovaně vyložit. Chceme se vyslovit zejména k následujícím bodům našeho zkoumání:

1) Jaké jsme shledali prvotní, průběžné a následné vazby různých forem a dílčích projevů *životní estetiky* a *estetizace se sociálním prostorem*, jeho strukturou, socio-kulturními hodnotami a institucemi,

2) co přineslo sledování fenomenologie *estetického prožitku* v těchto oblastech, jak se ho podařilo na zvolených tématech zachytit a blíže specifikovat,

3) a zda se na bázi estetického vnímání potvrdily společné relace mezi *životní estetikou*, *kreativitou* a *sférami umění a přírody*.

Ad 1: životní estetika součást a dynamický element sociálního prostoru.

1. Tisíciletí se člověk obracel ke svému **tělu a jeho aparenci**, aby je esteticky zhodnotil, korigoval a dotvořil ke svému obrazu. Zčásti své estetizování tělesně prožíval, zčásti se tak spíše ukazoval druhým. Tělo a oděv byly po staletí reglementovány v rámci společenských kódů chování. Až do 19. století jsou předpisy společenských mravů a tělesné zjevnosti zaměřeny na muže, neboť instituce společenských způsobů, u dvorů přísné etikety, sloužily vládnoucí společenské třídě a moci. K ženě se tyto traktáty či

kodexy, v porovnání s náročnými fyzickými, mravními i estetickými požadavky kladenými na muže, obracely jen spoře a povšechně, což odpovídalo její nižší společenské významnosti. V moderních demokraciích se společenské kódy staly marginální a reziduální záležitostmi, vzhled člověka primárně nereglementují, odpovědnost za něj byla přenesena na individuum, potřeba norem zčásti přechází na nahodilé pole médií. Nastává dlouhodobý (dosud neuzavřený) proces individualizace závislý na *separátně probíhajících vývojových dynamikách*³⁷⁴.

Toto zhruba nastíněné prostředí dává vzniknout nové formě sociální a estetické prezentace člověka, **osobní aparence**. Již to není oděv, jaký vyžaduje společnost podle třídní příslušnosti jedince či s ohledem na jeho sociální role, není to ani sama móda, která v posledních desetiletích ztratila své unisono a přestala být diktátem pro všechny. Aparence jako soubory určitých prvků označujících a označovaných představují komplex charakteristických znaků vnějšího vzhledu a výsledné dojmy, jimiž člověk působí na druhé. Aparence nejsou vždy přesně vyhraněné, pojmenovatelné (metrosexuál, hipster), vznikají a zanikají řízeny zájmem a potřebami určitých vrstev společnosti, respektive obyvatel velkých měst. Šíří se nejprve spontánně, než začnou být napodobovány, než mají ustálené jméno (mnohdy se jednoho ani druhého ani nedočkají) a stanou se předmětem médií a internetových komunikací. Aparence se dnes chovají jako kdysi oděvní móda a s ní související oblasti (doplňky, kosmetika), instituci módy nenahrazují, mohou se však vůči ní vyhraňovat, což se může stát součástí konceptu aparence například subkultur nebo velmi osobních soudržných aparencí jednotlivců. Aparence vznikají ve společnosti, ve městech, pod vlivem vyhraněných skupin a jejich nejrůznějších zájmů a kulturních orientací, ne však v nějakém profesionálním světě výroby a médií. Jsou mnohem výmluvnější, a ačkoliv k nim přispívá i oficiální módní výroba a její svět, utvářejí se mimo její centra a estetické normy sdílené většinou společnosti. Přijetí aparence, nebo její osobní vytvoření je úzce spjato s osobní identitou jedince, aparence je často produktem procesu sebeurčení jedince. Aparence je komplexní zevní příznání k diferencované existenci jedince v rámci dané společnosti, její kultury, hodnot a politiky. Že je motivace osobní aparence bytostná, podporující individualitu a její sebeurčenost, o tom svědčí mj. historický příklad dandyho 19. století i to, že se projevuje i mnoha dalšími životními postoji a projevy jako je způsob a zásady stravování, zařízení interiéru a postoj ke způsob konzumování. Je to právě

