

Preiss, Pavel

"Monsù Desiderio" - François de Nome : glosy k výkladu jeho díla

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1973, vol. 22, iss. F17, pp. [87]-95

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110592>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PAVEL PREISS

(Praha)

„MONSÙ DESIDERIO“ — FRANÇOIS DE NOME. GLOSÝ K VÝKLADU JEHO DÍLA

Specifickou oblastí manýrismu jsou kataklysmata a katastrofy, do nichž se někteří umělci nořili přímo s rozkoší ze zániku. Představa kosmické katastrofy se stala obsedantní představou již pro Leonarda.¹ Metaforickým „pars pro toto“ a „heraldickým“ symbolem pomíjejícího byly od konce 15. století ruiny antických architektur, obdařené mnoha významy.² Byly výrazem myšlenky marnosti — „vanitas“,³ manifestem dějinně filosofického pesimismu, společenské, skupinové i individuální „melancolias“. Jako „estetický hybrid“⁴ mohou být koncentrátem tragického životního pocitu, ale i módně změřeným, až koketním výtvarným rčením, zkonvenčněným úlovím zahradních architektů. Prostorová unikavost a tektonická labilita, vkládaná manýrismem do architektur, je jimi dovedena do nejzazších důsledků („řítící se klenba“ grotty v návrhu Bernarda Palissyho aj.).

Svrchovaně osobitou verzí této „katastrofičnosti“ pozdního manýrismu představuje soubor obrazů, které dlouho figurovaly pod jménem záhadně již znějícím — Monsù Desideria. Trvalo mnoho let, než se z řady obrazů, které vyneslo ze zapomnění badatelské a vzápětí i sběratelské nadšení nad staronovým „naivistou“⁵ vybavil aspoň hrubý obrys představy o jejich tvůrci. Vše, co předcházelo zjištění archívních „nacionálií“ spíše přispívalo k zatmění a vymazání stop. O několika obrazech „Monsù Desideria“ se vědělo plynule od poloviny 18. století; jádrem byla pětice v někdejší vídeňské galerii Harrachovské, kam se dostala s početným neapolským souborem. Jejich původce však poznání unikalo. V díle Bernarda De Dominici o neapolských umělcích byl „Monsù Desiderio“ uveden jen letmo jako

¹ Joseph Gantner, *Leonardos Visionen von der Sinflut und vom Untergang der Welt*. Geschichte einer künstlerischen Idee. Bern 1958.

² H. Vogel, *Die Ruine in der abendländischen Kunst*. 1948; Rose Macauley, *Pleasure of Ruins*. London 1953.

³ Jan Białostocki, *Kunst und Vanitas*. Still und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden 1965, 195 ad.

⁴ Paul Zucker, *Ruins — An Aesthetic Hybrid*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism XX/2, Baltimore 1961, 119—130.

⁵ Felix Sluys, *Le Lorrain Didier Barra est identifié aujourd'hui avec l'énigmatique Monsù Desiderio peintre de cataclysmes*. Les Beaux-Arts XVIII/655, Bruxelles (4. V.) 1954, se skutečně zprvu domníval, že „Monsù Desiderio“ byl aspoň na počátku své dráhy „nedělním malířem“.

„slavný malíř vedut a perspektiv“ v životopise Belisaria Corenzia, který prý do jeho architektur dosazoval drobné figurky.⁶ Sledování dalších vyslovených názorů a domněnek je přehlídkou stále se stupňujících zmatků. „Monsù Desiderio“ byl nejprve — a nadlouho — ztotožňován s Francescem Desideriem, rytcem z Pistoie, později se však dospělo k názoru, že mezi oběma mistry, sblíženými jen podobným jménem, není žádných shod. Zájem o „Monsù Desideria“ (ochablý patrně již za jeho skrytého života) se probudil objevením a oceňováním „naivního“ umění až v letech dvacátých, kdy byl dosavadní malý počet známých maleb rozšířen připsáním Fantastického paláce z pařížského Louvru.⁷ Rozhodným krokem k hlubšímu proniknutí do „Desideriova“ díla učinil Louis Réau dvěma průkopnickými statěmi v polovině let třicátých.⁸ Interes vyvrcholil uspořádáním dvou výstav roku 1950; Alfred Scharf, autor katalogu expozice ve floridské Sarasotě, v němž shromáždil sedmatřicet pláten ze sbírek evropských i amerických, se znovu vrátil k hypotéze o totožnosti „Monsù Desideria“ s Francescem Desideriem.⁹ Giovanni Urbani se v úvodu římského katalogu soustředil více na vnitřní problematiku jménem dosud neurčeného malíře.¹⁰ Felix Sluys archívními studii zjistil, že malíř Desiderio Barra, známý z latinské signatury na rubu panoramatické veduty Neapole v tamním Museo di San Martino z roku 1647, pocházel vskutku „Ex Cicitate Metensi in Lotharingia“, z lotrinských Met, kde se narodil snad kolem roku 1590 a kde je ještě doložen na počátku roku 1608; tím však končí o něm všechny záznamy nejen v rodišti, nýbrž i v Neapoli, kde se zřejmě trvale usadil. Záhada existence „Monsù“ (to jest paná — „Monsieur“, jak se v Itálii označovali všichni „oltramontani“, především Francouzi, avšak také Flámové) Desideria, Didiera Barry, se tím zdála být definitivně vyřešena.¹¹

