

## Barvy století

Důvodem, proč jsem si od Jiřího Muchy vypůjčil název pro tento svůj esej, byla taková malá příhoda. Kdysi jsem po řadu let maloval a jeden z obrazů, které jsem tehdy stvořil, zdobí s dalšími dodnes moji pracovnu. Je to krajinka, prozářená světlem, v které se různé jemné zeleně snoubí s malachitovou barvou oblohy a kontrastují s dalšími tóny, které kolísají kolem pouhého dechu oranžově hnědé. Ten obraz není v žádném moderním stylu – když jsem pro vlastní potěšení tvořil, o žádné umělecké školy jsem se nestaral. Přesto by nikdo znalý myslím nepochyboval, že byl namalován ve 20. století.

Nuže, stalo se mi, že jsem po mnoha letech našel řádku fotografií, které na jedné mé výstavě pořídil jistý příznivec – a mezi nimi snímek právě zmíněného obrazu. Ten člověk nebyl školený fotograf a barvy se mu značně posunuly. To by nebylo příliš zajímavé, kdyby nebylo zvláštní proměny, která náhodou stihla právě ten zmíněný obraz: obloha trochu vybledla do jemného odstínu modři, zeleně potemněly a hlavně celé popředí obrazu se ztápí v teplé hnědi. Lidé kolem mne se mnou souhlasili, že obraz na tom snímku vypadá, jako by jej namaloval starý mistr, patrně někdy v raném baroku – například Ruysdael, jak navrhl můj přítel. Nu, je to jistě jen povrchní dojem, který by i průměrný znalec rychle odhalil – ale o ten dojem právě jde: proměna barev výjev alespoň na první pohled posunula do jiného století.

Mají doby své barvy? A pokud ano – co je nutí volit právě některé? To není právě jednoduchá otázka; pokud se mám snažit na ni odpovědět, musím se napřed ptát, čím barva na obraze vlastně je. Pokud je řeč o zobrazivém umění, které až do 19. století v malířství zcela převládalo, potom mnohého asi napadne, že barva malby nejspíš reprodukuje vzhled objektů, které jsou v ní představeny. To sice není zcela v rozporu s fakty, ale platí to jen s mnoha výhradami: byla jen krátká období v celé historii malířství, kdy šlo tvůrcům o to, reálnou barvu přesně vystihnout. Po většinu doby barva byla – spolu s tvary, liniemi, kompozicí – jedním z prvků organismu malířského díla a plnila v něm jednu nebo více z estetických nebo jiných funkcí: mohla mít symbolickou hodnotu, být prostředkem tvorby nálady či výrazu, být významným prvkem rozložení optických hmot nebo být prostě dekorativní. Často plní většinu z těch funkcí současně a přitom využívá své schopnosti přímo ovlivňovat nálady i emoce. Jistě, námět, dynamika tvarů, oblá splývavost či vypjatý vzruch linií, to vše také ovlivňuje emocionalitu, ale musí to být tak říkajíc čteno, uchopeno zrakem a sebráno k pochopení, ale barva a zvláště *barevný akord* jsou tu víceméně okamžitě: působí už samy sebou, i když se pak samozřejmě včlení do jednoty obrazu. Barva je jako tón – však se to často v řeči zaměňuje; a barevný souzvuk připomíná akord v hubě: jedno i druhé přímo působí na naše emoce za předpokladu naší dostatečné citlivosti.

Barva podobně jako tón ale ovšem není jenom vjem našeho oka nebo ucha: má fyzickou podstatu svého nositele či dalo by se také říct zprostředkovatele, kterým v případě barvy je barevný pigment – často nějaký jemně rozemletý nerost, pročištěný mnohým plavením, někdy dodatečně upravený žiháním či jinými operacemi; někdy to mohou být barevné šťávy rostlin nebo hmyzu, pražené rudky nebo dřevo a tak podobně. Ačkoliv příroda je na první pohled barevná, získat z ní dostatečně čisté a stálé pigmenty zdaleka není lehké. Když uvažujeme, proč lidé v té či oné době začali používat právě určité barvy, musíme brát

také v úvahu jejich přístupnost. Jen pro příklad: když u některých přírodních národů obdivujeme zdrženlivý vkus, s kterým jsou zbarveny třeba jejich rituální masky, je třeba brát v úvahu, jaké barvy jim poskytla příroda; když k nim dorazí naše civilizace, titíž lidé sáhnou po nejkřiklavěji pestrých barvách, které se jim nabídnou.

