

Vývoj vztahů v evropské rodině a jeho obraz v dobovém umění

Autor: Miloslava Blažková

Abstract

The Development Europeans Family in Artistic Context – The article deals with the problem of family as transhuman value. The author shows on the example of literature, poetry and visual arts, that this term has in particular cultures and historical periods very different meaning. The author uses the novels, love lyrics, imagery and paintings of the different cultures to support her thesis. She deals with the ancient Egyptian and Greek art, Romanic and Gothic style, arts of Renaissance, Baroque, Classicism, Impressionism and work of art in Twentieth Century. She argues that the value of family is strongly influenced by the tradition, historical development, natural and social environment.

Keywords: transhuman values, visual arts, literature, picture of family, tradicion, intellectual history

Klíčová slova: všelidské hodnoty, výtvarné umění, literatura, obraz rodiny, tradice, dějiny idejí

Jednou z nejdůležitějších entit v životě člověka je rodina. Sanuje především lidskou potřebu někam patřit, být zakotven ve svém světě jako v prostoru lidské pospolitosti. Otázkou je, bylo-li tomu tak vždy, a jednou z cest, jak nalézt odpověď na tuto otázku, je sledovat obraz rodiny, jenž byl vytvořen v literatuře a výtvarném umění různých dob. K této otázce mě mimo jiné vede složitost problému, zda se rodina v moderní společnosti skutečně rozpadá a zda je tento proces cestou celkového úpadku rodiny. Na oba dotazy neexistují jednoznačné odpovědi, přesto nám sledování historického vývoje umění s tímto tématem může leccos napovědět.

Ve své analýze se chci věnovat uměleckým dílům, která mohla alespoň částečně ovlivnit evropské představy o rodině, třebaže začnu kulturním prostředím starověkého Egypta, tedy za hranicemi evropského kontinentu. Vybírám je proto, že prostřednictvím středomořské kultury mělo vliv i na naši, evropskou civilizaci. Následující rozbory však již budou plně soustředěny jen na evropský prostor. Nejprve na antické Řecko a Řím, na středověký evropský Západ, renesanční, barokní a klasicistně osvícenecký svět. Protože ve všech těchto epochách funguje evropský univerzalizmus, můžeme vycházet z děl vytvořených umělci různých národů a na podobě nejvýraznějších rysů rodiny se to neprojeví. Teprve s nástupem národních států, opřených především o nacionální představy, by bylo třeba zohledňovat typové a místní rozdíly, a proto se budu pro toto období snažit pozornost věnovat i českému prostředí jako jednomu z možných.

1 Obraz rodiny ve starověkém Egyptě

Egyptská civilizace patří k časově nejrozsáhlejším civilizacím, proto je zajímavé všimnout si i proměn, které se odrážejí v egyptském umění, především výtvarném, pokud jde o představy o podobě rodiny a jejím vnitřním uspořádání. Vzhledem k tomu, že pouštní prostředí zachovalo neuvěřitelné množství památek ukazujících život rozmanitých společenských prostředí, je výpovědní hodnota faktů, na nichž je možno se shodnout, poměrně vysoká.

Zajímavé jsou již indicie vypovídající něco o poměrech ve Staré říši. K nejstarším rodinným spodobněním patří sousoší představující faraóna Menkaurého s manželkou Chamarernebtj. Dvě téměř stejně vysoké postavy ukazují pouze tělesné rozdíly mezi manželi, nikoli rozdíly v jejich postavení. Velmi zajímavý je i postoj, ve kterém jsou oba ztvárnění. Faraónův presentuje sílu a autoritu vladaře, jeho žena se jemně usmívá, a přestože stojí také zdánlivě strnule, gesto jejích paží svědčí o něčem jiném. Pravou rukou drží svého manžela okolo pasu, levou se dotýká jeho levého nadloktí. Celý postoj vypovídá o významném postavení královské manželky a o vzájemné blízkosti obou partnerů. Zajímavé je také, že časté přijetí východisek tohoto sousoší pro jiné rodinné portréty dosvědčuje, že staří Egyptěané mohli tuto podobu manželského vztahu považovat za ideální.