Sluysův názor však vyvolal polemickou odezvu ve stati Corrada Maltesa, který sice připouštěl Barrovo autorství signované neapolské veduty, avšak s poukazem na rozdílnosti v tonalitě, rukopise a celkové koncepci ostatních „desideriovských“ maleb se po Scharfovi znovu vrátil k již vícekrát vyvrácenému názoru, že již proslulý „Monsù Desiderio“, pravým jménem „Francesco Desiderio“ (tak četl stejně jako Scharf nejasnou signaturu s datem 1621 na gotizujícím trojlodí v londýnské sbírce E. C. Palmera, kterou naproti tomu Raffaello Causa rozluštil jako „Francisco did Nome“) byl přece jen totožný se stejnojmenným pistojským rytcem; Lotrinčan Didier Barra

⁶ Bernardo De Dominici, *Vite dei pittori, scultori ed architetti Napoletani*. Napoli 1742–1745, III, 102; konkrétně jako díla „Monsù Desideria“ uvedl dva zmižené obrazy neapolské Porty del Castel Nuovo a tamní Piazzы di S. Domenico Maggiore; srv. Felix Sluys, *Didier Barra et François de Nôme dits Monsù Desiderio*. Paris 1961, 11, kat. a obr. č. 18, 19.

⁷ Louis Demonts, *Trois Tableaux de paysage fantastique au Musée du Louvre*. Gazette des Beaux-Arts, Paris (mars) 1924, 70.

⁸ Louis Réau, *L'Énigme de „Monsù Desiderio“*. Gazette des Beaux-Arts, LXXVII/6, Paris 1935, 245; t ý ž, *Monsù Desiderio*. Societé historique de l'art, Bulletin, 1, Paris 1935.

⁹ Alfred Scharf, *Fantastic Visions of Monsù Desiderio*. John and Mable Ringling Museum of Fine Arts, Sarasota 1950; t ý ž, *Francesco Desiderio*. Burlington Magazine, XCII/1, 1950, 18–22.

¹⁰ Giovanni Urbani, *Monsù Desiderio*. Galleria dell'Obelisco. Roma 1950.

¹¹ F. Sluys, o. c., Les Beaux-Arts XVIII/655, 1954.

byl podle jeho názoru pouze jedním z následovníků Francesca Desideria.¹² Identifikace s tímto akademickým grafikem činila sice Maltesovi určité potíže (jeho příklon ke grafickým konvencím vykládal komerčnímu zřeteli), avšak přesto se mu zdála jediným možným řešením.