Ale vraťme se k evropskému umění a začněme třeba gotikou. Z té doby nám zůstaly krásné barevné vitráže oken některých katedrál, živě barvitě iluminace vzácných rukopisů, fresky na stěnách chrámů a nevelký počet deskových obrazů. To vše má většinou náboženské náměty a jakkoliv v obrazech nacházíme různé biblické výjevy, symbolické portréty svatých a samotného Ježíše, obrazům dominuje mariánský kult, v té době nové téma v katolické víře. V obrazech imponuje množství zlata, které svým leskem vyjadřuje svatozář a zároveň svou cenou zdůrazňuje votivní váhu obrazu. Toto se trochu nečekaně projevuje ještě v jiné barvě. Odění postav na obrazech mají většinou jemné, spíše nenápadné odstíny, až na počátku renesance, hlavně v 15. století, mají roucha Madon najednou často sytou modř – a to nejenom v Itálii, ale později třeba u takového Bosche v Brabantech. Mohlo by se zdát, že malíři objevili zajímavý kontrast modře vůči zlatu, ale důvod byl podle dobových dokumentů trochu jiný: ta sytá modř byl ultramarin, který se tehdy začal připravovat jemným mletím dováženého polodrahokamu lapis lazuli. Získaná barva byla nejdražší z tehdy známých pigmentů a byla proto dlouho rezervována právě pro roucha Madon, kde jí byla dodatečně přisouzena hodnota symbolu čistoty a nevinnosti. Jak je vidět, osudy barev mohou mít i různé skryté příčiny.

Renesance přinesla řadu převratů nejenom v myšlení, ale i vnímání a cítění. Není myslím přehnané, pokud řeknu, že už od své rané fáze rozkvetla barvami. Vidíme to na freskách, deskových obrazech a mnohem později na plátnech, která se začala používat hlavně v 16. století. Člověk má dojem, že se malíři oné doby těšili z barvy jako takové – naznačují to velké plochy zářivých barev hlavně rouch postav na výjevech s náboženským nebo také klasicky sekulárním nebo mytologickým námětem. Ty barvy byly *čisté*, jak se jeví naším očím, což ovšem neznamená, že by byly doopravdy nezpracované, dané jen barvou pigmentů. Nechci tu zacházet do technických detailů, ale i na oněch velkých plochách jsou ty barvy *vytvořeny* z mnoha odstínů – kromě toho jsou vždycky trochu *lomené*, jelikož po většinu dějin umění krása i barev byla pojímána s jistou zdrženlivostí, ba plachostí. Toto *lomení* přinášela už sama technika gotické tempéry a zvláště fresky, kde interakce barvy s mokrým vápenným podkladem tvoří jakýsi sametový efekt, který barvu zjemňuje. S vynálezem olejové malby barvy více prosvitly, ale zas byly zjemňovány lazurami, jak o tom bude ještě řeč.

Přes všechno jejich zpracování, barvy září až do vrcholné renesance – a jejich záře, stejně jako velkorysost ploch, dává jistou představu o plnokrevné době, ve které rozkvět rozumu se snoubil s vášní, chápání řádu s množstvím srážek v tvrdém zápasu o moc. Ano, renesance měla svoje rozpory, jako ostatně všechny doby. Ty ale byly hlavně vnější, teprve na konci renesance, na samém jejím vrcholu, se zvnitřnily a proměnily v naléhavé otázky o vlastní existenci. Není to vidět hned. Boticelli, Perugino, Rafael a dokonce i Michelangelo malují bezstarostně v svěžích barvách, ale Leonardo da Vinci své tóny zjemňuje řadou lazur, až se někdy jeví jako viděné přes lehký dým. Na druhé straně Tizian, přes benátské polychromní školení, objevuje barevný kontrast, který – poprvé v historii malby – dodá jeho

plátnům vědomé napětí. Je v tom určitý rozpor, ale chtít cesty umění vtěsnat do jednoho přehledného proudu by byla naivní redukce.

