

REYNOLDS (1723-1792)

Reynolds je bezesporu velký malíř a nositel řady významných titulů. V roce 1985 je připomenul americký historik umění Robert Rosenblum: „První ředitel Royal Academy, umělec který měl mezi svými přáteli a zákazníky řadu vynikajících myslitelů, spisovatelů a herců Anglie osmnáctého století, autor ‚Přednášek o umění‘, sbírky kritických textů, věnovaných jak teoretickým tak

praktickým problémům, jejichž styl a duch byl natolik mimořádný, že se staly závažným východiskem v dějinách estetiky – Sir Joshua Reynolds zaujímá čestné místo v panteonu anglické kultury.“ Především je však třeba zdůraznit obrovský skok v kvalitě, jaký představuje jeho dílo v dějinách portrétu. A také nesmíme zapomenout na nebývale svobodnou kompozici a pózy modelů, sílu

exprese a originální styl. Jako příklad nám poslouží *Portrét paní Foxové*, kde Reynolds použil tyto inovace, které jako osvěžující závan čerstvého vzduchu oživily jeho oblíbený malířský žánr.

◀ PORTRÉT PANÍ FOXOVÉ
soukromá sbírka, Londýn



NEJVĚTŠÍ / V MALÍŘI ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO

JOSHUA REYNOLDS č. 88

TÝDENÍK CENA 39 Kč

ISSN: 1212-8872

JOSHUA REYNOLDS

OBSAH

REYNOLDSŮV ŽIVOT str. 3

DÍLO str. 8

Giuseppe Marchi – 1753	str. 8
Garrick mezi Tragédií a Komedií – 1762	str. 10
Nelly O'Brienová – 1763	str. 12
Thomas Lister – 1764	str. 14
Slečna Creweová – 1774-1775	str. 16
Lady Worsleyová – okolo r. 1778	str. 18
Autoportrét – 1780	str. 20
Plukovník Tarleton – 1782	str. 22
Amor rozvazuje Venuši šerpu – okolo r. 1783	str. 24
Chlapec v černém klobouku – 1786	str. 26

REYNOLDS A JEHO SOUČASNÍCI str. 28

REYNOLDS VE SVĚTOVÝCH MUZEÍCH str. 31

AUTOŘI FOTOGRAFIÍ:

Obálka: Bridgeman Art Library; str. 4 až 15: Bridgeman Art Library; str. 16: nahoře: RMN, dole: Bridgeman Art Library; str. 17 až 27: Bridgeman Art Library; str. 28: nahoře: Bridgeman Art Library, dole: RMN; str. 29: nahoře: AKG Paris, uprostřed a dole: Bridgeman Art Library; str. 30: Bridgeman Art Library; str. 31: RMN; str. 32: Bridgeman Art Library.

DISTRIBUCE

WillMark CZ s.r.o.
Hybernská 32
110 00 Praha 1
e-mail: maliri@willmark.cz

PŘEDPLATNÉ, CHYBĚJÍCÍ ČÍSLA A POŘADAČE

SEND Předplatné s.r.o.
Antala Staška 80, P.O.BOX 141, 140 21 Praha 4
Tel.: 02/6100 6609, Fax: 02/6100 6563
e-mail: send@send.cz; www.send.cz

NEJVĚTŠÍ MALÍŘI

Vydavatel:
Eaglemoss International

Redaktorka českého vydání:
Martina Špačková

Adresa redakce:
Inverze, Podvinný mlýn 669
190 00 Praha 9
e-mail: maliri@inverze.cz

Vytištěno v Polsku

15 výtisků + jeden pořadač ZDARMA 585,- Kč
30 výtisků + dva pořadače ZDARMA 1131,- Kč (platíte 29 výtisků)
60 výtisků + čtyři pořadače ZDARMA 2184,- Kč (platíte 58 výtisků)
Pořadače obdržíte max. do 8 týdnů po uhrazení předplatného.

Předplatné a chybějící čísla můžete uhradit složenkou typu C, kterou obdržíte na každé poště. Jako adresáta vyplíte firmu SEND Předplatné s.r.o. a jako odesílatele uvedte čitelně Vaši adresu. Do zprávy pro příjemce na druhé straně složenky napište Největší malíři a požadovaná čísla. Jako částku uveďte jednu z výše uvedených možností podle typu předplatného. Jednotná cena za každý starší výtisk časopisu je 44 Kč včetně poštovného a balného.
Zastoupení na Slovensku: L.K. Permanent, s.r.o., p.p. 4, 834 14 Bratislava, tel.: +421 7 444 537 11, fax: +421 7 443 733 11, e-mail: lkperm@lkpermanent.sk

Na obálce:
NELLY O'BRIENOVÁ – DETAIL

1763; 126,3 x 110 cm
Wallace Collection, Londýn

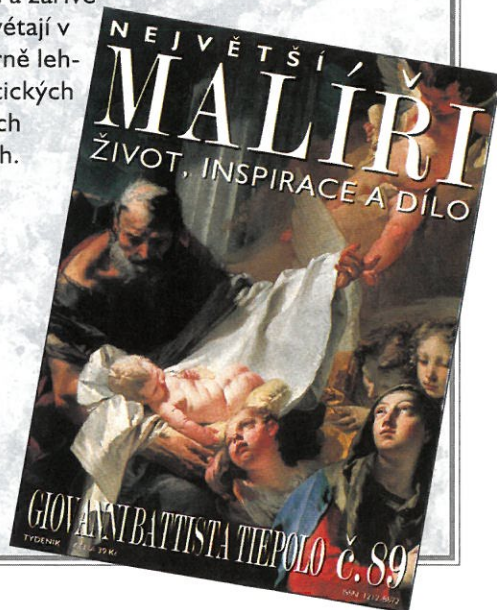
KOLEKCE

Nové číslo představuje každý týden na 32 stranách umělce, který se zapsal do epochy, v níž žil. Každý sešit této série obsahuje dokonalé reprodukce, biografii, vysvětlení týkající se nejvýznamnějších děl a komentáře, jež umožňují porozumět jejich genezi. Týden po týdnu, sešit za sešitem si sami vytváříte skutečnou uměleckou knihovnu.

Kolekce obsahuje nejvýznamnější směry v dějinách umění – impresionismus, romantismus, baroko a současnost. Jednotlivá čísla lze ukládat do speciálních pořadačů, které jsou již v prodeji.

V PŘÍŠTÍM ČÍSLE: TIEPOLO (1696-1770)

Tiepolo, představitel benátské školy rokokového období, byl ve své epoše nejvýznamnějším tvůrcem dekorativních nástěnných maleb. Rafinované, světlé a zářivé barvy rozkvétají v jeho nesmírně lehkých, gigantických prostorových kompozicích.



BUDOUCNOST: SMĚREM K ROMANTISMU

Stejně jako malířské umění měly na Reynoldsově minulosti podíl i jeho „Přednášky o umění“. Co se týče vlivu, jaký měl na další tvůrce, zřetelně se projevuje nejen v Británii, ale také daleko za jejími hranicemi. Reynoldsův příklad výrazně ovlivnil umění mnoha britských portrétistů příští generace, jako jsou například Raeburn (1756-1823) nebo Lawrence (1769-1830).

Současně mu za mnohé vdělili francouzští malíři z takzvaného romantického pokolení. Portréty, které realizoval Prud'hon (1758-1823), Géricault (1791-1824)

či Delacroix (1798-1824) mají v mnoha ohledech blízko k Reynoldsově stylu.

Ještě později, v devatenáctém století, nalezneme ozvuky jeho manýry v prvních autoportrétech Courbety (1819-1877) a na Monetových (1832-1883) plátnech.

▲ DELACROIX: PORTRÉT DÍVKY

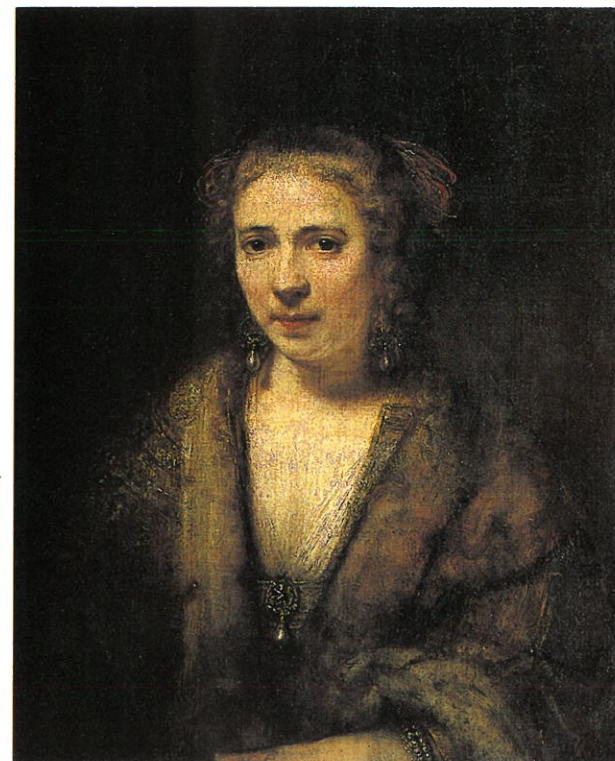
1824; 65,5 x 54,5 cm
Louvre, Paříž

Michelangelovo umění tak impozantní, Rafaelovo tak precizní, tvorba Leonarda da Vinci tak expresivní a Correggiova tak okouzlující a půvabná. Nikdy se nezapomínal – na rozdíl od řady dalších – kopírováním děl geniálních malířů. Stačila mu kontemplace, jakoby v obavě, že by mohl zmrazit nebo uspat vlastní invenci, jež je mnohonásobně cennější než schopnost nápodoby. Usiloval o pochopení tvůrčího aktu, snažil se být v myšlenkách se svými mistry a odhalit tajemství, jež by mu umožnilo dosáhnout dokonalosti.“

REMBRANDT: PORTRÉT HENDRIKJE STOFFELSOVÉ

okolo r. 1654; 74 x 61 cm
Louvre, Paříž

Po všechna svá tvůrčí léta využíval Reynolds kreativních možností, které objevoval v Rembrandtově umění.