Ze srovnání několika desítek obrazů, postupně „Monsù Desideriovi“ přisovaných, přesvědčivě vyplynulo, že jde o díla značně rozdílná v názoru i provedení a rozhodně se lišící od jediného dosud známého projevu Barrova. Raffaello Causa rozluštil zcela zřetelnou signaturu velkými gotizujícími písmeny na jedné z nejfantastičtějších „katastrofických“ maleb dosud autorsky neurčeného „desideriovského“ sledu, Zkáze Sodomy z římské soukromé sbírky: „Francisco di Nome“. Totéž jméno („Francesco di Nome“) je i na slohově poněkud odlišném obraze s Obětováním P. Marie v příznačně rozbujelé architektuře (datovaném 1623), rovněž z římského soukromého majetku. S letopočtem 1619 je spojená signatura „Francisco De Nome“ na symetricky rozvinutém průhledu do katedrální architektury (Neapol, soukromá sbírka); týmž rokem je označen další, tentokrát neznačený vnitřek goticko-renesančního chrámu (Řím, soukromá kolekce) a datem 1620 rovněž nesignovaná) protáhlá, scénicky pojatá architektonická kulisa v pražské Národní galerii, která má nejtěsnější obdobu v podobně šířkově rozvinulé architektonické vedutě, opět v římském vlastnictví. Nápis „Francisco Didnome“ s letopočtem 1621 se objevuje na dalším, nezvykle suchém a odtažitě pojatém vyobrazení již dotčeného bazilikálního interiéru z londýnské sbírky Palmerovy a s datem 1623 na plátně s podivnou interiérově exteriérově smíšením staveb v charakteristické hybridní synkrezí slohových prvků (New York, Kleinbergerova kolekce).

Malíř tohoto jména v Neapoli tehdy skutečně žil. Roku 1613 uzavřel Lotrinčan „Francesco“, stejně jako Barra, rodák z Met, v Neapoli sňatek s Isabellou, dcerou flámského malíře praporců Loise Croyze, před nímž musil předložit curriculum vitae: Byl synem — tehdy asi dvacetiletým — Simona Nomeho a jeho manželky Antoinetty, rozené Cofiré; jako jedenáctiletý opustil své rodiště a odebral se na osm let do Říma, kde se učil vznešenému umění malířskému u Fláma Balthasara Lowerse a tři roky, tedy od 1610, byl usazen v Neapoli. Prohlásil, že je svobodný, bez závazku čudnosti a jiného manželského slibu.¹³ Sluysova domněnka, že se zhruba stejně staří Lotrinčané z Met v neapolské umělecké družině nejen stýkali, nýbrž že patrně i přímo spolupracovali v jednom ateliéru, je velmi pravděpodobná a vysvětluje, proč oba v obecném povědomí splynuli v jednu osobu „Monsù Desideria“. Topograficky věrný a suše věcný vedutista Didier Barra byl zřejmě malířem architektur, přes určitou příznačnost vesměs reálných či aspoň realitě blízkých, když vytvářel vedutu fiktivní (například Jeruzalém na Sněti z kříže, Scarborough, Royal Hotel). Naproti tomu se formální hypertrofie Françoise de Nomeho vylévala z břehů rozumové kontroly, kdykoliv přistoupil k dílu samostatně. Za příklad nejtěsnější, prolínající se spolupráce obou lotrinských druhů pokládá Sluys obraz

¹² Corrado Maltese, *Monsù Desiderio architetto di rovine*. Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Lionello Venturi II, Roma 1956, 65—80.

¹³ Raffaello Causa, *Francesco di Nome, detto Monsù Desiderio*, Paragone 75 (březen) 1956.

Stavby věže babylonské (Neapol, soukromá sbírka); jeho dovětek, že obě postavičky, předkládající plán zikuratu, představují Barru a Nomeho, nelze však přijmout bez výhrady.¹⁴

Náměty, které představují drobné figurky (zčásti malované nepochybně touž rukou jako architektura, zčásti však také jinými), jsou celkem konvenční, starozákonní (Zuzana se starci, Judita a Holofernes,¹⁵ Abrahamaova oběť, Pomazání Saula,¹⁶ Job na smetišti aj.) a novozákonní (Obětování a Zasnoubení P. Marie, Obřezání Krista, Kázání sv. Jana Křtitele, Narození Krista, Útěk do Egypta, Vzkříšení Lazara), příběhy apoštolů (např. Mučení sv. Jana Evangelisty) a ilustrace evangelijních parabol (Milosrdný Samaritán). Objevují se tu legendy jako Boj sv. Jiří s drakem, motiv sv. Augustina s dítětem na mořském břehu, několikrát mučení sv. Kateřiny, Barbory, Doroty a vícekrát sv. Agáty; častěji se vrací Stěti sv. Januária, patrona Neapole. Zploštěním Sluysových vývodů vznikla domněnka, že obrazy obsahují skryté poučení misionářům do Indie a Japonska, aby byli připraveni na utrpení.¹⁷ Ze světských témat se vyskytuje Zkáza Tróje. Mnohdy jsou postavičky tak drobné, že nelze děje identifikovat. V řadě případů, a to právě u obrazů nejvzrušivějších, bezhlučných explozí, které smetají chrámy, kdy se boří celé stěny nebo se cítí hlodání času na mutilovaných sochách, zůstává stafáž stejně záhadou; osoby přihlížející nepohnutě a jakoby bez zájmu a účasti němé zkáze kolem sebe.