To už jsme jednou nohou v baroku, v tom zvláštním reflexivním období, které někteří ne úplně šťastně nazývají manýrismem. Máme z té doby díla některých vrcholných umělců – kromě těch jmenovaných mistry z Flander a Nizozemí, Vermeera a Rembrandta. Ti oba objevili světlo jako téměř samostatný element (psal jsem už o tom v jiném eseji), i když tím nechci říct, že by už renesanční mistři hry světla a jeho schopnost modelace tvarů za pomoci stínu neznali. U obou světlo nijak nepopírá barvy, dává jim ale různé kvality a kouzlí spolu s nimi povrchy různých materiálů.

Pokud jsem řekl, že už renesance byla rozporná, platí to dvojnásob o baroku a to v několika směrech. Zcela jistě to byla doba, kdy se rozum trochu zalekl sám sebe a náboženská víra, zejména ta katolická, znovu ovládla emoce. Zduchovnění ale ovládlo hlavně hudbu, v malířství nacházíme překvapivou tělesnost. Jistě, malují se biblické scény, utrpení světců, stále ještě Madony, ale kolik námětů je sekulárních, kolik technického umu se tam věnuje zpodobení materiálů, jejich povrchů a hmot! Nikdy předtím a nikdy potom nebyly s takovým iluzivním mistrovstvím zpodobeny záhyby sametu, lesklá průhlednost křišťálu, lehká pěna krajek atd. – to všechno barvami, světlem a stínem. Dobrá, ale co barvy vcelku? Není to jistě bez výjimek, ale často na nás postavy a věci vyhlížejí z teplého stínu, v kterém se mísí pálená umbra s kaselskou hnědí, trochou černi a dalšími odstíny, vytahovány odtud zlatavým nebo i bílým světlem. To dává naléhavý kontrast a umožňuje též barevné akcenty, které si ani mistři renesance nedovolili. Vidíme to už u Caravaggia, samozřejmě Rembrandta, ale často i u Velasqueze, našeho Škréty nebo Brandla. Barvy jako by se schovávaly, aby mohly o to více zazářit. Říká to mnohé o mentalitě doby: duše zatlačená do polostínu pokory a přítom city bublající tělesností. Nu, jako každý takový výrok, ani tento nelze absolutizovat. Barok jistě nebyl jen dobou temna, na to byl příliš umělecky produktivní. Řekněme raději, že na něm ležel lehký, jenom tam či onde prozářený stín

Stín? Ani to není úplně pravda. Podle některých studií častá nahnědlá barva barokních obrazů vznikla až dodatečně reakcí některých tehdy užívaných pigmentů se vzduchem a olejem: materiální vztahy někdy mohou ovlivňovat to, co bychom mohli mít sklon vykládat jen mentalitou doby. V baroku nacházíme také přírodní výjevy (přírodu v renesanci sice občas vidíme, ale jen v pozadí). Sice nehýří barvami, v tom jsou spíš zdrženlivé, ale působí poklidně a smířeně s okolním světem. Nicméně je to velká změna, když vstoupíme do 18. století. Na jedné straně jako by se tvorby, dosud vážné, podjali umělečtí cukráři. Kudrlinkám rokokových staveb a jejich štukatur ladí daleko jasnější, ba nebojím se říct až trochu sladké tóny barev obrazů. Pastýřské výjevy nebo galantní scény takového Fragonarda vypovídají o naivní chuti šlechty prostě si hravě užívat. A proti tomu vystupuje – často ze stejných rousseauovských zdrojů – osvícenská vážnost. Najednou tu máme v klasicismu takového Davida znovu jako by renesanci s jejími čistými liniemi, plochami jednoduchých barev, přehledností výjevu. Jen je to trochu teatrální a ne docela životné. Jeho žák Ingres pokračoval v stejném duchu: klasické scény, dokonalá linie, která tu váží víc, než barvy. Platí snad, že světlo rozumu přeje tvarové přehlednosti a v ní kresbě na úkor barevné emocionality? Nu, je to možnost, kterou ale není radno absolutizovat.