REYNOLDS VE SVĚTOVÝCH MUZEÍCH

FRANCIE
PAŘÍŽ • Louvre

IRSKO
DUBLIN • National Gallery of Ireland

ITÁLIE
FLORENCIE • Galleria degli Uffizi

NĚMECKO
BERLÍN • Staatliche Museum

RUSKO
SANKT PETERBURG • Ermitáž

USA
BUFFALO • Albright-Knox Art Gallery
CHICAGO • The Art Institute of Chicago
LOS ANGELES • Los Angeles County Museum of Art
MINNEAPOLIS • The Minneapolis Institute of Art
NEW HAVEN • Yale Center for British Art
NEW YORK • Metropolitan Museum of Art

VELKÁ BRITÁNIE
BRADFORD • Art Galleries and Museums
BRISTON • City Museum and Art Gallery
CAMBRIDGE • Trinity College
CARDIFF • National Museum of Wales
EDINBURGH • National Gallery of Scotland
GREENWICH • National Greenwich Maritime Museum
LONDÝN • National Gallery - Tate Gallery - Royal Academy of Arts - Wallace Collection - Dulwich Picture Gallery
OXFORD • Ashmolean Museum of Art and Archaeology
PLYMOUTH • City Museum and Art Gallery
SALTRAM (Devon) • National Trust

CESTOVAT, POZOROVAT, UČIT SE

Již první konfrontace s mistrovskými díly renesance a antiky ozřejmila Reynoldsovi velikost jeho „nevědomosti“. Po letech říká: „Musel jsem opustit všechny falešné názory na malířství, které jsem si přinesl z Anglie, kde umění upadlo tak nízko, že to snad již ani níže nelze, a vypudit je ze své mysli. Musel jsem se učit od začátku jako malé dítě.“ Proto také během pobytu v Itálii nepomýšlí na tvorbu originálních kompozic, ale věnuje se výhradně systematické analýze pomníků minulosti. Svým žákům vysvětloval: „Studovat znamená naučit se využívat ideje jiných lidí.“ V celé Itálii, ať už byl kdekoli, navštěvoval s neutuchajícím a neukojitelným zájmem všechny dostupné galerie, sbírky a muzea. Podobně činil také později ve Francii, ve Flandrech a Holandsku. Po své poslední cestě formuloval znamenitý postřeh: „Neexistuje lepší lekce pro malíře nežli důkladně se obeznámit s holandskými obrazy. Nikde bych nemohl lépe opanovat umění barvy a kompozice, dovedného rozmístění světla a stínu a všeho, co se profese týče.“

Reynolds se od jiných velkých malířů liší svým plamenným a vytrvalým entuziasmem pro tradici, touhou dobrat se podstaty tajemných zázraků, které objevuje v umění svých vynikajících předchůdců. Ovšem netypický je rovněž způsob, jakým využívá onu širokou zásobu forem. Na rozdíl od pravidel, která jsou na akademiích v Itálii a Francii pro studenty závazná, studium v Reynoldsově pojetí jen velmi zřídka zahrnuje kopírování.

TRADICE A INVENCE

Tradice může tvořit základ pro inovaci, pro originální kompozice a kreace pouze pod tou podmínkou, že s ní umělec pracuje promyšleně, což znamená, že tomu, co objevil, dá vlastní, novou formu. „Mnoho jsem viděl a hodně jsem o tom přemýšlel,“ píše Reynolds v jedné ze svých přenášek. „Měl jsem jakýsi badatelský instinkt, tendenci proměnit vše, co jsem vypořádal a pocítil, na metodu a systém.“ Proto také, třebaže jsou Reynoldsovy obrazy nabité odkazy na umění nejvýznamnějších předchůdců, neohrožují tyto reminiscence a výpůjčky originalitu jeho stylu.

Ve druhé polovině devatenáctého století zdůrazňoval francouzský historik umění Charles Blanc význam, novátorství a rigoristický charakter uvedené tvůrčí logiky: „Studiu umění se oddal s náruživostí umělce a filozofa. Všechno pozorně sledoval, analyzoval, zkoumal a oceňoval. Každý spontánní reflex zkoumal svým rozumem. Chtěl pochopit, čím to, že je

“Za plagiát nelze označit výpůjčky malíře, který jich dokáže využít takovým způsobem, aby se staly integrální součástí jeho díla...”

REYNOLDS



RUBENS: PORTRÉT SUSANNY FOURMENTOVÉ
okolo r. 1622-1623;
79 x 54 cm
olej na dřevěné desce
National Gallery, Londýn
Reynoldsovy cesty po Flandrech a Holandsku lze vysvětlit především malířovou touhou poznat díla Rubense a Rembrandta.

ANTOON VAN DYCK: AUTOPORTRÉT
1622-1623; 116,5 x 93,5 cm
Ermitáž, Sankt Peterburg
V Anglii osmnáctého století se museli všichni portrétisté vyrovnat s tvorbou svého slavného předchůdce.



Joshua Reynolds se narodil 16. července 1723 v Plymptonu, malém městečku v Devonském hrabství, ležícím nedaleko přístavu Plymouth Dock (dnešní Devonport). Byl třetím synem a sedmým potomkem ctihodného Samuela Reynoldse, absolventa Oxfordu a ředitele místní Free Grammar School.

POBYT V LONDÝNĚ;
PRVNÍ PORTRÉTY

Joshua Reynolds se od dětských let živě zajímal o vše, co se týkalo výtvarného umění. Četba „Traktátu o malířství“ Jonathana Richardsona v něm vyvolala velké nadšení a určila jeho budoucnost. Rozhodl se, že bude malířem. Otec sice doufal, že se syn stane lékařníkem, nicméně jeho volbu podpořil a v říjnu roku 1740 ho posílá do Londýna, do ateliéru Thomase Hudsona (1701-1779), malíře považovaného za jednoho z nejlepších portrétistů. Joshua se učí základům řemesla a současně studuje, s tužkou a štětcem v ruce, díla starých mistrů, jež se nacházejí v hlavním městě.

V souladu s podepsanou smlouvou se Reynolds musí učit čtyři roky, ovšem již v polovině roku 1743 se vrací do rodného kraje. Proč odjel tak náhle, nevíme. Domníval se snad, že jej již Hudson nemůže ničemu naučit? Pravděpodobně měl na mysli právě jeho, když po

AUTOPORTRÉT
1775; 76 x 63 cm
Galleria degli Uffizi,
Firence
Reynolds vždy obdivoval Rembrandta a podobně jako on namaloval řadu autoportrétů.

“Hybnou silou úspěchu je etizádost, ale prostředky k jeho realizaci jsou dílem náhody!”

REYNOLDS

Joshua Reynolds

Jeden s malířových přátel říkával, že byl Reynolds – pomineme-li poslední léta jeho života – tím nejšťastnějším člověkem na zemi. Můžeme ho opravdu označit za šťastlivce. Od pobytu v Itálii a prvních, raných úspěchů, až po nominaci na funkci ředitele Královské akademie – ve všech klíčových okamžicích života – mu štěstí přálo.

letech prohlásil: „Sám jsem si za mlada nedokázal osvojit pravidla práce s barvou. V té době se nenašel nikdo, kdo by mi je mohl vysvětlit.“ Reynolds pravidelně navštěvuje Londýn, ovšem bezmála šest let bude žít v Plymouth Dock. První portréty, jež namaluje, představují podobizny místní honorace a námořních důstojníků, kteří v přístavním městě pobývají. Mladý umělec se seznámí s malířem Williamem Gandym (jehož otec byl žákem Antoon van Dycka) a jeho rady jsou pro něj velmi přínosné. Gandy je stoupencem porézní faktury a nanášení silné vrstvy husté barvy, která konzistencí připomíná „tvaroh se smetanou“. Pomůže Reynoldsovi zbavit se vlivu Thomase Hudsona a opustit jeho strnulý, přísný styl.

CESTA DO ITÁLIE

Na jaře roku 1749 se Reynolds v Plymouthu seznámí s Augustem Keppelem. Mladý kapitán královského námonictva se s umělcem velmi rychle spřátelí a nabídne mu, aby se s ním vypravil na jeho lodi, která pluje směrem ke Středozemnímu moři. Šestadvacetiletý Joshua neváhá ani okamžik. Plavba pro něj znamená možnost spatřit italská mistrovská díla, což znamená splnění jeho nejtajnějších přání. Po krátkých mezipřistáních v Lisabonu, Cádizu, Gibraltaru a Alžíru a o něco delší zastávce na Minorce vystoupí Reynolds na počátku roku 1750 na břeh v Livornu, odkud se vypraví do Říma. V jednom z jeho dopisů se dočteme: „Splnilo se mé velké přání, ze všech stran jsem obklopen nejkrásnějšími uměleckými

díly, jaká svět kdy vytvořil...”

Přestává pracovat: za celou dobu nenamaluje prakticky jediný portrét. Čas tráví studiem tvorby svých vynikajících předchůdců. Všechny sbírky si prohlédne a prozkoumá s důkladností hodnou entomologa,

někdy dokonce dává v šanc své zdraví. Tolik si přál okopírovat Raffaellovy práce v mrazivém vatikánském průvanu, že si přivodil těžké nachlazení, které způsobilo částečnou ztrátu sluchu. Jeho největším idolem objeveným v Římě se ovšem nestal Raffael, nýbrž Michelangelo, kterého označil za „božského“. Reynolds opouští Řím v dubnu 1752. Nyní by rád spatřil další významná centra italské kultury. Nakrátko se zastaví v Neapoli, poté stráví dva měsíce ve Florencii. Dále navštíví Parmu a Boloňu, odkud vyrazí do Benátek. Více než tři týdny se okouzleně věnuje dílům Carracciů a Masaccia, Correggia, Tiziana, Giorgiona, Veronesa a Tintoretta. Před návratem do vlasti se zastaví ještě na měsíc v Paříži, kde se obeznámí se soudobým francouzským malířstvím. V říjnu je již v Devonshiru.

Putování po Itálii zanechalo hluboké stopy na celé Reynoldsově tvorbě a rozhodlo o jeho další kariéře i životě. Právě tam, a ne po boku Hudsona, umělecky dozrál, tam pochopil zákony a pravidla geometrie, perspektivy a anatomie pod vedením největších mistrů. Tam si jej rovněž definitivně získala evropská malířská tradice. Zkoumal ji a neúnavně ji propagoval do konce života. Právě odtud si také přivezl rytiny, odlitky a kresby, vytvořené podle soch a obrazů italských umělců, které mu po dlouhá léta budou sloužit jako vzory.

OSLIVÝ DEBUT

Na počátku roku 1753 se Reynolds stěhuje do Londýna. První prací, již si kritika povšimne, bude portrét Giuseppa Marchiho. Definitivně si její uznání získá celofigurálním portrétem svého přítele Augusta Keppela. Již během první prezentace vyvolal obraz bezbřehé nadšení kritiků, sběratelů i široké veřejnosti. Reynolds získal ze dne na den renomé nejschopnějšího portrétisty mladé generace. Je jasné, že od chvíle,

kdy dosáhne prvního úspěchu a hvězda jeho slávy stoupá, začínají se k němu hrnout zástupy klientů. V roce 1755 přichází do jeho ateliéru s prosbou o portrétování bezmála sto dvacet osob a o dvě léta později je jich již více než sto osmdesát. Spisovatelé, herci, šlechtici a měšťané, důstojníci i politici, ctihodné dámy i prostitutky, všichni mu chtějí pózovat. Aby zvládl rostoucí počet objednávek, zaměstnává pomocníky, jimž světuje druhořadé úkoly, například přípravu barev nebo domalovávání draperií. Všeobecné nadšení se ovšem vyhnulo jedné, a to velmi důležité



◀ THOMAS HUDSON: SIR JOHN DE POLE S MANŽELKOU ELIZABETH
1755; 231 x 118,5
soukromá sbírka

V sedmnácti letech se Reynolds začíná učit v ateliéru Thomase Hudsona, ve své době známého portrétisty.



◀ SAMUEL WALE: ZAHRADY VAUXHALL
kolorovaná rytina
z XVIII. století
Museum of London,
Londýn

Ze všech malířů své doby se Reynolds snad nejméně účastnil londýnského společenského života.