Další poznatky nám může podat dvojsocha onského vojevůdce a kněze Rahotepa a jeho manželky Nofrety. Oba manželé sedí ve stejné pozici a slavnostním oblečení na jakémsi trůně. Zatímco muž má pouze bederní roušku a jednoduchý náhrdelník, žena je v dlouhých bílých šatech z velmi jemného plátna, nákrčník a čelenka jsou filigránsky zdobené, její tvář je krásně nalíčená a na hlavě má bohatou paruku z černých vlasů. Vše svědčí o tom, že má reprezentovat postavení svého muže. Rozdíl jejich úloh je i v barvě jejich pleti, která je při jinak patrné snaze o shodu – výška postav, mohutnost soch, obdobnost gest a výrazu obličejů – velmi nápadná. Podle *Dějiny umění* J. Piojana jde o ztvárnění dobového estetického ideálu. Muž naplňuje ideál válečníka, žena se stará o dům a rodinu a tráví většinu času ve stinných místnostech domova.

Proto je muž výrazně tmavě opálený, zatímco pleť ženy je téměř bílá. Dává se tak zjevně najevo, že oba plní svou roli, ale i to, že patří k tzv. vyšší společnosti. V obou sousoších je zřejmé, jak významné postavení má žena – manželka. V dějinách se vždy zdůrazňuje, že postavení žen ve starém Egyptě bylo oproti jiným civilizacím starověku nebývale svobodné a slovo ženy mělo v rodině značnou váhu. Oba portréty toto konstatování jen potvrzují.

Další velmi zajímavé portréty rodinného života pocházejí z tzv. el-amarnského období, tj. především z období vlády faraóna Achnatona. Na obrazech se objevují rodinné scény faraóna, jeho manželky, ale i jejich hrajících si dětí, stejně jako milostné scény, symbolizované různými květinami a jinými atributy, spojenými s milostnou touhou. Malíři i sochaři používají dvojího obrazného vyjádření vztahů v rodině. Na jedné straně jsou to jakési mocenské portréty, na nichž je často faraón nepoměrně větší než jeho manželka, a ta je zase nepoměrně větší než jejich potomci, aby byla vyjádřena hierarchie všech zobrazených.

Na druhé straně se především na malbách v hrobkách objevuje „realistická“ představa o pohodě v rodině zemřelého, vyjádřená odpovídající velikostí postav, rušením strnulého

postoje a jeho nahrazováním přirozenými scénami z běžného života rodin vyšších vrstev, obklopených i jejich sloužícími, dalšími hodnostáři, rolníky a řemeslníky. Tento trend pokračuje i v dalších dynastiích. V hrobkách velmožů se objevují scény z lovu, péče o zahradu nebo např. sklizně lnu, na nichž jsou vždy oba manželé a často i jejich děti společně. Z idealizovaného ztvárnění vysvítá, že rodina je pro zemřelého velmi důležitá, a proto ji chce mít i na hrobových malbách, aby byla trvale přítomna i v jeho posmrtném životě. Obrazy často vystihují hloubku láskyplného vztahu se samozřejmostí, která se v pozdějších dobách nebude téměř opakovat.

Důležité je i to, že podobné ztvárnění světa rodiny trvá až do ptolemaiovských dob, tedy u dynastie, která je původně spjata s makedonsko-řeckým prostředím, v němž, jak uvidíme, pro takovouto výtvarnou řeč o rodinném prostředí nebylo místo. Potvrzuje se tím známý fakt, že Ptolemaiovcí skutečně s původním egyptským prostředím chtěli splynout, a proto se snažili přijímat za své mnohé prvky původní kulturní tradice.

2 Obraz rodiny v antickém světě

Chceme-li postihnout obraz rodiny v antickém světě, musíme si tuto dobu rozdělit nejméně do tří kulturních epoch. První tvoří doba předklasická, v níž ještě není hlavní váha kladena na obec, ale právě na rodinu, druhou klasická, která je spjata s důrazem na obec, třetí helénistická, v níž začíná opět převažovat význam individuálních vztahů v rodině nad místem obce, vzhledem k tomu, že polis prochází dobou rozpadu. Zvláštní podobu má ale i svět římský, který prochází svými proměnami od archaického času po císařský Řím.