Asi by to ale podepsali mnozí protagonisté romantismu, kterým osvícenství mnoho neříkalo: proti rozumu se tu stavěl cit, proti obecnému řádu subjektivní prožitky. Čekali bychom barvy místo linií, vzrušení místo klidné kontemplace. Do jisté míry tak tomu skutečně je, i když je to maličko složitější. V německém Sturm und Drang, zejména u Caspara Friedricha, zase zpočátku tolik barvy nenajdeme: je tu spíš světlo, tady ovšem vzrušující, a dramatické tvary skal a zřícenin (těch bude ještě hodně u jeho následovníků). Barva ovšem vystupuje stále víc u Géricaulta a zejména Delacroixe, ačkoliv teprve u druhého z nich (a ještě v pozdních plátnech) začíná převažovat nad tvarem nebo aspoň nad linií. Nejsou to ale vždycky rozzářené barvy, i když v nich často dominují červeně: jak by také mohly, když ty náměty jsou často temné: zápas, krutý boj a smrt tu převažují. Doznívají tu vášně Francouzské revoluce, krutosti napoleonských válek? Možná, ale romantiky přitahuje také exotika a Delacroix maluje jedno ze svých velkých pláten podle chmurné básně Byrona. Je to duch doby, však o něm vypovídá taky španělský Goya. Na druhé straně, s jistou ironií, prosvětlení přináší z údajně chladné Anglie meteorický zjev Turnera: zejména jeho mořské výjevy jsou stvořeny téměř jen z barev a světla, jako zvláštní úkazy v prozářené mlze nad vodou. Kontinentální Evropa si počkala přes třicet let, než se něčeho takového odvážil Claude Monet.

Mezitím přišla ovšem reakce v podobě realismu. Obrisy se zpevňují, barvy nabývají nové jadrnosti. V popředí hnutí ovšem Courbet, který to celé táhne svou robustní silou, je tu ale mírnější Millet, Corot s jemnějším pojetím přírody, brzy výrazný zjev Eduarda Maneta. Místo exotiky obyčejný život, místo stylizace podobnost. Za pár let tento podnět zachytí i Rusové a díla takového Rjepina ovlivní celou generaci malířů. Není to ovšem poprvé či naposled, co nápodoba přírody či lidských věcí, ona *mimesis*, načas ovládne malířství – tentokrát je to ale přímo formou manifestu. Chtěl jsem tu však mluvit o barvách. Nu, jsou realistické, to znamená zdrženlivé – u Courbeta jadrnější, u Milleta jemnější, u Corota vzdušnější. Nic ještě nenaznačuje, jak paleta jejich blízkých následovníků za pár let rozkvete.

Vlastně neumím říct, co přesně vzbudilo barevnou revoluci celé plejády malířů, kteří bez rozpaků přijali původně hanlivé označení *impresionisté*. Barevnost Olympie nebo Snídaně v trávě, kterými Manet podráždil měšťácké publikum, se celkem příliš nelišila od té, kterou bylo možno vidět na starších obrazech – ba bylo v ní víc černě, kterou Manet pro barevný kontrast hojně používal. Co to tedy bylo, co tak náhle prosvětlo paletu řady malířů? Nebyl to šťastný život v míru, jak by se snad mohlo zdát: Francie právě prohrávala válku s Pruskem, vyhlášenou jen z hloupé ješitnosti Napoleonem III.; v Paříži zuřila Komuna, potom její krvavé potlačení; všechny, kteří před válkou utekli, sužoval nedostatek všeho – rozhodně téměř všichni impresionisté, vedení Claudem Monetem, přes Pissara, Renoira, Sisleyho a další, třeli bídu s nouzí. A přesto se jejich barvy rok od roku zjasňovaly, brzy byla zcela vyloučena čern, zaplály jasné červeně, zeleně a žluti a celá barevnost se provzdušnila chvějivým modravým oparem.

Je to pěkný příklad, který nás nabádá, abychom naivně neodvozovali vývoj umění jenom ze stavu společnosti nebo materiálních podmínek života. Obojí má svůj vliv, ale není vždy docela určující pro životní pocit a zvláště pro vnitřní pohyby umění. Co impresionisté provedli, byl svého druhu převrat – však je za to kritika tepala a oficiální malířství je vyloučilo ze své komunity. Ale ta revoluce se už dlouho připravovala: začali ji romantici odmítnutím klasických námětů a uměřených barev; přispěli realisté zájmem, který věnovali

obyčejnému životu; jistě svůj díl měl i Edouard Manet svými provokativními obrazy. To vše a ještě zájem o přírodu, ne už v stylizaci, ale v přirozené podobě, stvořilo směr, který nám dneska připadá jako zosobněné štěstí v barvách, ale ve své době byl tak nejspíš vzdorem proti obřadnému tónu malířských salonů, proti všemu vznešenému, slavnostně vážnému. Nevím, zda to bylo především proto, že je odmítali vpustit do salonů a uznat je za pravé umění, nebo to měli prostě v povaze, ale impresionisté se stali tvůrci obrazových manifestů obyčejného života, prostých zábav drobných měšťanů a lidu, jedním slovem života málo spoutaného konvencí. To ovšem zas mělo své následky.