³⁷⁴ HONNETH, Axel, (ed.). *Zbavovat se svéprávnosti. Paradoxy současného kapitalismu*. Přeložila Alena BAKEŠOVÁ. Praha:Filosofia,2007.

v případech, kdy se aparence nevyužívá jen jako povrchová možnost zevní personální změny, ale jako projev soudržné, dlouhodobější aparence. Aparence jsou nové, starší a možno říci i historické či klasické, ale jejich hodnota nespočívá v časovosti, jako tomu bylo u módy, ale na vztahu jedince k ní, na jeho identitě. Aparence poskytují jedinci vzhledem k celku společnosti patřičnou individuální odlišnost a bohatší prostředky komunikace, než je s to zprostředkovat móda.

2. Sebeurčení žen se pomalu začalo utvářet zejména kolem ideálu fyzické krásy, odívání a celkového vzhledu. Ani muž nepozbýval zájem o svou vizualitu, v jeho případě však nehrála stejnou roli, nebyla, a je otázkou, zda tomu tak je až dosud, natolik bytostná, jako u žen. Od 16. století je žena v lidském rodě považována za představitelku krásného (křehkého) pohlaví, muž je spojován se silou a odvahou. Krása a krášení žen bylo pod vlivem mužské dominance, a z této situace pro ženu vyplývala funkce svůdnosti. Zejména během druhé poloviny minulého století sehraje **krášlicí technika – líčení** poměrně důležitou roli v emancipaci žen a v ustavování její individuální identity.

Nejde o běžný společností vnímaný a objektivně hodnocený efekt, jímž se demokratizované líčení zapojuje do závažné společenské a politické události, formující novou roli žen. Jednak spočívá na skrytých, jen ženou jednotlivě zažívaných momentech a jednak vyplývá z povahy techniky samé, malého ručního řemesla, které provádí žena sama sobě, v osamocení, před zrcadlem, s vlastní představou designu nalíčení, s opakovanou perceptivní a analytickou zkušeností své personální tváře a finálně i s důsledky líčení a nalíčení v prožitku zvláštního tělesnění. Tahy líčícími prostředky žena vstřebává proces, jehož cílem je učinit vlastní tvář určitější, provádění a důsledky líčení epidermicky zažívá (zvláštní forma tělesnění) a výsledek nalíčení, jako též účes a oblečení inkorporuje, tj. činí jej součástí tělesného schématu, vnitřního mentálního obrazu svého těla. Líčení není ztrátou jakési jindy zdůrazňované „přirozenosti a opravdovosti“ ženské individuality, ale naopak oporou a součástí její identity, respektive identit. A to jsou důležité momenty „prožívání“ a inkorporace, které splývají se sociálními procesy druhové a osobní sebeurčenosti žen. To, co se jeví jako povrchové, je vlastně prožito a o to zásadněji může přispět k sebeuvědomění osoby. Ženské líčení, které se tak po staletí vztahovalo k úkolu ženy líbit se muži a spojovalo se s její jednosměrnou svůdností, se v určitém momentu stává podporou její samostatnosti. Co se týče svůdnosti a líbení se, dnešní žena odmítá jinou než osobní motivaci líčení, a pokud svým nalíčením na jiné působí přitažlivě, je to

s její strany projev pohlavně neadresný a spíše obecně sociální. K vývoji techniky líčení se ještě vrátíme, má své místo mezi fenomény kreativního a uměleckého řádu.

Ad 2: k fenomenologii estetického prožitku

Příspěť v rámci zkoumání životního estetického k anatomii estetického prožitku, estetického vůbec, bylo samozřejmostí takto zaměřené disertace. Protože jsme celkově pojali náš přístup jako cestu „zdola,“ nechali jsme spíš na povaze samotných jevů, jaké možné přístupy k relevantním estetickým otázkám a k jakému případnému řešení nás přivedou. Zda to byl ten správný přístup, nyní nedokážeme zhodnotit. V této rovině jsme byli ovlivněni některými názory Jana Mukařovského, příspěvkem Vlastimila Zusky k obecně položeným otázkám estetické situace, prožitku a objektu, jak je zpracoval ve své publikaci *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny* (Triton, 2001), neboť už když tato rozměry malá, ale významná práce vyšla, autorka si přála svým „mimouměleckým“ zájmem přispět ke zde rozvržené tématice. Vlastní hledání ji též přivedlo k Merleau – Pontymu a hlavně k Paulu Valérymu a případně i Renaud Barbarasovi, který byl autorce směrodatnou oporou, jak některá místa ve Valéryho textech chápat.³⁷⁵ Přínosy těchto autorů jsou v disertaci často propojeny. Teď však jde o to shrnout, k čemu jsme při zkoumání estetického prožitku v životní sféře člověka dospěli.