Spojitosť dění s architekturami a ikonografií malovaných plastik je rovněž nepoužitelná. Vytrvale se vracejí tytéž motivy, například skupina s býkem (mnohdy rozbitá), ze štíhlých sloupů, obrostlých gotickými příporami a košatými konzolovými hlavicemi i z říms okrouhlých tempiet přihlížejí stejné ženské a mužské plastiky biblickému příběhu právě tak jako legendárnímu a mytologickému. Občas se zdá, že se kmitl záchytný bod pro interpretaci, avšak v zápětí zas mizí, například čtveřice hlavních osobností Starého zákona na obraze s Jobem (spíše než Zkáza Sodomy, jak se domnívá Sluys) asi z roku 1624 (Řím, sbírka Maria Giurlaniho) nebo jasnými atributy vybavený David a Samson s čelistí na chrámové architektuře s Uzdravením ochrnutého (Harrachovská sbírka); na architektuře za sv. Jiřím s drakem (tamtéž, 1622) se snad objevuje trojice božských ctností (ukazovaly by na to nezřetelné symboly na soklech) a nad nimi čtveřice ctností základních. Leč to je také vše, co vykazuje úhrn známých Nomeho obrazů (který jistě ještě není uzavřen): Náhodnost volně rozmístěných prvků bez vzájemné souvislosti a bez vazby k předváděným scénám. Pokud se k tomu některý motiv zdá ukazovat (například gotická ažurovaná nástavba se sochou patrně mariánskou, paradoxně nasazená na antické či renesanční sloupoví na obraze s Uzdravením ochrnutého z Harrachovské galerie), pak i zde zřejmě jde o moment slohové hybridnosti, který má své zvláštní kořeny, avšak není nositelem významu.

Výklady „desideriovských“ obrazů jsou také značně rozdílné. Italové

¹⁴ Felix Sluys, *Didier Barra et François de Nome dits Monsù Desiderio*. Paris 1961, 17–22, obr. 20.

¹⁵ F. Sluys, o. c., 1961, 96, obr. na str. 97, zde mylně jako Beatrice Cenci zabíjející svého otce (!).

¹⁶ F. Sluys, o. c., 1961, obr. 44, mylně jako Pomazání sv. Pavla (!?)

¹⁷ Claude Roy, *Arts fantastiques*. Paris 1960, 34, obr. na str. 44.

zaujímají většinou své již tradičně střízlivé interpretační stanovisko. Raffaello Causa se netajil, že se necítí dílem Nomeho, kterého napomohl objevit, nijak přitahován a že se jím zabývá jen z hlediska ryze erudičního (sdělení F. Sluysovi). Valerio Mariani znevažoval smysl analýzy Nomeho obrazů, v nichž spatřoval jen teatrální strašidelnost, efektnost a pyrotechnickou machu soudobé scénografie.¹⁸ François George Parizet naproti tomu spatřoval v nich triumf mysticismu nad klasikou a racionalitou, ať již antickou, renesanční či středověkou.¹⁹ Alex L. Rohmdahl tlumočil myšlenku, kterou vyslovil psychiatr Sven Hadebreg, když Nomeho obrazy prohlásil za projevy pokročilé schizofrenie; malíř prý vtěloval svět svých halucinačních představ a zároveň dával průchod své ničivé nenávisti k nim.²⁰ Toto tvrzení přijal a dále rozvedl Felix Sluys (sám lékař, byť i ne psychiatr), který polemizoval s názorem Urbaniho, jenž pokládal prvky iracionality za záměrně navozené tvůrčí momenty. Znaky schizofrenie spatřoval Sluys v Nomeho ornamentální rozbujelosti, repetici a iteraci motivů i na jednom obraze a „vyprázdňení“ světa od všeho zlidšťujícího; řada obrazů prý vznikla původně bez figur, dosazených do architektur až dodatečně.

