

# BEZ RÁMU, BEZ CHRÁMU: MALRAUXOVO MUZEUM BEZ HRANIC

MALRAUX, André. *Imaginární muzeum*. Praha: Nakladatelství AMU, 2024. 281 s. ISBN 978-80-7331-619-8.

Slavná esej Andrého Malrauxe s názvem *Imaginární muzeum* byla ve Francii poprvé publikována již v roce 1947, až nyní se ale dočkává samostatného vydání v českém překladu Jany Chartier. André Malraux je u nás známý především jako spisovatel fikce, neboť mnohé jeho romány byly do českého jazyka přeloženy záhy po svém vydání v meziválečném období, a to včetně vrcholného díla *Lidský úděl*, ve kterém Malraux rozvíjí existenciální úvahy na pozadí událostí Šanghajského puče v roce 1927. Dramatické politické události první poloviny 20. století jsou námětem i dalších Malrauxových románů, nejsou však psány z pozice levicového salonního spisovatele, ale dobrodruha a odbojáře, který mnohé ze zemí zmítaných konflikty navštěvuje a v průběhu 30. let se stává aktivním členem protifašistického odboje. V poválečném období, tedy v době, kdy začíná s psaním svých úvah o umění, je Malraux již respektovanou politickou osobností blízkou francouzskému generálovi Charlesi de Gaullovi a po jeho zvolení prezidentem se v roce 1959 stává prvním francouzským ministrem kultury. Ocítá se tím ve výjimečné pozici, která mu umožňuje vlastní myšlenky o významu umění přenášet do francouzské kulturní politiky 60. let.

Na literárním a politickém poli sice Malraux získává vliv a uznání, jeho uměnovědné spisy se však potýkají s nezájmem či dokonce odmítnutím ze strany akademické obce. V roce 1954 vychází v anglickém překladu jeho zásadní spis *Les Voix du silence* (*The Voices of Silence*), jehož

úvodní esejí je právě *Imaginární muzeum*. Zdrccující kritika na sebe nenechá dlouho čekat, a to i z pera jednoho z nejrespektovanějších historiků umění, Ernsta Hanse Gombricha. Gombrich si ve své recenzi Malrauxovy knihy nebere servítky a zpochybňuje, zda jsou jeho teze vůbec založeny na skutečném bádání – dokonce pokládá provokativní otázku, zda Malraux při psaní strávil jediný den studiem v knihovně, aby sám objevil nová fakta (Gombrich 1954: 374–378). Z plagiátorství, absence metodiky či literárního lyrismu obviňují Malrauxe i další historikové a teoretikové umění jako například Georges Duthuit, Pierre Bourdieu nebo Denis Boak. Tato kritická odmítnutí jsou pochopitelnou reakcí na Malrauxův svérázný styl myšlení, který není pevně ukotven v tradici analytické či kontinentální filosofie, ale spíše představuje osobitou syntézu estetických teorií a umělecké historiografie. V posledních dvou desetiletích však znovu vzrůstá o Malrauxovo dílo odborný zájem, jenž není zatížen dobovými předsudky, ale naopak zdůrazňuje vizionářskou povahu jeho myšlenek.

Jak to v podobných sporech bývá, pravda je nejspíše kdesi uprostřed – zhodnocení významu Malrauxova díla je tak nutné hledat někde mezi jeho radikálním odmítnutím soudobými akademiky a současnou snahou o bezvýhradní resuscitaci, jakou představuje například práce australského filosofa umění Dereka Allana. Z kunsthistorického pohledu se skutečně některé části Malrauxova textu mohou

jevit jako intuitivní závěry bez vnitřní logické provázanosti, jež nepřiznaně kopírují tradiční vasariovský narativ „velkých uměleckých génů“. V úvodu eseje například Malraux píše: „Rozhodující objev co do techniky malby přísluší pravděpodobně Leonardovi da Vinci. Do té doby se v malbě (...) používala kreslená ‚kontura‘. Leonardo ji rozvolňuje a protahuje linie svých objektů do dálky, která už není abstraktním místem odpovídajícím zásadám dřívější perspektivy – Uccellova a della Francescova perspektiva spíše akcentovala samostatnost objektů, než aby ji oslabovala –, do dálky ředěné modrými tóny. Několik let před Hieronymem Boschem tak vytváří uspořádaný a nezbytný prostor, který do té doby Evropa neznala a který už není pouze místem, kam malíř zasazuje své objekty, nýbrž místem, jež vtahuje postavy i diváka a stejně jako čas se rozevírá do nekonečna“ (12). Podobný popis veskrze formálních vývojových vazeb mezi díly velkých malířů-mužů tvoří značnou část eseje. Ačkoliv se v mnoha případech jedná o zajímavé interpretace, obtížně hledají své publikum: mimooborový čtenář se ve vrstvách odkazů na různé autory snadno ztratí, zatímco kunsthistorik v nich po chvíli hledat přestane. Pro porozumění struktuře textu a jeho východisek by čtenářům napomohl úvod do kontextu Malrauxova díla, ten ovšem české vydání *Imaginárního muzea* neobsahuje.