1. Druhá kapitola, zaměřená na **věci a interiér** poskytl pro převahu objektů (mimo spotřební sféru) více materiálu k podrobnostem estetického recipování v životní sféře, než kapitola první, v jejímž centru byl člověk ve své tělesnosti. Věc, předmět – objekt sám o sobě, nejlépe splňuje výchozí bod estetické situace, kdy před subjekt, do centra jeho pozornosti, se staví něco, co se dá dobře nahlížet, zkoumat a hodnotit, co se v principu nemění, i když i tak nastane moment, kdy se s ním manipuluje a změní svou působnost v prostoru, právě v prostoru soukromého obydlí. Manipulovat s věcmi, přemísťovat je, je zcela v moci obyvatele a činí to často právě z důvodů estetických a s cíli využít žádoucím způsobem jejich působení.

Věci, jimiž se člověk z potřeby i jen tak obklopuje, nás snadno přiblížily k aisthesis – k rovině smyslového poznání, s nímž jsou spojeny samé začátky estetiky jako filosofické disciplíny. A protože jsme předem odmítli zkoumat věci z hlediska designu a nemyslíme si

³⁷⁵ BARBARS, Renaud. Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique. In: *Phénoménologie § esthétique*. Encre marine, 1998.

ani, že pravá existence věcí se dává v jejich spotřební perspektivě a zbožní roli, objevila se v popředí našeho zájmu smyslovost věcí, zdaleka ne jenom pozitivních kvalit, což jsme připomenuli popisy starých a omšelých nábytků a tzv. kuchyňských stolů. Na tyto vjemy a stimuly zahájení estetických postojů, je bohatý životní prostor soukromých interiérů. Mnohá banální aktivita související se zařízením a uspořádáváním nábytku a věcí, hledání souvztažnosti podle funkcí, barev, struktury jejich materiálů, při jejich aranžování, sestavování dekorativních zátiší, se ukazují jako cenné žité estetično. I běžná realita jakou je příprava jídla odhalí náhle struktury plodů, vůně a barvy, s tím ovšem, že je nablízku subjekt, který je neopomineme vnímat, uzná je hodna pozornosti, nechá je vstoupit do své zkušenosti a paměti. Záleží na tom, jak by připomněl Mukařovský ústy „svého filosofa“, Bergsona, často jej ve svých statích často cituje, dívat se náležitě na *realitu, která je nám často zastírána potřebami života*.³⁷⁶

Kvůli patřičnému, plnému vnímání věcí, proti *ztuhlosti našich návyků* (Bergson), jsme příslušnou kapitolu naší práce uvedli básníky – Rilke a Wolkrem, Bachelardem a Jorisem Karlem Huysmansem. Z něho jsme z románu Naruby zvolili estéta³⁷⁷ des Esseintes a sledovali jeho postupné zaujetí barvami koberce, hledání vhodného doplňku jeho barev, pak uspokojení jeho dalších, bizarních estetických potřeb, které následovaly, kdy z každého dalšího vjemu se rodila nová potřeba a celá estetizační činnost a mentální proces se zdál bez konce. Jak ovšem vysvětlit onu sílu, moc počáteční estetické kvality, která to vše spustila?