Nevím, kolik bylo do té doby samouků v umění. Malovat krotké akvarely nebo výjevy na samet, sklo či porcelán patřilo ke schváleným zábavám dam z lepší společnosti; tvořit spíš hrubší ornamenty nebo stylizované figurky zas bylo dosti běžné ve venkovském folkloru. Nic z toho však lidé ani autoři nebrali příliš vážně jako umění a nikdo tomu jistě neobětoval svůj život. Když se na sklonu 19. století objevili *geniální dilettanti*, z nichž známe hlavně dva, van Gogha a Gaugina, byl to nový jev. Není vlastně docela přesné, že by byli tak úplně samouky: oni se krátce pokusili vzdělat se v učebních atelierech, ale učit se obkreslovat sádrové odlitky rukou či nohou je brzy přestalo bavit – vrhli se prostě do tvorby, jak jim napovídal cit a příklad jejich vrstevníků, také jenom málo školených malířů. Ačkoliv přátelé, lišili se temperamentem, jak jen to šlo. Van Gogh doslova bouřil city a jeho tvorba, stále živelnější, překypovala výrazem. Brzy mu barvy, míchané na paletě, už nebyly dost výrazné: tlačil je přímo z tuby na plátno a za to, že z toho nevznikla barevná kakofonie, ale krása, sice trochu syrová a divoká, nicméně působivá, vděčíme jen jeho neselhávajícímu instinktu. Ovšem bylo třeba nejméně jedné generace, aby i poučení lidé tuto krásu spatřili – v jeho době Goghovy obrazy téměř pro každého kromě hrstky přátel byly sotva víc, než dilettantské mazanice.

Jestliže pro van Gogha byla barva prostředkem citového výrazu, v zásadě vždycky realistickým, i když emočně zdůrazněným, u Gaugina – zvláště v jeho tvorbě na Tahiti – získala ve svých velkých plochách často povahu symbolu a později nabývala i čistě dekorativní funkce. Pravda, v dějinách malířství to nebylo něco tak nového, barva obraz velmi často také zdobila (vzpomeňme třeba na tkaniny na výjevech mistrů renesance nebo raného baroka), ale bylo to vždy spojeno ještě s jinou, třeba zobrazující funkcí. Tady se ale barva osamostatňuje jako taková a když ji dosti podobně spatříme o něco později u Matisse a některých jeho souputníků, je často na pozadí výjevu jako čistě dekorativní vzor; nebo – a to je zase posun, prostě jako barva (u *fauvistů* nezřídka dosti žíravá), kterou malíř potřeboval ve své kompozici.

Stačí pak už jen jeden krok v malbě takového Picassa – poté, co tento malíř dokázal ve svém růžovém a modrém období, že umí tvořit v těch nejjemnějších valérech, nebo v raných kubistických obrazech spolu s Bracquem nastolil stříbřitou estetiku ve zdrženlivých šedo-modro-hnědých tónech – aby na plátno posadil čistou, nijak nezpracovanou barvu prostě jako takovou, bez jakékoliv funkce. Řada malířů od něho pak to odvážné gesto převzala, vznikly dokonce manifesty, prosazující čisté barvy, osvobozené od jakékoliv funkce v malířství. I když to nebylo docela pravidlem, moderna 20. století přispěla k zhroucení citu pro barvu, které se dokonalo v postmoderně. Jako v tolika jiných oblastech, přehnaná vůle k osvobození nakonec vedla k libovůli a nezřídka i k různým schválnostem. Ne vždy tomu tak je a tak je možno tiše věřit, že se umění i z této krize zase dostane.