▲ CORREGGIO: NOLI ME TANGERE
1518; 130 x 102 cm
Prado, Madrid

Reynolds se domnívá, že malířské umění do značné míry spočívá ve schopnosti navázat vztah k významným představitelům tradice.

▶ GAINSBOROUGH: UMĚLCOVY DCERY
okolo r. 1759; 113,7 x 104 cm
National Gallery, Londýn

Jediný malíř, kterého si Reynolds ze všech britských umělců soudobé generace skutečně vážil, byl Gainsborough.



neviděl Correggiova díla, pravděpodobně bych nikdy nepoznal onu expresi, kterou jsem v nich objevil, a dokonce i kdyby se mi to podařilo, považoval bych za příliš obtížné, za nemožné ji zachytit."

Na rozdíl od Hogartha byl Reynolds toho názoru, že nelze bezprostředně zkoumat přírodu. Ať chceme nebo nechceme, musíme vzít v úvahu malířskou tradici. Příroda již totiž není stejná jako když ji zobrazoval například výše zmíněný Correggio, ale také Giorgione, Tizian, Rembrandt, van Dyck a Rubens. To oni definitivně změnili náš pohled na skutečnost a my dnes na ni hledíme prizmatem jejich vizí. Proto Oscar Wilde (1854-1900), anglický spisovatel a dramatik, prohlásil v jednom ze svých nejslavnějších aforismů, že to příroda napodobuje umění, a ne umění

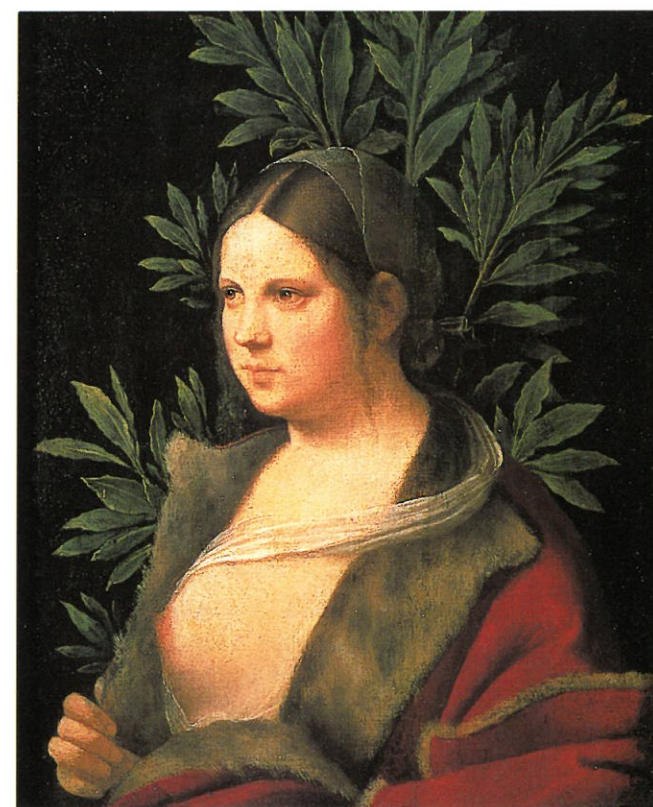


◀ HOGARTH: ŽIVOT SVĚTÁKA V.: SVATBA S BOHATOU STÁŘENOU
1733-1735; 62,5 x 75 cm
Sir John Soane's Museum,
Londýn

Reynolds Hogartha obdivoval, ovšem názory obou malířů na umění byly zcela odlišné.

▼ GIORGIONE: PORTRÉT ŽENY (LAURA)
1506; 41 x 33,5 cm
Kunsthistorisches Museum,
Víděň

V Benátkách Reynolds nezapomněl na žádného z tamních koloristů – od Belliniho, přes Giorgiona, po Tiepola.



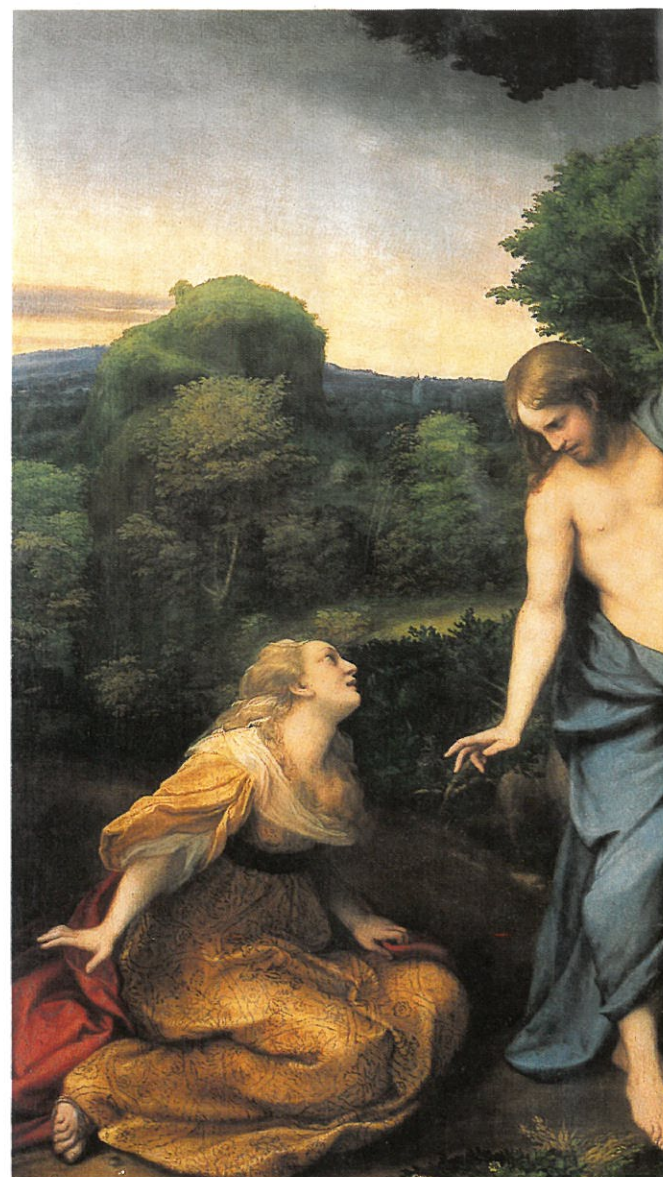
přírodu. Pro Reynoldse mimoto neustálé rozšiřování vědomostí o dějinách malířství, stále hlubší zkoumání jeho komplexního a různorodého dědictví, znamená obohacování techniky a zajišťuje mu větší svobodu projevu. Přesvědčení o správnosti tohoto názoru bylo pro něj hlavní motivací k uskutečnění řady cest, protože měl na nich příležitost bezprostředně se setkat s tvorbou svých předchůdců a také – třebaže v menší míře – svých současníků.

Reynolds aneb promyšlené malířské umění

Všichni tvůrci, kteří v dějinách malířství něco znamenali, čerpali inspiraci z umění minulosti. Reynolds však mnohem otevřeněji než jiní zdůrazňoval nutnost vycházet z tradice a konsekventně tento postulát uplatňoval v praxi. Ve svých „Přednáškách o umění“ se odvolává takřka výlučně na staré mistry, jedinou výjimkou je Gainsborough.

Ve chvíli, kdy se Joshua Reynolds rozhodne, že se stane malířem, nachází se anglické umění na „politováníhodné“ úrovni, jak sám říká. Z šedivého pozadí vystupuje jediná, zato však výjimečná osobnost Williama Hogartha (1697-1764). Přesto si Reynolds bere na počátku své kariéry příklad spíše z Thomase Hudsona (1701-1779). Hudson se Hogarthovi sice nevyrovná nadáním, nicméně v očích

▼ **TIZIAN: TOALETA MLADÉ ŽENY**
1512-1515
Louvre, Paříž
Reynolds se o Tizianovi ve svých „Přednáškách“ zmiňuje jen zřídka, přesto je však jedním z jeho nejdůležitějších vzorů.



mladého žáka má velkou převahu: je zcela otevřený zahraničním vlivům, především francouzským a italským. Hogarth naopak po celý svůj život toužil být malířem anglickým, ryze anglickým a vědomě se snažil oprostit od kontinentální tradice. Jednoho dne prohlásil: „Již dávno jsem dospěl k názoru, že nejrychleji a nejúčinněji se učíme svému umění studiem přírody, aniž bychom přitom zatěžovali paměť zastaralými vzorci a trápili oči kopírováním pláten, jež poznával zub času.“

PŘÍRODA VIDĚNÁ PRIZMATEM UMĚNÍ

Reynolds po celý svůj život brání názory, které se diametrálně liší od těch Hogarthových. Zatímco se autor *Prodávky krevet* domníval, že tradice je pro malíře jen brzdou, překážkou, či dokonce jakýmsi postižením, náš umělec ji naopak vnímal jako nevyčerpatelný zdroj inspirace. Ba co víc, prohlašoval, že právě díky tradici, díky interpretaci světa, kterou nabízejí staří mistři, může malíř vidět, tvořit, interpretovat, a tedy malovat.

Jednou řekl: „Studovat znamená učit se pozorovat přírodu, využívat poznatků jiných... Kdybych sám



„PŘEDNÁŠKY O UMĚNÍ“

Reynolds, jakožto ředitel Royal Academy, napsal a prezentoval patnáct „Přednášek o umění“. Deset prvních vydal vlastním nákladem roku 1779, jako celek se potom objevily až po malířově smrti, v roce 1797. Zmíněné texty se dočkaly rychlého překladu a na kontinentu se setkaly se stejným úspěchem jako v Británii. Když například psal Delacroix ve Francii o umění, pravidelně se na ně odvolával. Reynolds se ve svých přednáškách věnuje teoretickým i praktickým problémům, poukazuje na příklady neskvělejších předchůdců (Michelangelo)

i svých současníků (Gainsborough), vypráví o vlastních ambicích a vizích. Čtenář je překvapen kontrastem mezi názory umělce a jeho obrazy. Tento vynikající portrétista, kolorista a realista totiž opěvuje... historické malířství a kresbu.

▲ HERKULES ŠKRTÍCÍ HADY VYSLANÉ HÉROU

1787; 303 x 297 cm
Ermitáž, Sankt Peterburg

osobnosti. Reynoldsovy obrazy si nikdy nezískaly sympatie krále Jiřího III. (1738-1820), který usedl na trůn v roce 1760. Pro jejich nevyrovnanou fakturu je považoval za primitivní.