2. Paul Valéry ve své přednášce *Rozprava o estetice*³⁷⁸ ustavuje oproti obvykle jedné, nedělitelné disciplíně – estetice, dvě její složky: *esteziku (esthésique)*, která studuje vše, co se týká vnímání a *poietiku (poïétique)*, která se zabývá tvořením, produkcí uměleckých děl³⁷⁹. Vnímání podle Valéryho není něčím, co by bylo naprosto odděleno od umělecké tvorby a vnímané je bazálním elementem umění. Není ovšem vnímání jako vnímání. V „

³⁷⁶ BERGSON, Henri. *Smích*. Přeložila Eva MAJEROVÁ a Ladislav MAJOR. Praha: Naše vojsko, 2012. S. 149

³⁷⁷ Někomu to může připadat nevhodné: estét 19. století se má ukázat jako někdo, kdo rozumí věcem a zařizování bytu? Když však přijmeme radost ze zařizování a zdobení bytu jako danost a potřebu, kterou každý uspokojuje podle svého gusta, pak není rozdíl mezi estétem a někým jiným. Dokonce dnes, kdy nejsou stanoveny hranice dobrého a špatného vkusu, krásy a ošklivosti je každý vlastně estét – sleduje uspokojení vlastních estetických nároků.

³⁷⁸ VALÉRY, Paul. *Discours sur l'esthétique*. In: *Paul Valéry. Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1960.

³⁷⁹ Renaud BARBARAS, zahajuje svou stať o fenomenologii a estetice slovy: *Pokud se fenomenologie považuje za disciplínu, která chápe způsob, jak se jeví věci za autonomní problém, řečeno slovy Ricoeurovy, je přirozeně konfrontována s otázkou jednoty estetiky*. Renaud Barbars. *Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique*. In: *Phénoménologie § esthétique*. Encre marine, 1998. ISBN 2-909422-31-3., s. 21.

Estetickém nekonečnu,³⁸⁰ jiné své přednášce, Valéry rozlišuje dva druhy pocitů. Když člověk pocítí například hlad, dostaví se v zájmu vitálního pocitu potřeba rychle jej ukojit a pocit hladu takto anulovat. A pro jistotu dodává, jakmile se člověk zasytí, zmizí i obrazy hladem vyvolané. Jsou však exkluzivní pocity, které nás svádějí nikoliv k rychlému anulování, ale naopak k setrvání u nich, člověk je nespěchá ukojit, pozdržuje je (sytí se jimi). Uspokojí-li je, žádost se objeví znovu a odpověď na ní reaguje zrodem nové touhy, atd., *estetická nekonečnost*, titul Valéryho přednášky, se tak ozřejmuje. To estetický objekt v nás vyvolává pocit absence, něčeho, co chybí, co chce doplnit a proto ho Valéry srovnává s láskou. A jinde dodává: *naše vnímavost má strach z prázdna (la sensibilité a „l'horreur du vide“)* a *spontánně reaguje na nedostatek vzrušení*.³⁸¹ A R. Barbaras dodává: *Ideou „tvůrčího vnímání“ (sensibilité créatrice) vkládá Valéry do samého vnímání možnost, prověřenou estetickou zkušeností, vnitřní relace mezi zakoušet a činit: jestliže je vnímání tvůrčí, každá tvorba má kořeny ve vnímání*.³⁸²

3. Estetik se musí v hyperspotřební společnosti vyrovnat i s bezuzdně estetizovaným **spotřebním zbožím**, které si dennodenně spotřebitel vybírá ke svému užitku a potěšení. Nemůže pohrdnout ani tímto „námětem“ estetického počínání, byť jeho impuls je efemérní a jeho „nosič“ má spornou hodnotu. V tomto směru jsme navázali na terminologii V. Zusky s jeho překotně začínaným a nedovyvinutým, takže jenom *larválním* stavem estetických recepcí, povrchním *fluidním polem estetického zájmu*, který se hodí k zábavnému „shopování“ mnoha konzumentů. Obrátili jsme však také pozornost na možná podceňovanou zkušenost, zdroj estetických vjemů a aktivizačního činitele vkusových soudů, který přímo souvisí s procesem *vybíráním spotřebního předmětu*. Postoj k výběru je „výsostný“ moment zájmu o zboží. Dnešní konzument si už nevybírá s ohledem na třídu, k níž náleží, nic mu dnes situaci tak neusnadní. Vybírá si podle toho, co se mu líbí. Je to postoj, který přeci jenom vyžaduje malé či větší setrvání nad stimuly zaujetí. Proces vybírání vhodného kandidáta koupě se děje obvykle na pozadí variant (připusťme, že estetických variant) určitého výrobku, doprovází ho přemítání o jeho vhodnosti (částečná reflexe je nutná), o osobní vazbě, kterou procítí tím, že uplatní svůj vkus a své praktické potřeby. Je-li nakupující ve společnosti další osoby, dojde na pronášení vkusových soudů, argumentování, výměnu názorů o kvalitách posuzovaného

³⁸⁰ VALÉRY, Paul. „L'infini esthétique“. In: *Paul Valéry. Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1960. S. 1345.