Vraťme se ale zase na začátek. Co je to vlastně barva? Ano, fyzika má po ruce přesnou odpověď, že je to frekvence vlnění světla (nebo směs frekvencí s různou intenzitou), které daný objekt buď vlastním zářením nebo odrazem vysílá. To je sice přesné a ve vědě nebo technice i účelné, ale v našich úvahách to příliš nepomůže. Co je barva v naší zkušenosti, třeba právě té, když se díváme na obraz nebo artefakt podobného druhu? Není těžké odpovědět, že je to zrakový vjem, který působí téměř jen svou vlastní kvalitou. Jenomže tak úplně jednoduché to zas není.

Uvažme: Hledím například na modrou plochu a vím, to znamená prvotně, že cítím, že je to modrá. Může být spor o jejím odstínu, z nichž mnohé umím pojmenovat, ale v zásadě vím, že jich může být nekonečně; je možná úvaha, zda tuto modř vidíme všichni stejně, ale po řadě debat na to téma asi všichni víme, že na tu otázku není rozumná odpověď. O to však v této chvíli nejde: důležité je, že i když modrá plocha vyplní celé mé zorné pole, čímž zmizí možnost aktuálního srovnání, modř zůstane pořád stejně modrá. Nicméně zcela nepochybně vím, že kdyby vše na světě bylo stále stejně modré, pojem modři a vůbec barvy by neexistoval. Tak jako v nesčetných jiných případech, i *vjem* a odtud zobecněním *pojmem* barvy tedy závisí na možném rozlišení. Že modrou (a kteroukoliv jinou) barvu vidím, i když není přítomna žádná jiná, musí být dáno pamětí, která rozlišení udržuje v našem mozku. Podstatná část z toho je u normálních jedinců vrozená jako samozřejmé zpracování impulsů ze světločivých pigmentů na čípcích naší oční sítnice, ale zkušenost nás učí, že i rozlišení jemných odstínů, jemuž se člověk učí během života (a jehož schopnost není stejná u všech jedinců a taky kultur), zůstává zapamatováno a pohotově se vždy vybaví.

Lidé jsou sice individuálně různí, zejména odlišné jsou jejich kultury, nicméně některé znaky mají společné a k nim patří (pokud nemají vadu zraku) samy základy barevného vidění, které je přirozeně méně bohaté, než u některých jiných primátů, ale bohatší, než u vývojově starších savců. Je patrně dáno fyziologií, že primární rozlišení dává čtyři *základní barvy*, z kterých tři (žlutou, červenou, modrou) nelze získat míšením jiných barev; čtvrtá zelená sice vznikne smíšením žluté s modrou, ale tato barva byla zřejmě v původním prostředí natolik důležitá, že leží uprostřed našeho viděného barevného spektra a naše oko je na ni nejvíce citlivé. Asi pro jejich základní povahu tyto barvy nacházíme v artefaktech všech kultur, pokud se nám dochovaly jako barevné.

Každá z barev má cosi jako *chut'*, nebo řekněme raději schopnost vzbuzovat specifický pocit; ten může mít složité pozadí, ale u některých barev, zvláště těch základních, je asi kdesi hluboko uložena raná zkušenost lidstva: třeba červená je barva krve, může připomínat lov či boj a také zranění; je proto nápadná a nikoliv náhodou se používá u různých výstražných signálů, také je oblíbená jako symbol boje, například na vlajkách. Spolu s oranžovou připomíná oheň, dvojznačně nebezpečný nebo naopak přitažlivý jev. Žlutá může připomínat záři slunce, modrá oblohu, v hlubokém odstínu soumrak. Zelená je převážná barva přírody, může znamenat možnost úkrytu, ale i dobrodružství. Švýcarský lékař Lüscher v minulém století na preferenci barev založil psychologický test, který měl odhalit celkové emoční vyladění subjektu. Nechci jej tady rozebírat, jen letmo připomenu, že preferenci červené bylo přisouzeno vitálně-smyslné naladění, volbě temně modré potřeba klidu a soukromí, přednosti žluté kontemplativní sklon a jistému odstínu modrozelené intelektuální ctižádost a potřeba sebeprosazení. Nu, každý test může být zpochybněn, ale zdá se být příznačné, že modrá byla

oblíbená barva mnoha romantiků, rudá komunistů a předtím Garibaldiho bojovníků, zelená ovšem ekologů – a z těch smíšených např. purpurová odznakem vysokých církevních hodnostářů a hnědá s černou (zcela podle Lüschera) fašistů a nacistů.