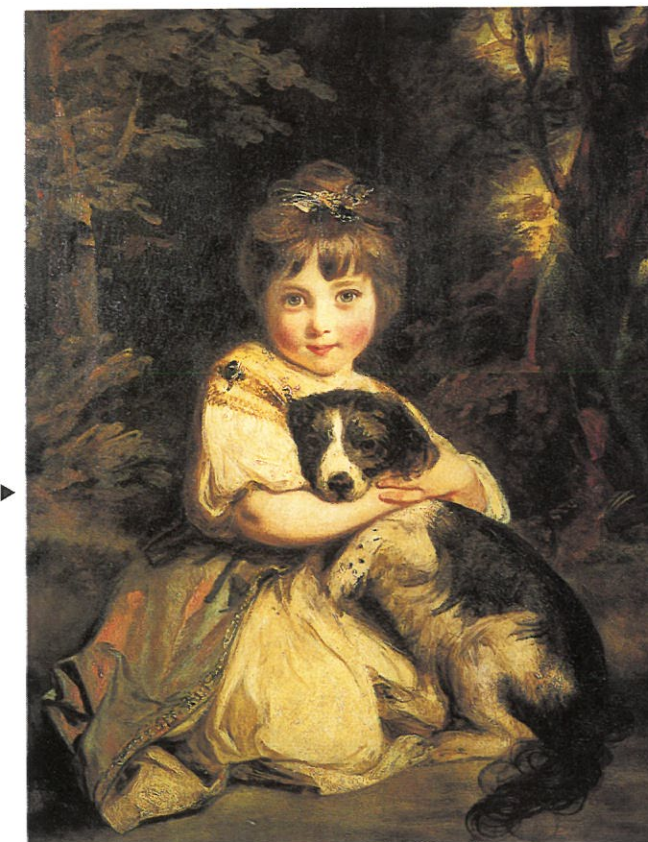
Třebaže malíř postrádá akceptaci ze strany královského dvora, brzy se dopracuje velkého bohatství. Od roku 1760 vede luxusní život. Kupuje a přepychově zařizuje rozlehlý dům na Leicester Fields (nyní Leicester Square), kam nastěhuje rovněž své asistenty. Přijímá zde množství zákazníků a přátel. Nechá vybudovat velkou galerii, kde vystaví svá vlastní plátna a bohatou sbírku prací jiných umělců. Obrovské sumy

totiž věnuje nejen na okázalý životní styl, ale i na nákup uměleckých děl. Návštěvníci mohou obdivovat malby Rembrandta a Rubense, kopie Correggia, Leonarda da Vinci a Michelangela. Reynolds, starý mládelec a světoběžník, má rád hosty a rád se nechává zvát. Navštěvuje nejmódnější kavárny, je členem exkluzivních klubů a sdružení. Tam se setkává s nejvzdělanějšími lidmi Británie druhé poloviny XVIII. století. K jeho přátelům patří spisovatel Samuel Johnson (1709-1784), herec a dramaturg David Garrick (1717-1779), politik Edmund Burke (okolo r. 1729-1797) a spisovatel Olivier Goldsmith (1728-1774).

V roce 1928 napsal historik umění Gabriel Mourey: „Reynolds byl rafinovaný člověk v plném slova smyslu, a to jak v umění, tak v životě... Vypěstoval si charakter, kulturu a bezchybné způsoby džentlmena. Opanoval etiketu, měl takt, vytříbený vkus a vzezření velmože. Byl ideální domácí pán a vynikající společník. Měl nádherné sídlo na Leicester Square, jezdil vozem, jenž budil senzací, jeho stůl byl proslavený, vždy plný a pohostinný. Přátelil se s celou londýnskou společenskou elitou, s literárním a uměleckým světem...“

ROYAL ACADEMY; REYNOLDSOVY PŘEDNÁŠKY

14. prosince 1768 byl Reynolds, jenž se podílel na vytvoření Královské akademie, jednohlasně zvolen jejím prvním ředitelem. Tuto funkci bude spravovat více než dvacet let a dohlížet přitom na správné fungování nové instituce. Vznik Royal Academy měl dvojí cíl. Za prvé měla zajistit výuku uměleckého řemesla, intelektuální vzdělání a organizaci výstav, které by popularizovaly britské umění a podporovaly jeho



► SLEČNA JANE BOWLESOVÁ SE SVÝM PSÍKEM

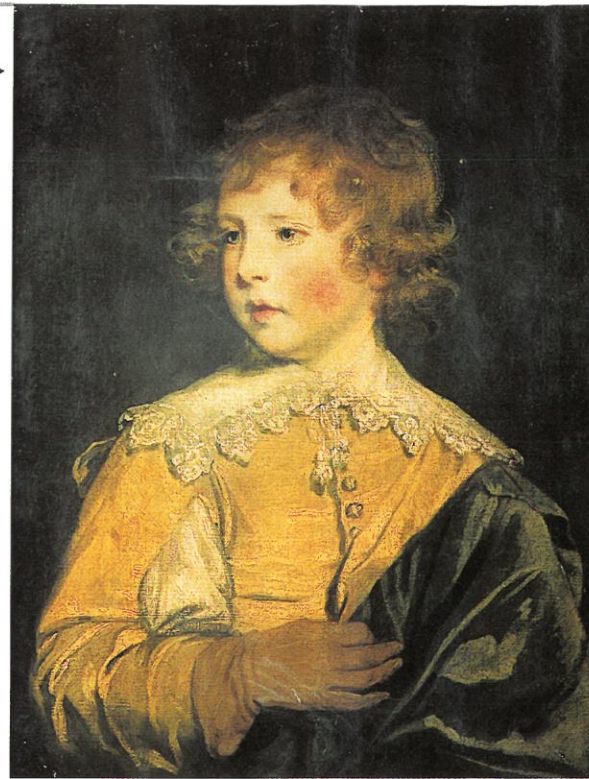
1775; 88 x 70 cm
Wallace Collection, Londýn

V Reynoldsově tvorbě zaujímají důležité místo dětské portréty, a to jak vzhledem ke svému počtu, tak pro své umělecké hodnoty.

rozvoj. Za druhé měla studenty i společnost přesvědčit o vyšším statutu umělce, stojícího mimo cech řemesel. Reynolds se přičinil o splnění obou zmíněných úkolů nejen jako ředitel, ale rovněž jako tvůrce a myslitel. Každoročně posílal na akademický Salón několik svých pláten. Co dva roky redigoval a v akademii prezentoval novou „Přednášku o umění“. Jeho výklady zásadně ovlivnily příští generace anglických malířů.

Další pocty na sebe nenechají dlouho čekat. Malíř dostává 21. července 1769 šlechtický titul. O čtyři roky později – již jako Sir Joshua Reynolds – spravuje

GEORGE SEYMOUR CONWAY
V ÚBORU A LA VAN DYCK
soukromá sbírka, Londýn
Stejně jako všichni ostatní portrétisté v osmnáctém století musel se i Reynolds vyrovnat s uměním velkého Antona van Dycka.



VÝPRAVY ZA VZDĚLÁNÍM

Silněji než jiní malíři považuje Reynolds za výchozí bod pro tvůrčí proces studium umění jak svých předchůdců, tak umělců vlastní generace. Protože mu Anglie k uspokojení těchto potřeb nestačí, několikrát se vydává na poznávací cestu na kontinent. Kromě prvního a rozhodujícího putování po Itálii uskutečnil ještě čtyři „studijní“ výpravy. V letech 1768 a 1771 zhlédne nejdůležitější sbírky umění ve Francii a v Paříži rozjímá nad soudobým francouzským malířstvím. V letech 1781 a 1785 navštíví Flandry a Holandsko, kde bude mimo jiné hledat díla Rembrandta a Rubense. Není tedy nic divného na tom, že v tvorbě našeho poutníka, který systematicky navštěvuje galerie, muzea a kostely, nalezneme nespočetné odkazy na evropskou malířskou tradici, tak jako v případě zde představeného Svatého Jana Křtitele na poušti.



◀ SVATÝ JAN KŘTITEL NA POUŠTI
okolo r. 1780; 125,7 x 101,2 cm
Institute of Art, Minneapolis

▲ PRVNÍ LORD LAUDERDALE
soukromá sbírka, Londýn
Reynolds maloval portréty představitelů všech vrstev: herců, spisovatelů, politiků, vojáků, aristokratů i měšťanů.



Chlapec v černém klobouku 1786

Reynoldsovův styl se během celé jeho malířské kariéry vyvíjí. *Chlapec v černém klobouku* a *Vévoda z Gloucesteru jako chlapec* jsou plátina, jež představují dva hochy, kteří nemají být ztělesněním nevinnosti mládí – tak jak to vyžaduje schéma, jež je ve své době tak populární a na které umělec ostatně často navazuje – nýbrž zaujmají pózy dospělých osob. Dětské postavy malíř zachytil na pozadí krajiny.

Vlivy vlámských tvůrců, zejména Rubense, jsou na posledních Reynoldsových obrazech velmi zřetelné. Jeho koloristické nadání se tu projevuje tak intenzivně, že ho britský kritik umění John Ruskin (1819-1900) řadí mezi nejvýznačnější koloristy v celých dějinách malířského umění: „Snad nikdo neměl větší vrozený talent pro pronikavé pozorování přírody než náš Sir Joshua Reynolds. Byla to velká malířská individualita, ať už po formální stránce nebo pokud jde o celkovou atmosféru, a já osobně ho považuji za krále všech portrétistů. Tizian namaloval ušlechtilější díla, van Dyck ušlechtilější figury, ovšem ani jeden z nich nedokázal s takovou precizností prozkoumat nejsubtilnější nuance lidské duše a charakteru. A uvědomíme-li si, že i přes tísnivý konvencionalismus soudobých společenských norem dokázal vytvořit model ženského a dětského půvabu plný prostoty, že ačkoli žil v severské zemi, uprostřed přírody, jíž dominují šedé, bílé a černé odstíny, stal se z něj kolorista, kterému se

nikdo, včetně Benátčanů, nemůže vyrovnat, a že v dobách, kdy ve výstavních salónech triumfovalo nizozemské malířství a drážďanský porcelán, kořil se on italským mistrům a později vystoupal vzhůru, aby s nimi stanul na jednom piedestalu; vezmeme-li toto všechno v úvahu, jsem přesvědčen, že v celých dějinách malířství bychom nenalezli lepší příklad instinktu tak silného, samostatného a tak neomylně citlivého vůči všemu, co je pravdivé, čisté a ušlechtilé.“