³⁸¹ VALÉRY, Paul. Notion générale d'art. In: *Paul Valéry. Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1960. S.1409.

³⁸² BARBARS, Renaud, již citované dílo, s.31/32

předmětu apod. Dojde k jakési výměně estetických zkušeností nebo jenom estetického zaujetí.

Jiný příklad, který jsme ilustrovali na výběru a posuzování křesla do soukromého interiéru, spotřebního předmětu trvalejší hodnoty, náročnějšího užití a vyšší ceny, jsme konstatovali, že se tu vyskytují dvě roviny hodnocení – jedna zaměřená na estetické kvality a jejich následné konsekvence (jak se křeslo uplatní po estetické stránce a vzhledem k celku interiéru apod.), druhá, zaměřená na užitkové a ekonomické aspekty křesla, první více intuitivní a emocionální, druhá praktická, analytická.

Ad 3: mezi životní estetikou, kreativitou a uměním.

1. V oblastech životní estetiky jsme v několika případech shledali blízkou souvislost určitých běžných (mimouměleckých) faktů s kreativitou a uměním, a nyní můžeme říci, poučení Valéryho kreativností estetického prožitku, že se to dalo očekávat. Nyní se, jak jsme slíbili, vrátíme ještě k technice líčení, adjektivum ženské již musíme vypustit. Nové líčení přijímá i muž na svém těle.

Tato technika, byť od druhé půle 19. století přijatá také v rámci artificiality, s níž se stala samozřejmou a všeobecně přijatelnou, ba žádoucí, kreativita. Po té, co jako velmi tělesná činnost posloužila věci sociální a politické – emancipaci a individuální sebeurčení ženy, se rozvinula také co do užití, prostředků a nástrojů. Nakonec se stala autonomní technikou s návaznými vazbami na vlasy, ostatní tělo a oděv, stala se novým polem estetických a výtvarných znaků. Nejde už o přiznaná líčidla, s nimiž lze osobně libovolně zacházet, ale o prostředky odpoutané od vazby s reálným obličejem, které směřují k volnému uměleckému projevu. Došlo k momentu, který prožila modernistická vizuální kultura a umění svým „tabula rasa“. I obličej byl oproštěn od všeho předchozího (tj. starého způsobu kráslíčího líčení úst na ústa, očí na oči), a nastavil svou *nulitu* (Michel Guillaud, 1976) nespoutané tvorbě a „malování“ se stalo „malováním.“ V této disciplíně je obličej plochou zásadně zbavenou persóny a procesu sebeutváření a tak se může stát povrchem, materiálem pro svobodnou kreaci, obraz, plastiku, věc. Vedle užitkového běžného líčení, které provádí žena sama sobě před zrcadlem, se ustavila nová **odnož de facto tělového designu**, která líčidla neomezených barev a odstínů pokrývá plochu obličeje malbou, která již nekopíruje přirozený fond obličeje – oči, ústa atd., s plochou libovolně nakládá a tvář doplňuje nebo jakékoliv nalíčení tváře nahrazuje drobnou

abstraktní kresbou libovolného umístění na tváři či kolem ní. V této podobě je malování na tělo doménou profesionálních služeb tzv. stylistů a vizážistů.