Poutavý a podnětný, leč jako vždy a ve všem chaoticky matoucí kaleidoskop bystrých postřehů a nápadů roztočil Gustav René Hocke: „Nejzáhadnější malíř vyvrcholení manýrismu“ (které klade právě do desetiletí Nomeho činnosti mezi 1620 až 1630) a „poslední ‚velký‘ manýrista po Tintoretovi a Grecovi“ je podle něho jako „malíř halucinačních snových katastrof“ předkem surrealismu odkrytím osobního prožitku fantazijního „deliria“ krajiny prý čiré, nikoliv „emblematické“ snovosti, předkem legitimním právě tím, že v kvítesenci umocnil obsah onoho dravého iracionálního proudu manýrismu, jak jej Hocke pojímá (stylový synkretismus architektur, „zrychlená“ perspektiva, prostorová unikavost, pyrotechnika jako „ars parabolica“ atd.). Schizofrenie, o níž se Hocke zmiňuje, je však pro něho jen termínem průměrovým. V Nomeho díle vidí ostrou špičku na seismografu doby pro jeho krajní subjektivismus, nikoliv svědectví o vnitřním rozkotaném světě schizofrenika v klinickém smyslu. Správně, zdá se, poukazuje na dílenský, kolektivní ráz Nomeho díla, přesněji obrazů shrnutých pod jméno „Monsù Desideria“; a celá dílna mistrovou nákazou schizofrenii nepropadne.²¹ Hockeho názory nepůvodně parafrázuje Ivo Pondělíček.²²

Otázka tedy zní, jde-li u Nomeho o „šilenství“ skutečné nebo „umělé“, vyvěrající z principu, vyjádřeného v teorii pozdního manýrismu, podle níž může umělec svobodně volit vyjadřovací formy, uvědoměle zahnané až do „šilení“, z něhož se rodí specifické vyšší poznání a vyslovení vnitřní

¹⁸ Valerio Mariani, *Monsù Desiderio*. Idea III/4, (28. 1.) 1951.

¹⁹ François George Parizet, *Monsù Desiderio nel Museo di Arti decorativi di Parigi*. Commentari III, 1952, 261–264.

²⁰ Axel Ludwig Rohmdahl, *Notes on Monsù Desiderio*. Göteborg 1944.

²¹ Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520 bis 1620 und in die Gegenwart*. Hamburg 1957, 164–167.

²² Ivo Pondělíček, *Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti*. Praha 1964, 103–105.

pravdy, k níž již nemá rozum přístup. Rozpoznat meze schizofrenie jako choroby a jako navozené „metody“ je ovšem obtížné, ne-li nemožné. Třeba se však aspoň pokusil problematiku vymezit.

François de Nome totiž nebyl zdaleka tak osamocen, jak se poněkud nehistoricky jeví těm, kdož hledají kořeny jeho projevu výhradně ve sférách chorobnými představami štvaného samotáře. Téma řídicích se architektur v okamžikové destrukci má v 16. století řadu stupňů, většinou motivovaných suggestivními biblickými příběhy náhlého zániku měst a staveb — Sodomy a Gomory a věže babylonské, či vyvrácení Tróje; dokladů jen z tvorby Jana Brueghela by bylo více. Jako markantní příklad uveďme rytinu se zřícením věže babylonské od Cornelise Antoniszoon, zv. Teunissen (činného v letech 1533—1559) z roku 1547), která Nomeho představy předjímá (Bruxelles, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale). Názorem i tematickou škálou stojí Nomemu velmi blízko Antoine Caron (kolem 1520 v Beauvais — kolem 1599 v Paříži), dvorní malíř Kateřiny Medicejské zřejmě především s pověřením organizací slavností, odlišný arci specifickou politickou motivací svých alegorií.²³ U něho se objevuje nejen téměř sadistická záliba ve vraždění (vycházející ze situace soudobé rozvrácené Francie), nýbrž i s frapantně podobnou motivikou jako u Nomeho, například s charakteristickými „anatomickými“ řezy vzájemně se prorůstajících budov (Triumvirát v Louvru) a podobnou koncepcí prostoru, hraničící — stejně jako u Nomeho — přímo s konstrukční neschopností (například v lugubrální noční Apotheose Semelině ze soukromé sbírky v Paříži, připomínající vyslovené naivismus).²⁴ Uvádí-li Sluys jako příznak Nomeho choroby transparenenci soch-zjevení na atikách a střeších, možno uvést kostlivce-trubače na bráně Plutonova království v Únosu Proserpiny Orazia Grevenbroeka (Brusel, Muzeum starého umění), kteří jsou Nomeho průsvitným sochám tak příbuzní.²⁵ Vždyť „astrální“ fosforeskování se objevuje již časně jako dekolorovaný extrém manýristické irizující transparence například na Andělském koncertě Gaudenzia Ferrariho, grisaji na hnědém podkladě (Mnichov, Státní grafická sbírka). Neskutečný, byť i ne tak příznačný ráz bělavých, křehkých, jakoby zevnitř prosvětlených architektur se nalezne v mnoha dobových obměnách; připomeňme jen namátkově Karneval Fredericka van Valckenborcha (Mnichov, Stará Pinakotéka) a přidruženou skupinu jeho obrazů.²⁶ Tmavé, ba