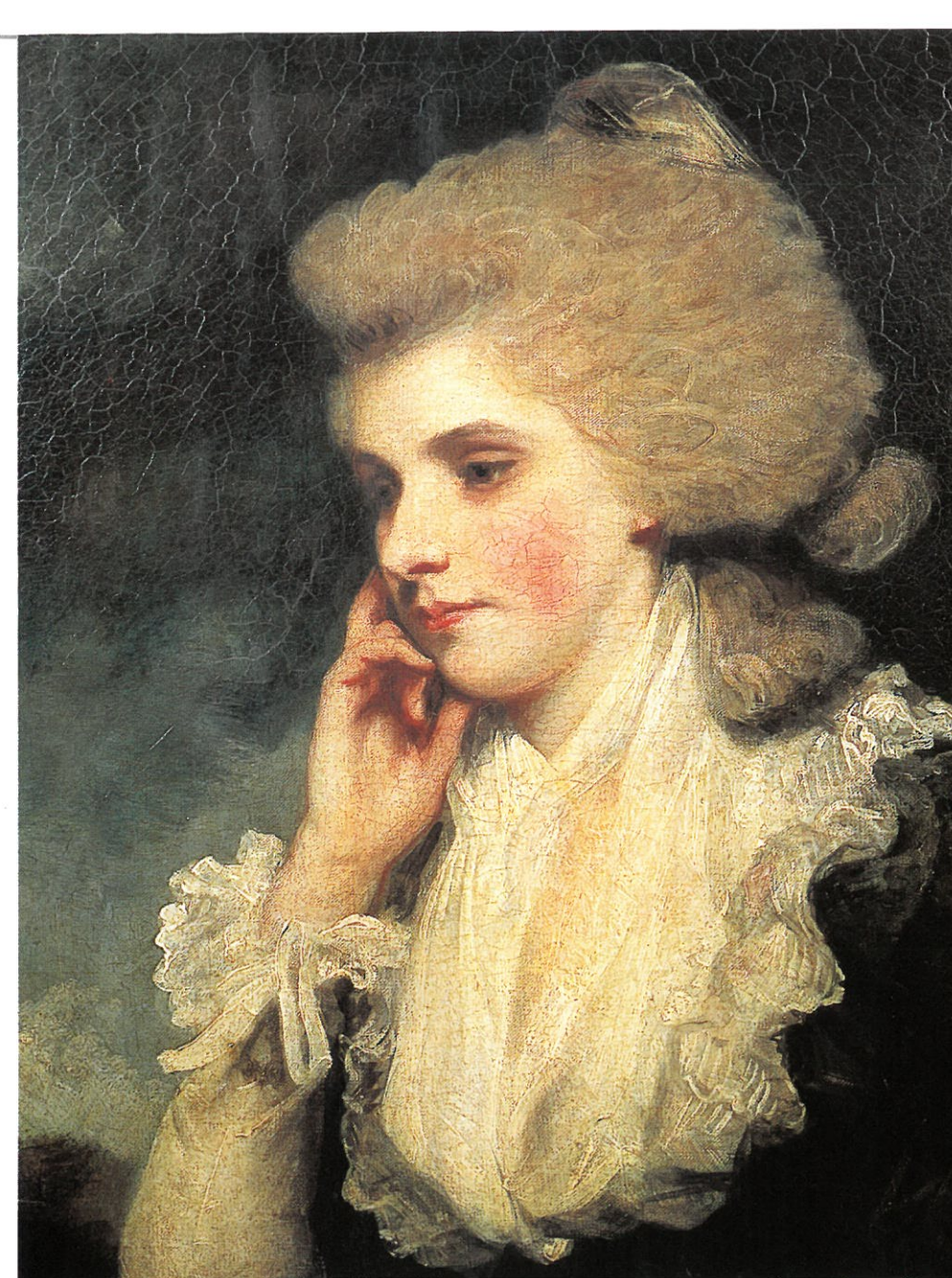
TECHNICKÁ POZNÁMKA

Tak jako všichni velcí koloristé, ať už benátská nebo vlámská, maluje i Reynolds své obrazy rovnou barvami. Vůbec nepoužívá kresbu a již prvními tahy štětce se odvolává k barvě. Na rozdíl od svých slavných předchůdců ale nemísí barvy na paletě. Nanáší na plátno skvrnky čisté barvy, díky čemuž se mu daří zachovat celou intenzitu jednotlivých barev. K jejich spojení do jednoho celku dochází teprve během pozorování. Zmíněná technika je již předzvěstí experimentování koloristů devatenáctého století, od Delacroixe po Seurata.

◀ CHLAPEC V ČERNÉM KLOBOUKU (ANEŽ JOHN CHARLES)
1786; 137 x 110 cm
soukromá sbírka

▶ VÉVODA Z GLOUCESTERU JAKO CHLAPEC
Trinity College, Cambridge





KALENDÁRIUM

- 1723 – Joshua Reynolds se narodí 16. července v Plymptonu (Devonské hrabství v Anglii)
- 1740 – přichází do ateliéru Thomase Hudsona (Londýn)
- 1743 – opouští Londýn i Hudsonův ateliér a vrací se do Plymouth Dock
- 1746 – umírá umělcův otec
- 1750 – Reynolds stráví dva roky v Římě a poté navštěvuje nejdůležitější umělecká centra v Itálii
- 1752 – na podzim se vrací do Londýna, cestou se zastaví v Paříži
- 1760 – malíř se nastěhuje do luxusního domu na Leicester Fields (Londýn)
- 1768 – 14. prosince bude zvolen ředitelem nově vytvořené Royal Academy
- 1771 – portrét navštěvuje Paříž (podruhé v roce 1768)
- 1779 – Reynolds vydává „Přednášky o umění“
- 1781 – poprvé se vypraví do Flander a Holandska
- 1785 – drubá cesta do Flander a Holandska
- 1789 – oslepne na jedno oko; o dva roky později je již prakticky nevidomý
- 1792 – Sir Joshua Reynolds umírá 23. února na rakovinu jater

◀ HRABĚNKA FRANCES LINCOLNOVÁ

Wallace Collection, Londýn

Naprostou většinu Reynoldsových obrazů tvoří portréty, zejména ženské.

úřad starosty rodného města a univerzita v Oxfordu mu udělí doktorát honoris causa právních věd. Po smrti Allana Ramsaye roku 1784 bude jmenován dvorním malířem. A konečně, v roce 1786, si u něj carevna Kateřina II. (1762-1796), největší protektorka umění mezi vládci tehdejší Evropy, objednáva historickou malbu. O námětu a rozměrech obrazu má rozhodnout Reynolds sám. Zvolí si epizodu z Pindara (518-438 př. n. l.) a představí *Herkula škrtilícího hady vyslané Hérón.*

Současně, v první polovině osmdesátých let, navštíví Reynolds několikrát kontinent. Studuje díla starých i soudobých holandských a vlámských mistrů. Od roku 1789 Joshuův organismus začíná pociťovat následky intenzivní a dlouholeté práce. Přichází o zrak, nejprve v jednom oku, potom částečně i v druhém. Nakonec, prakticky nevidomý, musí odložit paletu a štětku. Podaří se mu ještě napsat poslední „Přednášku“. Pronese ji před Royal Academy v prosinci

**“I ta nejkratší esej,
napsaná malířem,
zajistí teorii umění
rychlejší pokrok, než
tisíce učených děl.”**

REYNOLDS, „PŘEDNÁŠKY O UMĚNÍ“

roku 1790, několik týdnů po složení demise na funkci ředitele. Vystoupení se pro Reynoldse stane příležitostí, aby složil hold Michelangelovi, který nebyl tehdy příliš ceněný. „Zvolil jsem si jinou cestu, která odpovídá mým dovednostem a vkusu mé epochy. Ale kdybych měl znovu utvářet svět, vykročil bych ve stopách tohoto génia, třebaže vím, že se mu nevyrovnám. Tomu, kdo se chce odlišit, stačí jako distinkce a důvod k chvále to, že dosáhne alespoň lemu jeho roucha a ovládne tu z jeho dovedností, která je nejméně významná.“

Umělec má před sebou ještě rok života. Je si vědom blízkosti smrti a klidně prohlašuje: „Vím, že všechny věci na zemi mají svůj konec a nyní se k němu blíží i můj život.“ 23. února 1792 umírá Sir Joshua Reynolds na rakovinu jater ve svém domě na Leicester Fields. Po slavnostním pohřebním ceremoniálu bude pochován v kryptě londýnské Katedrály svatého Pavla, vedle velkého portrétisty Antoon van Dycka.

Giuseppe Marchi – 1753

Giuseppe Marchi (1735-1808), kterého Reynolds zaměstnával v Římě, se stane jedním z jeho nejoddanějších asistentů. V roce 1752 přijíždí do Británie a až do mistrovy smrti ho bude věrně doprovázet při veškerém jeho počínání. Několik měsíců po návratu z Itálie namaluje Reynolds Giuseppův portrét, který vzbudí nemalé překvapení. Od umělce, jenž sotva ukončil svoji „grand tour“, totiž cestu po Itálii, se očekávalo jiné plátno. Kompozice totiž není ani tak odrazem italských vlivů, jako spíše okouzlení uměním Rembrandta van Rijna, kterého Reynolds obdivoval snad již na počátku čtyřicátých let, kdy bylo v Londýně vystaveno několik Rembrandtových děl. Dokonce i v Římě se jedním z prvních děl, která Reynolds kopíroval, stal autoportrét nizozemského mistra ze sbírek Corsiniů.

Marchiho kabátce podšitý kožesinou, turban, světlo, koloristika a faktura mají vskutku rysy silně připomínající Rembrandta. Tvář, jež se vynořuje z temného pozadí, neodbytně připomíná osvětlení, onu „magickou záři“, jak říkával Reynolds, a silně kontrastní hru světla a stínu z obrazů autora *Noční bládky*. Od něho si také malíř vypůjčil intenzivní červen kabátce, teplé bílé a růžové odstíny tváře a zářivé, lesklé zlato na turbanu. Na Rembrandtův styl navazuje také hutný malířský materiál, zřetelné tahy štětcem, impasta, zrnitá faktura a modelace.

Zmíněný tvůrce ovšem rozhodně není v Anglii té doby příliš populární. Jeho faktura bývá považována za příliš chaotickou a mnohem více jsou ceněny úpravné a hladké obrazy Reynoldsova prvního učitele, Hudsona. Při pohledu na práci svého žáka – zde reproduovaný portrét Giuseppa

Marchiho – prohlásil: „Bůh je mi svědkem, Reynoldsi, že teď maluješ hůř, než když jsi opustil můj ateliér.“

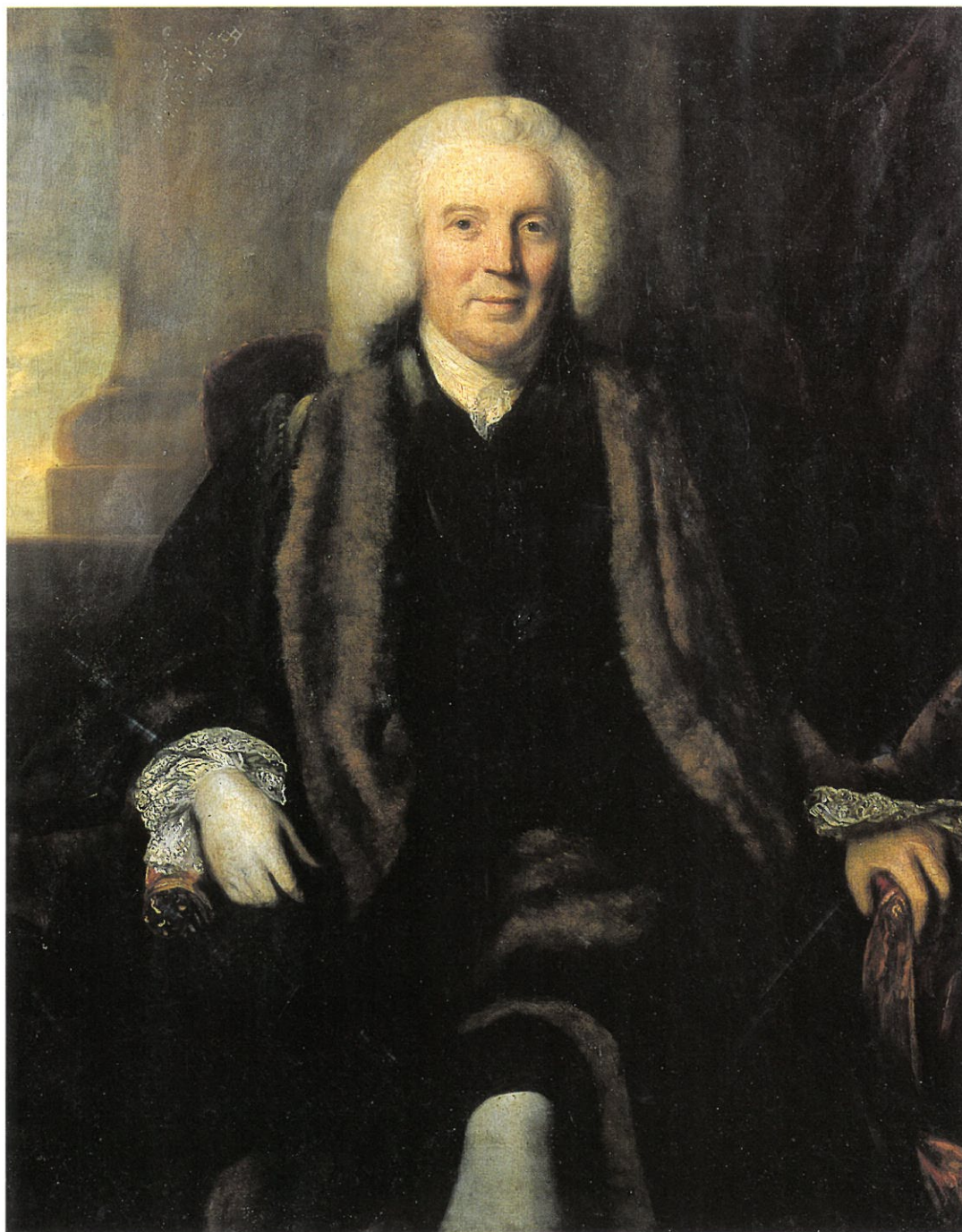
Na sklonku padesátých let nizozemské inspirace v Reynoldsových dílech částečně ustupují benátským vlivům. Místo neutrálního a tmavého pozadí se začínají objevovat přírodní scenérie či pohledy na nebe, jako je tomu v případě portrétu Sira Thomase Harrisona. Hra světla a stínu je již méně kontrastní. Tahy štětce ztrácejí na energičnosti a naopak získávají na měkkosti a mistrnosti.