2. Z těla jsme se zaměřili na estetickou problematiku **tváře**. Činili jsme tak původně proto, že jsme chtěli jen blíže tematizovat anatomické náležitosti místa, které se tradičně „malovalo“ a musí mít vztah i k historické kráslíci technice. Díky Simmelově eseji *Estetický význam tváře* (1901) jsme však uznali přirozenou výtvarnou potenci tohoto komplikovaného a zároveň jednotného místa těla a Proustovské reakce nám to potvrdili. Lidská tvář, personální a cizí, obě možná stejnou měrou, celoživotně vystavovaná našemu percipování a apercipování, se tvarovou složitostí jednotlivých prvků /nos, ústa, struktura pleti, oči.../ uchází o víc, než o běžnou identifikaci jedné z mnoha rozličných podob lidských tváří. Ať už to závisí na nějakém mentálním momentálním impulzu (Proustovy příklady) nebo právě na oné opakované zkušenosti, během života ovšem otevřené i jiným vjemům světa, se tvář ukáže ve změněném výtvarném modu. Sami „in visu“ vedeme po její ploše linie od nosu k bradě, od tvaru víčka ke spánku, „procházíme se“ linií obočí, konturu rtu zkusíme vztáhnout výhradně k malé prohlubni pod nosem a ptáme se, co toto uskupení prvků znamená, apod. Dostáváme tak jiný obraz nositele tváře, objevujeme jeho výtvarnou potenci, respektive možnost ji artializovat a to vše proto, že jsme se na pár okamžiků zbavili *automatismu zaběhnutých návyků*,³⁸³ jak by mohl říci Henri Bergson. Podobné artializaci „in visu“ prochází nahé ženské tělo, než se stane aktem. Co na něm před tím malíř, sochař takto předchůdně výtvarně vnímá, je dostupné každému, dokazuje to v našem příkladě Manette Salomonová (Goncourt Edmond a Jules), jednoduchá dívka, která se žije jako modelka, jednou však provede objev „krásy“, který ji vnukl umělec, když se sama zkusí dívat očima malíře a objevuje na svém těle linie a výtvarné vztahy.

3. Ve druhé kapitole naší práce jsme prokázali estetické propojení interiéru se **scénickým uměním a krajinným estetickým**. Sféra životní estetiky je v plném rozsahu oblastí osobně přínosného a tvůrčího estetického prožívání. Konzumní, komerční a reklamní estetizace světa, která často budí oprávněné obavy, nemůže osobně participující a zakoušené, „žité“ životní estetice nebezpečně konkurovat.

³⁸³ BERGSON, Henri. *Smích*. Přeložili Eva MAJEROVÁ, Ladislav MAJOR. Praha: Naše vojsko, 2012. S.37.

Seznam literatury

BACHELARD, Gaston. *Plamen svíce*. Přeložil Richard VYHLÍDAL. Praha: Obelisk, 1970

BALZAC, Honoré de. *Traité de la vie élégante*. CRLMC/TEXTES, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000. ISBN 2-84516-135-2.

BARBARAS, Renaud. Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique. In: *Phénoménologie § esthétique*. Encre marine, 1998. ISBN 2-909422-31-3.

BAUDELAIRE, Charles. Malíř moderního života. I. Krása, móda a štěstí. In: *Úvahy o některých současnících*. Přeložil Jan VLADISLAV. Praha: Odeon, 1968.

BAUDRILLARD, Jean. *O svádění*. Přeložila Alena DVOŘÁČKOVÁ. Praha: Votobia, 1996. ISBN 80-71-98-078-1.

BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Přeložil Miloslav PETRUSEK. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995. ISBN 80-85850-12-5.

BENJAMIN, Walter. Paříž, hlavní město devatenáctého století. In: *Dílo a jeho zdroj*. Přeložila Věra SAUDKOVÁ, Praha: Odeon, 1979.

BERGSON, Henri. *Smích*. Přeložili Eva MAJOROVÁ a Ladislav MAJOR. Praha: Naše vojsko, 2012. ISBN 978-80-206-1249-6.

BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Přeložila Věra DVOŘÁKOVÁ. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000. ISBN 80-7184-775-5.

BROUK, Bohuslav. *Lidé a věci*. Praha: Václav Petr, 1947.

BURGELIN, Olivier a Marie-Thérèse BASSE. L'unisexe. Perspectives diachroniques. *Communication*, 1987, č. 46, *Parure, pudeur, étiquette*, Seuil 1987, s. 283, ISSN 0588-8018

CASTIGLIONE, Baldassare. *Dvořan*. Přeložil Adolf FELIX. Praha: Odeon, 1978.

CICERO, Marcus Tullius. *O povinnostech. Rozprava o třech knihách věnovaná synu Markovi*. Přeložil Jar. LUDVÍKOVSKÝ. Praha: Melantrich, 1940.