²³ Gustav Lebel, *Nouvelles précisions sur Antoine Caron*. L'Amour de l'art, (září) 1938, 271—279; Jean Ehrmann, *Le „Carroussel de l'éléphant“ d'Antoine Caron*. Arts, 17. VI. 1949; týž, *Antoine Caron, Tableau du „Carroussel à l'éléphant“ et des „Astronomes étudiant une éclipse“*. Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français 1949, 21—27; Roger Gavelle, *A propos du Carroussel de l'éléphant d'Antoine Caron*. Les Arts, 16. IX. 1949; Lucile M. Golson, *The Approach to Science of a Renaissance Painter. Research into the Theme and Background of the „Astronomers Studying an Eclipse by Antoine Caron“*. Gazette des Beaux-Arts, (duben) 1963, 201—214; Robert Trinquet, *L'Allegorie politique dans l'œuvre d'Antoine Caron. Le Carroussel à l'éléphant*. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances, 1965, 280—306; týž, *L'Abraham et Melchisedech d'Antoine Caron*. Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, XXVIII, 1966, 636—667.

²⁴ Jacques Bousquet, *Malerei des Manierismus*. München 1963, 139—280.

²⁵ J. Bousquet, o. c., 1963, 137.

²⁶ (Ernst Brochhagen), in: *Die deutsche und niederländische Malerei zwischen*

černé pozadí, arci především jako prostředek plastického vývinu představených figur, je ostatně právem uváděn jako jeden z charakteristických motivů severského manýrismu.²⁷ Současně s Nodem byl v Neapoli činný také Jacob Isaacs van Swanenburg (kolem 1571 v Leydenu – 1638 tamtéž), jehož pekelných vizíh byla fantastika pozdního severského středověku, přejatá manýrismem, vyvrhována antropomorfním jícnem, mediéválním motivem, ožvlým v manýrismu dokonce i v architektuře.²⁸ Tak je tomu na obraze se Siblyou provázající Aenea podsvětím (Gdaňsk, Muzeum Pomorskie)²⁹ a jeho redukované replice (Leyden, Museum De Lakenthal).³⁰ Mezi Swanenburgem a Nodem se rýsují přímé spoje: Peklo v muzeu v Bessançonu je svým hloubkovým rozvinem a perspektivou s mikroskopickými figurkami shodné se Swanenburgovým projevem, architekturou a motivickou přebujelostí plastik je pak zas vysloveně „desideriovské“; lze přímoh říci, že stojí asi uprostřed mezi tvorbou obou severských mistrů a mohl by přímoh vzniknout jejich spoluprací.

Uvedme ještě, že Nomeho motiv štíhlé věže, prorůstající kopuli, v němž Sluys moment erotické symboliky psychopaticky podbarvené, není také zcela unikátní. Frapantní obdoba se vyskytuje například v pozadí Grecova pozdního díla s Kristem v domě Šimonově (Chicago, Art Institute, sbírka Winterbothamova); kupole zde sice není rozbita, avšak spojení obou elementů, věže vřetenovitě ovíjené jakýmsi rampovým schodištěm, jež se s naprostou konstrukční absurdností zdvihá nad vrcholem bány jako jakási lucerna, je stejně staticky znepokojivé jako v „katastrofické“ verzi Nomeho.