GIUSEPPE
MARCHI

1753; 73,5 x 62,3 cm
Royal Academy of Art,
Londýn

SIR THOMAS
HARRISON

okolo r. 1758; 126 x 101 cm
Gudhall Art Gallery,
Corporation of London



▲ AMOR ROZVAZUJE VENUŠI ŠERPU

okolo r. 1783; 127,5 x 101 cm
Ermitáž, Sankt Peterburg

Amor rozvazuje Venuši šerpu okolo r. 1783

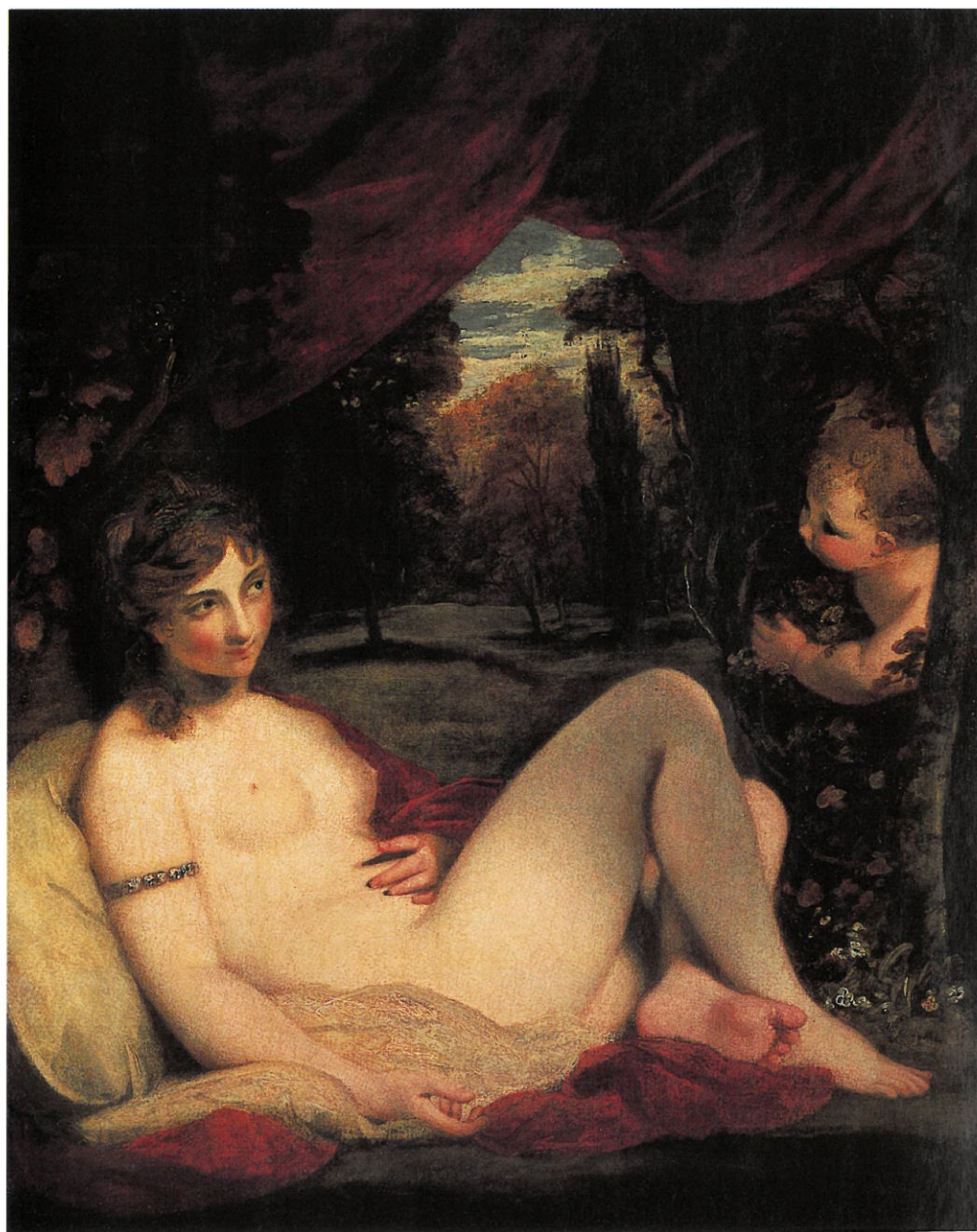
Dvě kompozice, reprodukované na této dvoustraně, náleží mezi nepočetné akty, které Reynolds během své umělecké kariéry realizoval. Nevíme sice přesně, kdy vznikly, ovšem všechno ukazuje na polovinu osmdesátých let, kdy se malíř podruhé vydal na cesty po Flandrech a Holansku. Oba obrazy lze nepochybně dát dohromady s objevy, či spíše opětovnými objevy, k nimž tam dospěl. Je například velmi pravděpodobné, že právě smyslný Rubens, kterého si Reynolds v oné době cenil nad jiné umělce, přivedl malíře k realizaci ženského aktu. Zřetelný protiklad mezi částmi osvětlenými a partiemi ležícími v polostínu ještě jednou svědčí o Rembrandtově vlivu. A konečně živelnost, kterou se na mnoha místech vyznačuje faktura uvedených pláten, zase dokazuje, že nezapomněl ani na díla Franse Halse.

Mnohokrát jsme již zdůrazňovali, s jakou invencí Sir Joshua Reynolds dokázal využít malířské tvorby svých velkých předchůdců. Uměl rovněž, se stejným prospěchem pro dílo, čerpat ze zkušeností malířů své vlastní generace. Obraz nazvaný *Amor rozvazuje Venuši šerpu* zřejmě odkazuje bezprostředně na kompozice François Bouchera, jež mohl Reynolds shlédnout během svého pobytu v Paříži. Lehké a odvážné tahy štětce pak připomínají Gainsboroughovy práce. Je ale nutno rovnou dodat, že všechny výpůjčky od slavných mistrů, jak starých, tak soudobých, představují vždy pro Reynoldse příležitost k utváření vlastních, originálních vizí a nikdy se nejedná o pouhé pasivní napodobování.

Studentům Royal Academy vysvětloval: „Nemusím se doufám ospravedlňovat, že doporučuji naprostou poslušnost vůči mistrům. Chtěl bych vás jednoduše povzbudit, abyste čerpali ze zkušeností těchto výjimečných lidí... Nepřemlouvám vás k rezignaci na vlastní vizi, ani k plagiátorství... Pouze vám radím, abyste neodmítali pomoc, kterou potřebuje každý z nás – a využili jí i ti největší.“

Na obou prezentovaných obrazech, jež představují Venuši a Amora, nalezneme jemnou koloristiku, onu Reynoldsovu poezii barev, která, třebaže ji malíř vypracoval díky dlouholetému studiu umění svých předchůdců, je velice nevšední. Umělec používá poměrně úspornou paletu, protože, jak říká: „Šelak, žlutý okr, blankytná modř a černí stačí k namalování čehokoli.“ Zároveň také nikdy nepoužívá studené barvy (šedí, modř a zeleň) samostatně, jedině v případě, že chce zvýšit intenzitu teplých odstínů (žluté, červené a bílé).

▼ VENUŠE
S AMOREM
1785; 124,2 x 99 cm
Agnew & Sons, Londýn



“V našem umění je dosti závažným problémem rozlišení toho, co je třeba osvětlit, od toho, co musí zůstat ve stínu!”

REYNOLDS

Garrick mezi Tragédií a Komedií – 1762

David Garrick (1717-1779), herec, dramaturg a divadelní ředitel, je nejvýznamnější osobností britské scény osmnáctého století. Portréty ho různí malíři – ti nejskvělejší, i ti dnes již zcela zapomenutí – mezi nimi také Joshua Reynolds, a to hned několikrát. *Garrick mezi Tragédií a Komedií* je

nejznámější z jeho kompozic inspirovaných osobou zmíněného herce. Popularizovaly ji četné rytiny, které se rozšířily nejen po Anglii. Představuje staré téma, Herkula, jenž činí své životní rozhodnutí, ovšem ve formě humoristické travestie. Xenofón (okolo r. 430- okolo r. 355 př. n. l.) uvádí apologii, v níž řecký



◀ PANÍ
ABINGTONOVÁ
JAKO SLEČNA
PRUE

1771; 76,8 x 63,7 cm
Yale Center for British
Art, New Haven



Plukovník Tarleton

1782

PLUKOVNÍK SIR
BANASTRE
TARLETON

1782; 236,2 x 145,4 cm
National Gallery, Londýn

Reynolds nejednou maloval portréty důstojníků. Tato vyobrazení, především celofigurální, zaujímají zvláštní místo v jeho tvorbě. Stejně jako podobizny plukovníka Tarletona a markýze Granbyho – naturalistické a fantastické současně – splňují dvojí, zdánlivě protichůdné požadavky: svobodné využití fantazie při současném zachování podoby. Malíř na jedné straně ukazuje své modely realisticky a v takové póze, jakou zaujali v jeho ateliéru. Současně si ovšem, aniž by zanedbal péči o věrnost, dovolil určitým způsobem naaranžovat pozorovanou skutečnost, takže exprese, póza a oděv portrétované osoby podléhají stylizaci. Podle Reynoldse totiž pravda (to jest podoba) nespočívá v přesné rekonstrukci detailů. Právě naopak. Malíř se domnívá, že „mnohem lépe zachytíme podobu, jestliže ztvárníme všeobecný dojem, nežli doslovným kopírováním rysů modelu“. Na druhé straně scénérie, jež model obklopuje, již náleží zcela do světa fikce a je výtvozem umělcovy imaginace. Plukovník Tarleton vypadá jako švihák. Lekce nakloněný dopředu, s rukama položenými na košíku šavle, vypadá jako ztělesnění klidu. Chodidlem se opírá o demontované dělo a vedle něho drží podkoní za uzdy vzpínající se koně. Podstavec děla, prapory a chuchvalce dýmu vytvářejí atmosféru bitvy nebo alespoň válečného chaosu.