Barvy jsou téměř všechny v přírodě, ale jejich plné vědomí začíná teprve, když se snažíme přírodu napodobit nebo překonat, když k tomu hledáme určité, čisté, dostatečně stálé barevné materiály. Hledání a výroba barevných pigmentů byl dlouhý a nesnadný proces, o jehož počátcích máme jenom málo dokladů. Některé jsou tu s námi už od starověku, jako rumělka, malachit a jiné drcené polodrahokamy, některé hlínky, přirozené okry a tak podobně. Některé – jako téměř nekonečné spektrum kadmiových barev od žluté po purpurovou, jsou tu od 19. století, nemluvě o syntetických organických barvách, které přišly ještě později. Ale už první čisté pigmenty podpořily abstraktní pojetí barvy a s ním jistý systém vnímání, který není nepodobný hudbě.

Teorie barev má v Evropě dlouhou historii, v novější době začíná už Newtonem, pokračuje v romantismu pokusy Goetha, debaty o ní se zúčastnil Schopenhauer a mnozí novější filosofové, matematici a vědci. Bylo by o ní možno přidat další knihu k těm, které už byly napsány. Řekněme jen několik stručných zásad, o nichž snad není sporu. Když položíme na pomyslný kruh v stejných distancích barvy v tomto pořadí: violeť, červená, oranžová, žlutá, zelená, modrá (tedy v pořadí, v jakém se bílé světlo rozloží hranolem), pak barvy, které jsou naproti sobě (violeť-žlutá, červená-zelená, oranžová-modrá), jsou *komplementární* čili doplňkové, což se projevuje tím, že se při smíšení ruší (u reálných pigmentů, které nejsou nikdy zcela čisté, vytvoří jakousi temnou šed'). Efekt není čistě fyzikální, je dán fyziologií našeho barevného vidění a je tedy také poněkud individuální. Jelikož doplňkové barvy tvoří v jistém smyslu protiklad (nebo řekněme raději *kontrast*), je jejich prominentní umístění v témže výjevu vnímáno jako jisté *napětí*, které se pociťuje někdy jako příjemně vzrušující, jindy jako útočné či aspoň rušivé.

Komplementaritu lze různě posouvat a změkčovat, např. modrou stavět proti teplé hnědi nebo červenou proti temné, lomené zeleni, jak to občas dělal Tizian a jak to později najdeme u mnoha mistrů. Byla opravdu objevena až na samém vrcholu renesance? Zlatá žlut' na obrazech madon v pozdním 15. století tvoří přibližný kontrast s ultramarinem na jejich rouchu – byli si toho jejich tvůrci vědomi? To je nesnadné říct. Když prohlížíme některé skvostné malby čínského tradičního umění, najdeme někdy červeně nebo růžovou subtilních květů na podkladě listů, jež jsou – jak jinak – zelené, ale ta zeleň je vždy silně lomená: Číňané asi znali kontrast, ale rozhodně jej nevyhledávali. Naproti tomu na černých lakových skříňkách, které ve východním Rusku vyráběli lidoví umělci někdy od 18. století, je typicky na černém podkladu kresba v červené a zelené. Z toho všeho se zdá, že kontrast doplňkových barev, jakkoliv i jej zrodila kultura, je pro lidské vnímání něco přirozeného.

Když ale pokročíme trochu dál, pak když na už zmíněném pomyslném kruhu vybereme tři barvy v rovnostranném trojúhelníku, tedy modrou-červenou-žlutou nebo violeť-oranžovou-zelenou, dostaneme trojici, která v těch správných odstínech a vhodně umístěna na obraze harmonicky září. Kdybych si dovolil hudební příměr, pak zejména první z nich připomíná durový akord v některé zpěvné stupnici (např. A-dur). Je asi příznačné, že tato barevná harmonie se v evropském malířství objevuje přibližně v téže době, kdy se ustaluje evropská tonalita – tedy v době baroka. Zdá se tedy, že přes svou zjevnou přirozenost v obou

disciplinách umění jde o produkt kulturního vývoje (je příznačné, že tradiční čínská kultura, která se vyvíjela trochu jiným směrem, tento barevný akord víceméně nezná, alespoň pokud vím; také její kvintatonická hudba nemá harmonii, srovnatelnou s evropskou).