COBLENCIOVÁ, Françoise. *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*. Přeložili Klára VÁVROVÁ a Lubomír MARTÍNEK. Praha: Prostor, 2000. ISBN 80-7260-090-7.

DELIUS, Rudolf von. *Tanec a erotika*. Přeložili Mária VAVRUCHOVÁ a Jiří V. KLÍMA. Praha: Občanská knihtiskárna, spol. s r.o., 1940.

DUFLOS-PRIOU, Marie-Thérèse. Le maquillage, séduction protocolaire et artifice normalisé. In: *Communications. Parure, pudeur, étiquette*, č. 46, 1987, s. 245–253. ISSN 0588-8018.

DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique I. L'objet esthétique*. Paris: Presses Universitaires Blaise Pascal, 1967.

ERASMUS ROTTERDAMUS. O slušném chování dětí. Přeložili Otakar CHLUP a Jaromír KOPECKÝ. In: *Humanismi et pacis praedicator. Hlasatel humanistických myšlenek*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1953.

FISCHER, Gustave-Nicolas. *La psychologie de l'espace*. Paris: P. U. F., 1981, ISBN 2 13 036924 3.

GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne I. La présentation de soi*. Paris: Les éditions de minuit, 1973.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha: Prostor, 1997. ISBN 80-85190-65-6.

GUILLAU, Michel. Autopsie et esthétique du désir. In: *Maquiller Traverses 7/1977*. Paris: Éditions de Minuit, 1976, s. 36/37.

HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Praha: Malvern, 2014. ISBN 80-85787-34-2.

HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení. Eseje z poetiky pomíjivosti*. Praha: Malvern, 2011. ISBN 978-80-86702-91-9.

HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. Praha: Václav Petr, 1947.

HONZÍK, Karel. *Necessismus, myšlenka rozumné spotřeby*. Praha: Klub pro studium spotřeby, 1946.

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, Martina PACHMANOVÁ a Pavla PEČÍNKOVÁ. *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014. ISBN 978-80-86863-69-6.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Naruby*. Přeložil Jiří PECHAR. Praha: Odeon, 1979.

LACROIX, Michel. *De la politesse. Essai sur la littérature du savoir-vivre*. Paris: Julliard, 1990.

LASCAULT, Gilbert. N + 1 banalités sur le maquillage. In: *Ecrits timides sur le visible*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979. ISBN 2-264-00986-4.

LIPOVETSKY, Gilles. *Paradoxní štěstí. Esej o hyperkonzumní společnosti*. Přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Prostor, 2007. ISBN 978-80-7260-184-4.

MARCEL, Gabriel. *Rilke, svědek spirituálního života*. Přeložila Peluška BENDLOVÁ. Praha: Filosofia, 2013. ISBN 978-80-7007-398-8.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Přeložila Stéphanie MÉNASÉ. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-60-7298-287-5.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky*. Přeložil Jan HALÁK. Praha: Togga, 2011. ISBN 978-80-87258-72-9.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Úkoly estetiky. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-86055-91-4.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Místo estetické funkce mezi ostatními. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Význam estetiky. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000.

MUSSET, Alfred de. *Zpověď dítěte svého věku*. Přeložil Josef POSPÍŠIL. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

MÜLLEROVÁ, Augusta. Byt obrazem kultury obyvatele. *Architektura II/1940*

NAHOUM-GRAPPE, Véronique. Les canons de la laideur. In: *Communication* č. 60, *Beauté, laideur*. Paris: Seuil, 1995, s.34. ISSN 0588-8018.

NATTA, Marie-Christine. Notes sur l'édition du texte. In: BALZAC, Honoré de. *Traité de la vie élégante*. Clermont-Ferand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

OVIDIUS NASO, Publius. Umění milovati. in: *Lásky. Listy Milostné. Umění milovati. Jak léčit lásku*. Přeložil Ivan BUREŠ. Praha: Státní nakl. krásné literatury hudby a umění, 1963.

PAGES-DELON, Michèle. *Le corps et ses apparences. L'envers du look*. Paris: L'Harmattan, 1989. ISBN 2-7384-0305-0.

PATOČKA, Jan. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Oikoymenh, 1995. ISBN 80-85241-90-0.