Když Sluys provedl záslužnou práci katalogového souhrnu všech mu dostupných a známých Nomeho obrazů, zvolil ve smyslu své koncepce stále se prohlubujícího rozpadu malířova vědomí schizofrenii řadu od „klidových“, namnoze symetrických, tektonicky pevných a dokonce i poměrně konvenčních architektur, z nichž některé jsou signované s daty 1619 až 1623. Je si ovšem vědom, jak obtížné je pro neosobní odtažitost a také kvalitativní různost Nomeho obrazů stanovit, které obrazy jsou vlastním dílem mistrovým a kde působil dílenský pomocník, pokračovatel či napodobitel. Dále uvádí malby, v nichž se stupňuje horečnatost tíživého snu, v nichž se postavy „živé“ a jakoby zevnitř prosvětlené sochy stále podivnějších tvarů dostávají na tutéž „rovinu reality“, kde architektury, jinde poměrně suše rýsované, ztrácejí svou tektonickou zákonitost a množí se formální zbytnělost a hypertrofie gotického tvarosloví, roztávajícího a svíjejícího se; kde nastává „horror vacui“, plochy se hustě vykrývají,

Renaissance und Barock. Alte Pinakothek München, Katalog 1, München 1963, 80–81, obr. 91.

²⁷ J. Bousquet, o. c., 1963, 124–128.

²⁸ Pavel Preiss, *Zum Anthropomorphismus in der manieristischen Kunst*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university F 8, 1964, 155–163. Ernst Guldan, *Das Monster-Portal am Palazzo Zuccari in Rom*. Zeitschrift für Kunstgeschichte XXXII, 1969, 249 ad.

²⁹ Jurij Kuzněcov - Irina Linnik, *Zametki gollandskoj živopisi XVII. v. v sobranij polskich muzeev*. Soobščeniya Gos. Ermitaža XII, Leningrad, 1957, 30–31.

³⁰ (Andrzej Chudzikowski), *Europäische Landschaftsmalerei 1550–1650* (kat. výstavy), Dresden 1972, sine pag., č. kat. 101 (tam další literatura).

„vyšívají“ štětcem, pozadí a především obloha se vyprazdňují a temní. Většinou tu převažuje architektura, někdy však také figurální stafáž, mnohdy vskutku evidentně domalovávaná jinýma rukama. Nastává konfuze formální, tematická a ovšem i z toho plynoucí interpretační. Zhusta chybí jakékoliv opory autorské a datační; jen některé malby (jako ona s Jobem z roku 1623) jsou signovány a datovány. Odlišnost jakosti (příčemž ovšem často právě pokles kvality stupně fantastickou „naivistickou“ sugestivností) vybězí k domněnce, že je projevem Nomeho duševní choroby a tedy podléhání depresím různé intenzity. Zdá se však, že právě tyto „šilené“, labilní, astatické, magické malby měly největší ohlas dílenský a napodobitelský. Nomeho charakteristické motivy jsou transplacovány též do obrazů, které nutí i Sluys (ač zřejmě o Nomeho autorství u nich nepochyboval) ke komentářům o jejich atypičnosti. Třebaže někdy rozdílnost architektur a stafáže, patrná i v leckterých Nomeho signaturou zabezpečených obrazů značně mate, zdá se nesporné, že některé malby – především ony se silně zdůrazněnou kulisou „střízlivých“, nedramatických ruin (ve Sluysově katalogu například čísla 75, 77, 81 a jiná) a ještě více ty, kde je významně uplatněna prevalentní složka krajinná (konkrétně číslo 46) a kde se úplně ztrácí příznačná grafická pregnance, vlastní všem Nomeho obrazům, aby uvolnila místo jednotě světelně barevné „pyrotechnické“ režie (Zánik Sodomy, Sluys, katalog č. 87), jsou nepochybně díly jiných malířů, inspirovaných Nolem, z něhož těžili jednotlivosti (zčásti předchozím vývojem již zobecnělé). Jak strhující byl sklon k bizarnosti právě v této době, tak rozjítřněně dychtivě v přijímání všech podob fantastičnosti a vysoko cenící, ale též zároveň bezostyšně vykořisťující investiční originalitu, dokládá příklad Arcimboldových „složných hlav“, ruče napodobovaných a podle Comaniniho výroku přímo vykrádaných mnoha malíři.³¹ Není a nemůže být cílem těchto poznámek k výkladu Nomeho díla jeho obrazy utřídít. Dobrat se pevného jádra jeho proteovské, unikavé tvorby bude možno jedině jejich revizí přímo grafologickou metodou. Smyslem těchto řádek, nutně letných, má být střízlivější pohled na soubor Nomeho obrazů; přítomný stav bádání podle našeho soudu nepřipouští příliš důsažné soudy, konkrétně neopravňuje plně tezi o malířově schizofrenii, onen předpoklad, který se Sluysovi zdá všude a všim potvrzený. Sluys i ostatní badatelé nepostupovali při posuzování Nomeho díla s dostatečnou umělecko-historickou šíří analogií, nebrali plně v úvahu všechny faktory, kořenicí v dobové mentalitě i v teoretické základně.