Podnětnějšími se proto mohou jevit ty části eseje, ve kterých Malraux propojuje úvahy o dílech konkrétních umělců s širší reflexí vývoje západní společnosti a reprodukčních médií. Pomyslnou spojnicí těchto úvah tvoří právě ona slavná idea imaginárního muzea, čímž Malraux míní stále se rozšiřující imaginární sbírku všech artefaktů, které považujeme za významná umělecká díla: „Co znali před rokem 1900 ti, jejichž úvahy o umění jsou pro nás stále objevné a významné a u nichž předpokládáme, že mluví o stejných dílech jako my, že jejich odkazy jsou stejné jako ty naše? Dvě či tři největší muzea a dále fotografie,

rytiny a reprodukce několika málo děl evropských mistrů“ (8). Imaginární muzeum podle Malrauxe vzniká z revoluce, kterou zažehla klasická muzea, ale skutečně propuká až s příchodem moderního umění a nových reprodukčních technik. Rozšíření fotografie a kinematografie je pro tuto revoluci zásadní, neboť způsobuje, že výtvarní umělci přestávají usilovat o zachycení „krásné fikce“ a začínají se místo zobrazovaných námětů zabírat samotnou výtvarnou matérií. Spolu s tímto osvobozením dochází k „propojení malířství z celého světa. Egypt, Mezopotámie, Řecko, Řím, Mexiko, Persie, Indie, Čína, Japonsko – dvojrozměrná malba se týká celé planety (...). Reprodukce, která reaguje na tvorbu a zároveň ji sama podněcuje, poprvé roznese do celého světa formy, které vzkřísili, obdivovali, předvíдали či ignorovali umělci všech národů“ (75). Imaginární muzeum, na rozdíl od toho klasického, nevymezuje mistrovská díla na základě jejich příslušnosti k úzké západní tradici, ale postupně se otevírá uměleckým formám ze všech kultur světa.

Provázanost mezi podobou imaginárního muzea a dostupnými možnostmi fotografické reprodukce Malraux rozvíjí ve třetí kapitole eseje, již lze v tomto ohledu považovat za stěžejní část textu. Možnost fotografické reprodukce totiž podle Malrauxe nepřináší pouze nový prostředek k šíření uměleckých děl, ale stává se také nástrojem jejich výběru a způsobu hodnocení. Nově dostupné srovnání značného množství uměleckých děl z různých lokací přesouvá pozornost z příslušnosti děl k úzce vymezenému kánonu na jejich stylovou příbuznost, ať už se jedná o styl v rámci celoživotního díla jednoho umělce, jak ho zachycují monografické publikace, či o stylové podobnosti geograficky či kulturně vzdálených děl. Fotografická reprodukce sblížuje umělecké objekty, neboť sjednocuje jejich barevnost, hmotu a rozměry, čímž přispívá k začleňování fragmentárních děl, miniatur i děl užitého umění do imaginárního muzea. Malraux

se zaměřuje především na specifika šíření uměleckých děl formou černobílé fotografie, jež v době vzniku eseje představovala nejdostupnější způsob reprodukce. Své teze dokládá bohatou obrazovou přílohou, kterou i v současném vydání tvoří černobílé fotografie diskutovaných děl. Na knihu tak lze nahlížet jako na dobový otisk jedné z podob imaginárního muzea, jak ho Malraux zachytil v 50. letech minulého století.

Závěrečná esej teoretika a historika fotografie Tomáše Dvořáka, která Malrauxův text v knize doplňuje, nabízí interpretaci Malrauxova konceptu na základě distinkce mezi performativním a substitučním způsobem kulturní produkce. Zatímco pro performativní režim je významný tvůrčí akt konkrétní osoby v konkrétním čase na konkrétním místě, čímž se také ustanovuje originální autorství předmětu, v substitučním režimu je práce neviditelná a obrazy se šíří neautorskou reprodukcí. Ačkoliv se dějiny umění tradičně zaměřují na díla

vzniklá v performativním produkčním módu, s příchodem moderních reprodukčních technik vnímáme umění stále častěji na úrovni substituční, tedy na úrovni reprodukcí, které nelze chápat jako pouhé kopie, ale spíše jako svébytná imaginární díla otevírající nové možnosti difference (257–260). Dvořák ovšem upozorňuje na koloniální povahu konceptu imaginárního muzea, které sice vymaňuje mimoevropské kulturní formy z jejich podřadnosti v rámci západního uměleckého kánonu, zároveň je ale zapojuje do bytostně eurocentrického modelu (271). Tato ambivalentní povaha Malrauxova konceptu by si v doslovu zasloužila hlubší rozbor než pouhou zmínku v poznámce pod čarou. Stejně tak si podrobnější reflexi žádají podoby imaginárního muzea v době pokročilé digitalizace a umělé inteligence. Snad se těmto aktuálním tématům bude podrobněji věnovat některá z dalších publikací, které Nakladatelství AMU v edici Rozhraní připravuje.

#### Bibliografie

- ALLAN, Derek. 2009. *Art and the Human Adventure: André Malraux's Theory of Art*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- HÉRUBEL, Jean-Pierre V. M. 2000. André Malraux and the French Ministry of Cultural Affairs: A Bibliographic Essay. *Libraries & Culture* 35, 2000, č. 4, s. 557–575.
- GOMBRICH, Ernst Hans. 1954. André Malraux and the Crisis of Expressionism. *The Burlington Magazine* 96, 1954, č. 621, s. 374–378.

Mgr. et Mgr. Markéta Mansfieldová  
Národní institut pro kulturu  
Divadelní ústav  
Oddělení sbírek a archivu  
marketa.mansfieldova@idu.cz



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.