V čisté podobě tyto *trojhlasé harmonie* na obrazech často nevidíme – bývají podle tvůrčího úmyslu různě modulovány lehce posunutými odstíny, zředěny přechodovými nebo neutrálními tóny, různě rafinovaně skrývány v obavě malířů, aby jejich díla nebyla *příliš hezká*, příliš snadno přístupná. Nicméně lze je často nalézt, když se díváme pozorně – až do doby, kdy došlo k už zmíněné *únavě krásou* a kdy barevná disonance začala být zajímavější – ostatně v téže době, v jaké i evropská hudba začala experimentovat s tonalitou a pak ji začala opouštět. S určitou ironií se tak začalo dít právě v době, kdy technologie výroby barevných pigmentů – ať v anorganické či organické chemii – přinesla nebývalé množství nových odstínů v dříve netušené bohatosti, stejně tak jako v hudbě byly značně zdokonaleny tradiční hudební nástroje a vynalezeny některé nové, zvyšující zvukovou bohatost.

Proč o tom tak obsáhle mluvím? Barva může být – jak řečeno na začátku – v obraze popisným znakem, sloužícím nápodobě skutečnosti; může být symbolem, který slouží uměleckému obsahu; může být nástrojem osobního nebo skupinového výrazu; může být prvkem, který převážně určuje náladu nebo emocionální náboj obrazu. Tím a ještě možná jiným může být. Ale především byla po většinu historie malířství ve svých souhrách, kontrastech a harmoniích jedním z hlavních prvků, vytvářejících estetickou funkci obrazu – jinak řečeno, s jistou naivitou, jeho *krásou*. Ta je hodnotou, o kterou po staletí umělecké malby hlavně šlo. Možná je dobře, když je nutné o hodnotu tvrdě usilovat, v určitém smyslu o ni bojovat. Gotičtí nebo raně renesanční malíři měli jenom nevelký počet různých pigmentů, pojiva málo vzdorná vůči vodě, dřevěné desky, které vybrousit a pokrýt bělobou si vyžádalo mnoho dní; když se svou primitivní technikou vykouzlili krásný obraz, byl to skoro zázrak. Ale ty zázraky se děly a my jejich křehkou čistotu dnes obdivujeme.

Ne vždy se takový zázrak opravdu podařil. Malíři se ze svých nebo cizích neúspěchů učili, vynalézali nové postupy, jak s barvami nakládat, nacházeli nové pigmenty a pojiva. Postupně zkušeností poznávali, jak barvu ovlivňuje kontrast, harmonie nebo jemně naznačená disharmonie, jaký je rozdíl mezi tělesovou barvou a barevným zářením, jak barva ovlivňuje kompozici a zpětně je svým umístěním na obraze zdůrazněna nebo schována: krátce, učili se chápat logiku barevné krásy. Tak šel ten boj skoro šest století. Potom už nebylo v tomto směru, oč bojovat, nebo se tak mnohým zdálo: byla tu spousta různých barev, utřených a připravených v tubách; byla plátna, štětce, oleje, laky, pryskyřice; hlavně už bylo v povědomí, jak se dělá krása – bylo možné si o tom číst, nebo raději zajít do muzea, kde byly stovky, ba až tisíce mistrovských děl, z kterých zářila krása v různých podobách.

Krása už nebyla vzácnost, která se podaří takřka jen zázrakem: stala se dostupnou a tím i méně vyhledávanou. A tak se umělci ke kráse – nejprve k té její tradičně uznané podobě, potom ke kráse vůbec – obraceli zády a hledali si jiné obzory. Netvrdím, že tomu tak bylo vždy a bezvýhradně, ale byl a je to silný trend. Malířské pigmenty a hotové barvy v tubách se stále vyrábějí, ale některé jemné odstíny už delší dobu nejsou ke koupi. Na současných výstavách lze vidět barevné kombinace, které by v minulosti nepoužil ani úplný diletant. Barevné vidění jako by zhrublo nebo zhlouplo. Je možné, že jsme svědky postupného konce



malířství. Ale je také možné, že se ten vývoj zas zvrátí. Sám za sebe bych si to velmi přál a proto v tu možnost – tak opatrně – věřím.