Nejstarší podoba řecké rodiny je zachycena spíše v dílech literárních než výtvarných. Důvod je zřejmý, uvědomíme-li si, kým je tato rodina vytvářena – je obecně známo, že byla v podobě OIKOS tvořena značně širokým okruhem živých i mrtvých, lidí i zvířat. Prezentovala tedy především hospodářskou jednotku a prostor vnitřní bezpečnosti pro své členy. Byla také vyjádřením skutečně fungujícího řádu proti vnějšímu světu, který byl ovládán nespíše chaosem. Víme-li, jakou roli hrála v řeckém myšlenkovém světě (a pozdější filosofické teorie samotných řeckých myslitelů nás o tom ubezpečují) dvojice CHAOS–KOSMOS, nemůžeme se divit tomuto důrazu na rodinu jako malý uspořádaný svět, v němž má každý především stanoven svůj jasný úkol. Významné je zde i chápání časového stření, propojenost minulosti, přítomnosti a budoucnosti, založené na vztahu k předkům a potomkům. Představuje nejen kulturní tradici, ale je i základem právních vztahů a předpokladem prosperity. Přítomnost je tím poněkud zatlačována do pozadí a význačná rozhodnutí ovlivňuje minulost, která se v cyklickém čase propojuje s myticky chápanou budoucností.

Proto v tomto světě není pro rodinu tak důležitý milostný vztah mezi manželi, jako jejich předpoklady pro harmonický poměr, v němž je naplňování životního úkolu snazší. Nejvíce svědectví o podobě takové rodiny máme v díle *Práce a dny* Řeky velmi uctívaného básníka Hésioda (v athénském výchovném systému např. patřilo k povinnostem žáků naučit se nazpaměť jeho veršům obdobně jako veršům Homérovým). Díky němu se dozvídáme, že největším nebezpečím pro budoucí rodinu je žena, která chce muže zmámit a získat jeho majetek, protože té nejde o společné naplnění díla, ale o okamžitý zisk. Obdobným problémem je i nezvedenost dětí a sváry mezi příbuznými, které také podkopávají možnost naplnit mýtický úkol rodiny. Domnívám se, že do stejného kulturního prostředí patří i báj

Filemon a Baucis o zachování tradice a smyslu manželského vztahu jako věrnosti, vytvoření prostoru klidu a pohostinnosti a úcty k bohům. Výtvarné a divadelní zpracování těchto námětů postrádá dramatickosti, a především proto se asi neobjevuje. Je však možné i to, že pozdější umělci vidí význam rodiny jinak, a proto se k těmto námětům nevracejí.

Rodina klasického období se přetváří v závislosti na proměnách, kterými prošla antická obec. Jako přechodné stadium se obvykle uvádí rodina a polis v době Solónově, kdy se začíná vytvářet jiný dualismus důležitý pro život rodiny. Není tu již temný věk postavený na protikladu nebezpečí (okolní svět) a vytvářené bezpečí (rodina), ale protiklad i symbióza OIKOS–POLIS, který popisuje velmi zajímavě např. Hannah Arendtová. K jeho úplnému rozvoji dochází v době klasické, tedy v době největšího rozkvětu řeckého umění, a proto se nám právě toto chápání rodiny obvykle vybaví, mluvíme-li o rodině v antickém Řecku. Svou podstatou se jedná především o svět vybudovaný muži pro muže, protože je to právě muž, který vychází ze soukromého prostoru rodiny, v níž vládne jako hospodář, do veřejného prostoru agory, kde se musí umět prosadit mezi sobě rovnými jako občan.