Stejně schéma nalezneme také na dalším celofigurálním portrétu markýze Granbyho. Podoba zůstala zachována, ovšem zadní plán se liší od reálií interiéru malířské dílny a přenáší markýze na bitevní pole. Jeden z umělcových současníků zdůrazňoval, že „Reynolds při malování portrétů využíval své fantazie více než jiní, třebaže by se mohlo zdát, že právě tomuto malířskému žánru může přinést nejméně užitku“.

Nezávisle na již zmíněné dvojakosti byla na obou portrétech zcela zachována spojitost díla. Malíř o ni usiluje všemi svými silami, považuje ji totiž za nejdůležitější. V jedné ze svých „Přednášek o umění“ na toto téma píše: „Podmínkou dokonalosti našeho umění, zátiším počínaje a velkými historickými malbami konče, je schopnost zcela se soustředit na

celek. Celkem přitom rozumím nejen kompozici díla, ale všechno, co se týká barvy, světla a stínu, všechny jednotlivé aspekty obrazu, které musí každý malíř vzít při práci v úvahu.“

MARKÝZ JOHN
DE GRANBY
V UNIFORMĚ
soukromá sbírka



sofista Prodikos vypráví, že se hrdina ještě v mladých letech ocitl na rozcestí a musel si zvolit mezi snadnou cestou radovánek a cestou ctnosti plnou úskalí. Nakonec se rozhodne pro cestu ctnosti. U Reynoldse váhá Herkules-Garrick mezi Tragédií a Komedii. První múza ho přemlouvá, aby se vydal za hlasem vznešeného poslání, druhá mu zase nabízí radostný a bezstarostný život. Reynolds přebírá schéma, které použil Rubens v cyklu věnovaném Marii Medicejské. Jednu skutečnou postavu doprovázejí dvě alegorické figury. Vlámův vliv poznamenal také fyziognomii modelu, kterou anglický kritik umění David Mannings popisuje jako „drzou, rozpustilou, takřka bacheckou tvář“ (1985). Ovšem kromě zmíněného zdroje inspirace zde nalezneme ještě další odkazy, jak už tomu u Reynoldse bývá zvykem. Rozesmátá Komedie připomíná malířskou tvorbu Correggia, s jeho mírností a zlatavou auroou. Tragédie v nás zase vyvolává myšlenku na

přísnou manýru boloňských mistrů sedmnáctého století, především z ateliéru Carracciů. Kompozice obrazu má zase blízko ke slavnému dílu Guida Reniho, jež představuje Lota a jeho dcery.

V soudobém anglickém divadelním světě zaujímá významné postavení rovněž paní Abingtonová. Reynolds ji portrétuje jako Slečnu Prue, mimořádně vyzývavou postavu ze hry „Love for Love“ britského dramaturga Williama Congreva (1670-1729). Její role se mu stává záminkou, aby představil modelku ve velmi uvolněné póze, jaká bývá v zásadě vyhrazena mužům. V jiném kontextu, vzhledem k závaznému pojetí slušnosti, by nemohl zobrazit ženu, jak se nedbale loktem opírá o židli a navíc se smyslně dotýká palcem rtů.

Stejně důležitou inovací, která by na první pohled mohla uniknout divákově pozornosti, je velice těsné orámování portrétované osoby.

GARRICK MEZI
TRAGÉDIÍ
A KOMEDIÍ
1762; 148 x 183 cm
soukromá sbírka

Nelly O'Brienová

1763

Překvapivý a paradoxní Reynolds... Ve svých „Přednáškách o umění“ hlásá výsadní postavení římské a florentské školy, tedy malířů, kteří kladou větší důraz na kresbu než na barvu. Ovšem jeho vlastní obrazy – od těch nejranějších až po poslední díla – evidentně navazují na tradici umělců benátských, holandských a vlámských, tedy největších koloristů. Reynoldsovo upřednostňování barvy je tak výrazné, že prakticky nevytváří kresby. Část kritiků dokonce prohlásí, že vůbec kreslit neumí! O několik desítek let později se se stejnou výtkou setká Delacroix, který připomene: „Reynolds říkal, že malíř musí kreslit štětcem.“ Všechna plátna anglického mistra svědčí o jeho sklonu vyjadřovat emoce barvou, nikde se ovšem neprojeví plněji nežli na portrétu slečny O'Brienové. Harmonie barev mezi toaletou mladé ženy a krajinou byla vytvořena s jemností, která se vyrovná Giorgionově nebo Tizianově. Světlo na obraze a subtilní stín, vržený širokou krepou klobouku na tvář, jsou hodné Rembrandta. Sladěné, tlumené barvy a nekonečně různorodé odstíny těla, látek, přírody, ba dokonce i bílé srsti psíka, připomínají zase Rubensova plátna.

Je důležité, kdo vlastně byla modelka? Pomáhá snad fakt, že se jednalo o slavnou kurtizánu, pochopit, odkud se bere to prazvláštní, úchvatné kouzlo? Historik umění Gabriel Mourey na tyto otázky odpověděl v roce 1928: „Je půvabná? Snad. Je hezká? Určitě ne. Zato úžasně svůdná, tak okouzlující a tajemná, jako Gioconda... Reynoldsovi současníci nás ujišťují, že se dosud nikdy a nikomu nepodařilo namalovat stejně věrný portrét. Nemáme důvod jejich slova zpochybňovat, ovšem ani to není důležité. Koneckonců, vlastností, kterou se vyznačuje geniální umělec – a Reynolds, jenž namaloval Nelly O'Brienovou k nim bezesporu patří – je schopnost vytvořit z reálných či fiktivních prvků, nebo také jedněch i druhých současně, skutečnost tak kompletní, tak složitou a perfektní, v každém ohledu živou, jakoby hmatatelnou, odrážející všechna přání, pocity, postřehy, myšlenky a touhy, že v očích tvůrce i našich začíná existovat přesvědčivějším způsobem než předměty či postavy reálně existující.“

“Jeho portréty jsou především obrazy a není důležité, zda víme, koho představují. Docela nám stačí jako umělecká díla sama o sobě.”

ERNEST CHESNAU

NELLY O'BRIENOVÁ ▶

1763; 126,3 x 110 cm
Wallace Collection, Londýn

Autoportrét – 1780

Třebaže si Reynolds po celý svůj život cenil Rembrandta, ozvuky této fascinace se v jeho tvorbě neprojevují vždy stejně silně. Po malířově návratu z Itálie jsou velice výrazné, ovšem v šedesátých letech a na počátku příštího desetiletí slábnou. Znovu se objeví v sérii autoportrétů, již zahajuje plátno z roku 1775, které se dnes nachází ve sbírce florentského paláce Uffizi. Je pravda, že s Rembrandtem spojujeme již sám fakt, že malíř věnuje velkou pozornost a úsilí vlastním podobiznám. Kromě toho však Reynoldsovy autoportréty úzce spojuje s díly slavného Nizozemce také osvětlení, chromatika, hra světla a stínu (např. v *Autoportrétu* z roku 1788), impasta a faktura. Ještě více, ba přímo ostentativně, napodobuje dokonce Rembrandtův vzhled: v případě

Autoportrétu z galerie Uffizi a v dalším, z roku 1780, vystupuje v charakteristické rembrandtovské pokrývce hlavy – černém klobouku se širokou krepou.

Kromě této zcela evidentní podobnosti používá Reynolds také jiné zřetelné narážky na umění a postavy velkých umělců. *Autoportrét*, který náleží do sbírek Royal Academy připomíná pózu modelu jeden z portrétů van Dycka. Busta, umístěná na témže obraze po pravé straně, reprezentuje Michelangela, jehož si Joshua Reynolds tak oblíbil. Pouze oděv nemá žádný vztah k malbám starých mistrů. Jedná se totiž o tógu, jakou nosí „Doctor of Civil Law“ (doktor práv), kterýžto titul Reynolds obdržel od univerzity v Oxfordu roku 1773. Myšlenku, aby sám sebe zobrazil v ceremoniálním úboru, mu ovšem dozajista nevnikla pýcha či marnivost. Spíše chce připomenout a zdůraznit své názory na téma vysokého statutu malířské profese. Domnívá se, že si umělec, hodný toho jména, zaslouhuje nejvyšší uznání společnosti. Na rozdíl od soudobého všeobecného mínění Reynolds tvrdí, že malíř není jen řemeslník, lépe či hůře spojující tvary a barvy, ale také, a snad především, myslitel.

“Abychom poznali velký styl, onen mrtvý jazyk, který bychom mohli nazvat řečí bohů, musíme mít bezustání před očima Michelangela, odlitky jeho soch, kopie jeho kreseb a rytiny realizované podle jeho obrazů.”