Bernhard Bernson shromažďoval po celý svůj život fotografie obrazů, které hodlal vydat s názvem „Frivolní komparace“. Chtěl tím konfrontovat obrazy zvláštního vnitřního souhlasu a ladění, pozdravující se navzájem přes hranice věků. K vydání celku sice nedospěl; jednu ukázkou z tohoto souboru však předvedl obrazem s pašijovými scénami od pokračovatele Giovanniho Belliniho z doby kolem r. 1460, v němž tkvějí ruinové kulisy ve scénickém prostoru podobně jako u Nomeho, ba mají s jeho obrazy určitou podobnost i po stránce malířského provedení.³² Je to snad doklad

³¹ Gregorio Comanini, *Il Figino overo del fine della pittura*. Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma III, Bari 1962, 270.

³² Bernardo Berenson, *A Monsù Desiderio of the Quattrocento*. Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi I, Roma 1956, 271–275.

existence jakéhosi psychického podhoubí, konstanty uměleckých projevů určitého typu (příklady lze uvést také ze století devatenáctého), které se aktualizovaly v dějinně-slohových „kritických“ momentech — v renesanci před jejím „klasickým“ vyvrcholením a v plné míře pak v samotném závěru manýrismu?

Vzrušení, které v posledních desetiletích vyvolala záhadná osobnost „Monsù Desideria“ — François de Nomeho jako „protosurrealisty“ má své specifické odůvodnění a oprávněnost. Člověk naší doby, drcený hrozbou atomového zániku, který již zažil, jak se kácejí a vykořeňují celá města, nacházel v Nomem souputníka svých trýzní, druhá v utrpení z hrůzných vidin světového zániku. Historické souvislosti ustupují do pozadí a moderní člověk shledává v „Monsù Desideriovi“ jen jedno — štvance strachu, jemuž dává v mučivých hodinách lucidních snů výtvarnou podobu.

„MONSÙ DESIDERIO“ — FRANÇOIS DE NOME. GLOSSEN ZUR DEUTUNG SEINES WERKES

Der Maler phantastischer katastrophischer Destruktionen, der aus Metz gebürtige und in Neapel ansässige François de Nome ist letzterzeit zu einem Fall nicht nur kunsthistorischer Interpretation, sondern auch psychiatrischer Diagnose geworden, indem er eindeutig für einen Schisofreniker erklärt wurde (S. Hagebreg, A. L. Rohmdahl, F. Sluys). Die in dieser Richtung deutende Merkmale (Repetition und Iteration von Motiven, Depersonalisation, uferloser Dekorativismus, Aperspektivität, atektonische Labilität, Unsicherheit der Raumkonstruktionen und vor allem die „sadistische“ Verliebtheit in Kataklysmem) sind jedoch — wenn auch nicht in solchem Ausmass — formelles Allgemeintut des späten nordischen, mit dem italienischen eng verflochtenen Manierismus (A. Caron, O. Grevenbroek, J. I. van Swanenburg u. a.); sogar für die (angeblich pathologische) erotische Symbole sind Analogien anderswo zu finden (z. bei El Greco). Die vorliegenden Randbemerkungen zu einer Deutung des Werkes François de Nomes (das übrigens noch kritisch zu sichten ist, da er offenbar mehrere Werkstattgehilfen oder Nachfolger fand) erheben keinen Anspruch an eine Entscheidung der im Artikel gestellten Fragen, sondern wollen und können bloss sich auf die Feststellung beschränken, dass Nomes Bilder wenigstens überwiegend das (allerdings ins „protosurrealistisch“ Träumerisch-Halluzinatorisch gesteigerte) Zeitrepertoire benutzen und nicht unbedingt als Symptome der Schisofrenie gelten müssen, wodurch jedoch ihre Eigenschaften einer phantastischen, im spätmanieristischen Sinne äusserst subjektiven Erlebnisses unbeschränkt walten und den modern Menschen unmittelbar ansprechen.

Übersetzt vom Autor