PERROT, Philippe. *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin, XVIII^e-XIX^e Siècle*. Paris: Ed. du Seuil, 1984.

PERROT, Philippe. Les dessus et le dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIXe Siècle. Paris: Fayard, 1981. ISBN 2-87027-137-9.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *O důstojnosti člověka*. Přeložil David SANETRŇÍK. Praha: OIKOYMENH, 2005. ISBN 80-7298-164-1.

POE, Edgar Allan. Filosofie nábytku. In: *Krajina stínů*. Přeložil Ladislav ŠENKYŘÍK. Praha: Aurora, 1998. ISBN 80-85 974-44-4.

POLIN, Raymond. *La compréhension des valeurs*. Paris: Presses Universitaires Blaise Pascal, 1945.

PROUST, Marcel. *Dnové četby*. Přeložil Miloš HLÁVKA. Praha: Nakladatelství A. Synka, 1933. ISBN 80-86118-36-3.

PROUST, Marcel. *Eseje. Zamyšlení nad Sainte-Beuvenem*. Přeložila Věra DVOŘÁKOÁ. Praha: Votobia, 1996. ISBN ISBN80-7198-035-8.

RAUCH, André. Parer,paraitre, apparaitre. Histoires de la présence corporelle. In: *Ethnologie francoise*, nouvelle série T.19.No.2, *L'Apparence* (Avril-Juin, 1989).

ROCHE, Daniel. *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris: Fayard,1989. ISBN:2-02-012332-0.

ROGER, Alain. *Court traité du payssage*. Paris: Gallimard, 1997. ISBN 2-07 4938-X.

SANSOT, Pierre. Beauté oblige. In: LE DANTEC, Jean-Pierre, ed. *Jardins et Paysages. Textes critiques de L'Antiquité à nos jours*. Paris: Larousse, 1983.

SIMMEL, Georg. Móda. In: *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Přeložil Otakar VOCHOČ. Praha: Sociologické nakladatelství, 1997.

SIMMEL, Georg. Psychologie ozdoby. Přeložil Otakar VOCHOČ. In: *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998.

SIMMEL, Georg. La signification esthétique du visage. In: *La tragédie de la culture et autres essais*. Přeložili Sabine CORNEILLE a Philippe IVERNEL. Paris: Éditions Rivages, 1988. ISBN:2-86930-152-9, s. 137.

SCHILDER, Paul. *L'image du corps*. Přeložili Francois GANTHERET a Paul TRUFFERT. Paris: Gallimard, 1968. ISBN 2-07-022 481-3.

STANĚK, Jan. *Diletantismus a umění života. Od Montaigne k Bourgetovi*. Brno: Host, 2013.

PAGES-DELON, Michèle. *Le corps et ses apparences. L'envers du look*. Paris: L'Harmattan, 1989. ISBN 2-7384-0305-0.

STENDHAL, *O lásce*. Přeložil Jaroslav FRYČER. Praha: Odeon, 1983.

STIBRAL, Karel a Ondřej DADEJÍK. Úvod: Krása, krajina, příroda. In: STIBRAL, Karel a Ondřej DADEJÍK, eds. *Krajina - Krása - Příroda I*. Praha: Dokořán, 2009. ISBN 978-80-7363-263-286-1.

STIBRAL, Karel, Ondřej DADEJÍK a Vlastimil ZUSKA, eds. *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-247-2.

STIFTER, Adalbert. *Pozdní léto*. Přeložila Jitka FUČÍKOVÁ. Praha: Odeon, 1968.

TAUT, Bruno. *Nové bydlení. Žena jako tvůrce*. Přeložil Dr. Bedřich VÁCLAVEK. Praha: Orbis, 1926.

VALÉRY, Paul. L' infini esthétique. In: *Paul Valéry. Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1960.

VALÉRY, Paul. Discours sur l'esthétique. In: *Paul Valéry. Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1960.

VIGARELLO, Georges. *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

VIGARELLO, Georges. *Les métamorphoses du gras*. Paris: Éditions du Seuil, 2010. ISBN 978-2-7578-3443-5.

VOJVODÍK, Josef a WIENDL, Jan (Eds.). *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Togga, 2011, ISBN 978-80-87258-56-9.

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001. ISBN 80-7254-194-3.