REYNOLDS, „PŘEDNÁŠKY O UMĚNÍ“

▼ AUTOPORTRÉT

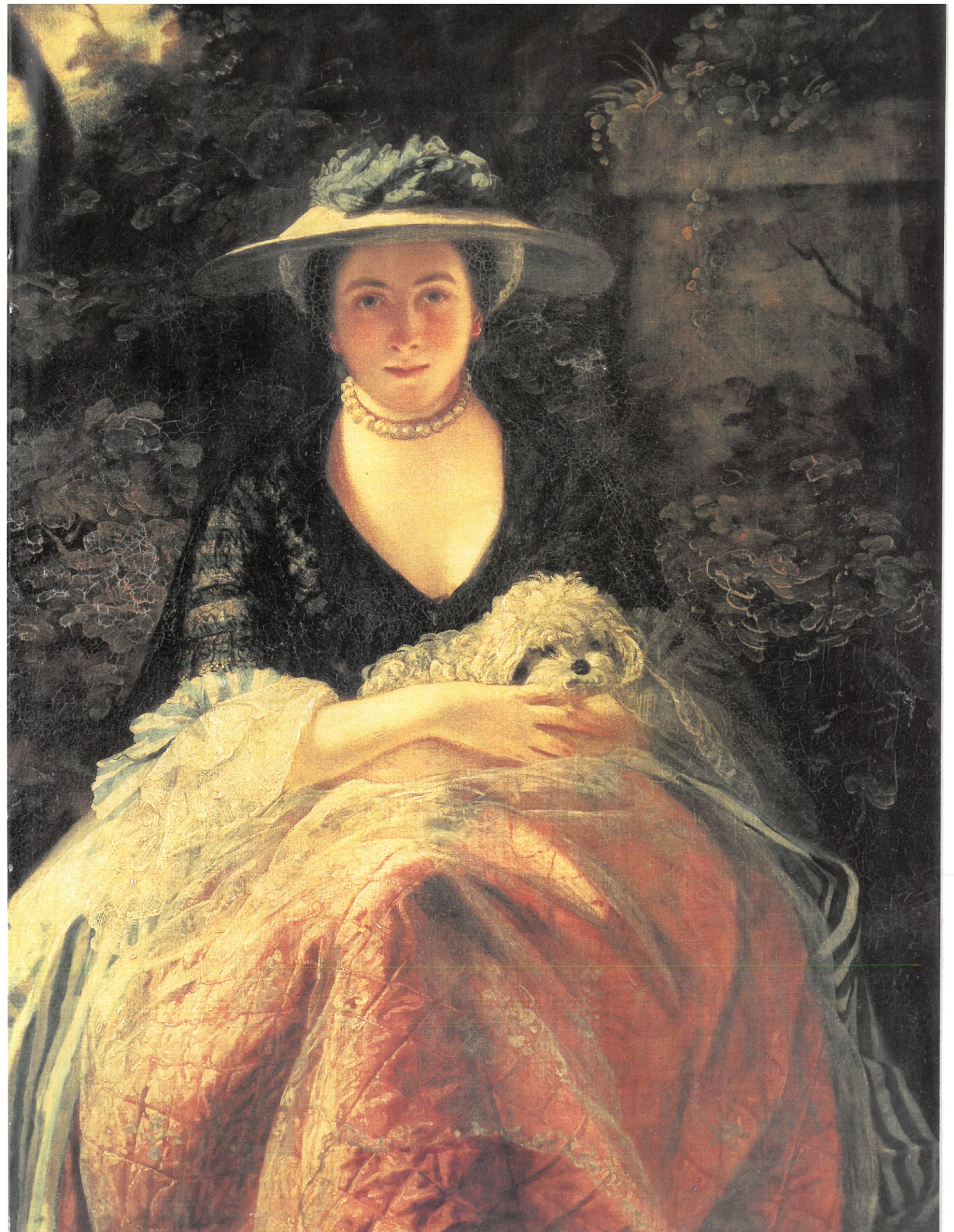
1788; 75 x 62 cm
Dulwich Picture Gallery,
Londýn





▲ AUTOPOTRÉT (ANEĚ SIR JOSHUA REYNOLDS, D. C. L.)

1780; 127 x 101 cm
Royal Academy of Arts, Londýn



Thomas Lister 1764

Reynolds prohlašuje, že portrétista má malovat konkrétní osobu, a ne „člověka jako takového“, a nesmí se omezit na úzký, standardní „repertoár póz, které lze použít za každé situace“. Připadají mu směšní malíři, kteří sahají „do svých alb zaplněných banálními skicami motivů okopírovaných z jiných obrazů“ a „nikdy se ani nepokusí samostatně uvažovat“, čili zkoumat a zachytit psychiku zobrazené postavy. On naopak odmítá již hotové vzory a směřuje k přirozenosti. Snaží se zachytit každý jedinečný výraz tváře a gesta, jež nejvýstižněji vyjadřují osobnost. Říká: „Pravdu o člověku ukazujeme pomocí jeho gest.“ Proto se také domnívá, že v umění „je nejdůležitější dovednost využít toho, co nám nabízí model sám“. Nikdy tedy své klienty během pózování k ničemu nenutí a rozhodnutí o volbě postoje nejbližší jejich povaze a nejcharakterističtější pro jejich způsob života nechává na nich.

Ve snaze zachytit unikátní charakter portrétované osoby Reynolds současně hraje jakousi hru s velkými mistry. David Mannings roku 1985 upozorňuje na fakt, že na portrétu mladého chlapce, *Thomase Listera*, „pozice postavy – zkřížené nohy – opakuje pózu známou ze slavných antických soch“. *Hraběnka Georgiana Spencerová s dcerou*, podobně jako mnoho dalších matek s dětmi, které Reynolds portrétuje, je v podstatě volnou interpretací námětu madony s dítětkem, populárního v italské renesanci. Ovšem analogie mezi některými umělcovými kompozicemi nás mohou zavést ke zcela mylným domněnkám,

„Gesto je instinktivní, nepřirozenější a nejvýmluvnější formou lidské exprese.“

REYNOLDS, „PŘEDNÁŠKY O UMĚNÍ“

protože Reynolds se ve skutečnosti inspiroval technikou a stylem svých předchůdců, jeho metoda práce však vylučuje bezprostřední výpůjčky. Nečerpá během práce přímo z antického či renesančního umění, nýbrž samostatně dospívá k podobným výsledkům. Nepopírá, že dřívější umělci měli také blízko k přírodě a jejich díla jsou pravdivá. Protože ale směřuje ke stejnému cíli jako oni, je jen logické, že v jeho pracích nalezneme formulace silně spřízněné s těmi, jež obsahují díla tvůrců z minulých staletí.

THOMAS LISTER
(ANEB CHLAPEC V HNĚDÉM)
1764; 231 x 147,5 cm
Art Galleries and Museums, Bradford

HRABĚNKA GEORGIANA SPENCEROVÁ S DCEROU
soukromá sbírka



Lady Worsleyová okolo r. 1778

LADY WORSLEYOVÁ
okolo r. 1778;
236 x 144 cm
soukromá sbírka

Reynolds po sobě zanechal neuvěřitelné množství obrazů. Odborníci napočítali více než pět tisíc pláten, nepočítaje ty, o nichž víme a které se ztratily. Byl to nepochybně pracovitý, ovšem také nadprůměrně schopný malíř. Jedním pohledem dokázal pojmut celek, pracoval rychle, byl velice kreativní a měl mistrovskou techniku.

Velmi zřídka se věnoval náboženským, mytologickým či alegorickým tématům. Devadesát procent jeho děl představují portréty (zejména ženské), ale při pohledu na tuto bohatou galerii, není divák nikdy unaven monotónností. Pózy, nálady, pozadí, osvětlení, počet postav, faktura, úhel pohledu a rámeček, to vše se neustále mění. Někdy je model umístěn na neutrální pozadí, jindy zase do venkovské scenérie nebo do měšťanského interiéru, které se v některých případech otevírají do výhledu na krajinu. Někdy jde o poprsí, podruhé o polopostavy, jindy zase o celé figury. Všechny přinášejí důkaz o malířově neobyčejné tvůrčí invenci.

Reynoldsovi současníci častokrát opakovali, že jej Gainsborough převyšuje pokud jde o portréty na

pozadí krajiny. Reynoldsův umělecký rival skutečně projevuje živější zájem a více citu pro krásu přírody. Nicméně takové obrazy, jako například proslulý portrét *Lady Worsleyové*, hovoří proti výše uvedenému názoru. I přes kontrast, jaký vytváří ohnivě červená barva šatů s poklidným zbarvením zadního plánu, dokáže Reynolds výtečně zasadit svoji modelku do okolí. Najdeme tu zřetelný obrys postavy, protože by příliš ostře vystupovala do popředí. Kontury formuje výlučně hra světla a stínu, jsou měkce modelované a jakoby lehce zastřené.

Stávalo se, že ona nepřesnost formy, nezbytná pro zachování vnitřní spojitosti díla, byla umělci vytýkána. Část pozorovatelů, kteří v zásadě chválí celkový dojem scény, která představuje *Sestry Waldegraveovy*, naříká nad bezmála skicovitou technikou malování tváří, látek a rukou. Na všechny výtky Sir Reynolds reaguje slovy: „Skutečnou velikost zajistí celkový dojem.“ Nebo také: „Přesnost je zhoubou umění.“ A dále: „Genialita spočívá ve schopnosti zobecňovat a vyjadřovat se úsporně a jednoduše.“

SESTRY WALDEGRAVOVY
1780; 143,5 x 168 cm
National Gallery of Scotland, Edinburgh





Slečna Creweová – 1774-1775

V roce 1774 se do Londýna stěhuje vynikající britský malíř Thomas Gainsborough. Více méně ve stejné době získává Reynoldsova manýra na lehkosti a vzletnosti. V případě portrétu *Slečny Creweové* je tato změna tak překvapivá, že někteří kritici, ve snaze ji vysvětlit a „oslabit šok“, nepovažovali plátno za dokončený obraz, nýbrž za skicu. Otázkou je, zda bychom měli, vezmeme-li v úvahu chronologickou blízkost obou zmíněných faktů, spojovat změnu uměleckého stylu Joshuy Reynoldse s Gainsboroughovým příjezdem do hlavního města. Reynolds samozřejmě obdivuje jeho techniku, jeho, jak píše, „škrábance a podivné čáry... onen chaos, který jakýmsi kouzlem získává tvar v okamžiku, kdy se vzdálíme od obrazu“. Mohl by se jím tedy inspirovat. Jako stejně pravděpodobné se však jeví to, že změna stylu našeho umělce je pouhým vyústěním dlouhodobého procesu. Postupně se ostatně v nové manýře utvrzuje a upevňuje ji, jak dokazuje další dětský portrét, *Master Hare*, jenž namaloval na sklonku života, v roce 1788. Příklad Thomase Gainsborougha sehrál

MASTER HARE
1788; 77 x 63,5 cm
Louvre, Paříž



JOHN PARKER
A JEHO SESTRA
THERESA
1779; 142 x 111 cm
National Trust, Saltram
(Devonshire)



TECHNICKÁ POZNÁMKA

Na portrétu *Master Hare* přitahuje naši pozornost především faktura. Obraz již zdaleka vábí oko diváka, okouzluje svojí lehkostí, harmoničností a měkkostí, která vyvolává dojem improvizace. Díváme-li se na něj zblízka, ukazuje se, že to, co zdánlivě vytvářelo jednotlivý celek, se ve skutečnosti skládá z vedle sebe umístěných, oddělených, malých skvrnek. Jsou natolik zřetelné, že lze postřehnout rozdíly ve způsobu nanášení barvy. Někdy vypadají jako natřené, jindy jako tečkované, potom zase jako propasírované štětcem. Místy se štětec povrchu plátna sotva dotýká, vedle zase zanechává v husté barvě výrazné stopy.

pravděpodobně pouze roli jistého katalyzátoru. Reynolds ostatně nikdy neusiloval o pečlivě propracovanou malířskou techniku, ani ji neobhajoval ve svých spisech. V jeho pojetí malby má mnohem větší význam a nenahraditelnou hodnotu jednoduchost, dovednost a rychlost provedení. Mimoto se domnívá, že „zběžná manýra“ má podíl na dosažení „podobnosti, protože ponechává divákově představivosti více volnosti a umožňuje mu domýšlet si rysy tváře originálu“. Vzorem je mu příroda, v níž se „všechny kombinace zdají náhodné“.

V portrétu *Johna Parkera a jeho sestry Theresy* vidělo mnoho komentátorů další hold složený Rembrandtovi, především proto, že pozice modelů připomíná *Židovskou nevěstu*. Když ovšem Reynolds tuto dětskou podobiznu maloval, pravděpodobně uvedené dílo nizozemského mistra vůbec neznal.



▲ SLEČNA CREWEOVÁ

1774-1775; 137 x 112 cm
soukromá sbírka