Nadřazenost obce nad občanem je neustále zdůrazňována i politicky a právně prosazována. Rodina je vnímána jako stavební jednotka státu a k jejím základním povinnostem patří nejen dávat obci dobré občany, ale například i neplýtvat majetkem na zvyšování vlastního luxusu, mohou-li být tyto prostředky užity pro blaho obce. Obdobně slouží zájmům obce i umění. Zcela patrné je to v dobovém dramatu a jeho cílech, které nejlépe postihuje Aristotelova *Poetika*. Zobrazení rodiny v klasickém dramatu má přivést občany – odpovědné za vlastní rodiny – k poznání možných chyb, kterých by se měli vyvarovat. Důležité jsou však pouze ty chyby, které se mohou nějak dotknout obce. Ryze soukromé záležitosti by drama nemělo řešit a ani je zobrazovat. Toto pravidlo se projevuje mimo jiné i v tom, že drama se obvykle odehrává před domem a je-li již třeba ukázat děj, který se odehrává v privátním prostoru rodiny, pak se o něm dozvídáme jen zprostředkovaně, obvykle prostřednictvím chóru, nikoli přímou dramatickou akcí.

Ještě více zarážející je obdobný postoj v dílech výtvarných. Sousoší něžně se objímajících manželů nebo obrazy rodinné idylky, jak jsme je viděli v umění starověkého Egypta, a jejichž stopy můžeme ještě zaznamenat v mykénském výtvarném projevu, zde nenajdeme. Výjimku tvoří zobrazování lásek bohů, ale i to je daleko méně čtené než jiné náměty. Obrazy rodiny a jejího života na veřejnost nepatří nejen proto, že, jak se často upozorňuje, mezi manželi nejde o milostný vztah, ale o společenskou nutnost, nýbrž i proto, že naplněnost láskyplného vztahu je čímsi navíc, co nijak nesouvisí s jejím smyslem. Pro rozvoj obce je daleko důležitější vztah ERASTÉS–ERÓMENOS (zralý muž a krásný jinoch), v němž se oba vzájemně podněcují k sebezdokonalování. Svět hostin, boje, ani zobrazovaného dětství není rodinným a ženským světem. Manželky a děti se hostin nesmějí zúčastňovat a o výchovu chlapců se po jejich sedmém roce stará stát, zatímco dívky jsou sice vychovávány doma, ale rodný dům je zároveň i jediným prostředím, které je jim vykázano stejně jako jejich matkám. Není tedy ani důvod, ani příležitost rodinu výtvarně ztvárňovat.

S rozpadem tradičních podob řeckých obcí se situace mění. Hegel charakterizuje dobu helénismu jako prostor pro tzv. nešťastné vědomí, které zakouší individuální svobodu, ale protože ji zakouší přes rozpad svého přirozeného zakotvení v obci, neví si s ní rady a vnímá ji spíše negativně než jako úžasný dar. „Osvobození“ z tradičních vazeb k obci vyvolává především potřebu nového zakotvení, které se výrazně přesouvá z veřejného do soukromého

prostoru. Může nabýt podoby stoického spočinutí ve vlastním TONOS, stejně jako získání potřebného klidu v epikurejské zahradě. Příznačný je i návrat do privátnosti vlastní rodiny, která poskytuje náhle opět daleko více bezpečí než rozkolísaný vnější svět.

Umění slovesné i výtvarné na změnu situace citlivě reaguje. Literární práce se začínají výrazně zabývat milostnými příběhy a zobrazují celou škálu lidských vášní souvisejících s vnitřním životem lidí. Tradičním námětem je láska, při níž musí oba partneři překonat mnohé nástrahy osudu, aby mohli vstoupit do manželského svazku s požehnáním bohů, ale i vlastních rodin. Náhle je kvalita tohoto milostného vztahu tím nejdůležitějším a nejzajímavějším, co může umění zobrazovat, přesto že i tady vystupují minulé představy o rodině v tom, že se musí často prokázat společenská rovnost obou milenců.

Posun je zřejmý i v umění výtvarném. Do popředí zájmu se dostávají takové náměty jako Amor a Psyché, Odysseus a Penelopé, Théseus a Ariadné nebo Afrodita doprovázená Érotem. Narůstá i častost scén z každodenního života lidí – polní práce, výuka, hostiny, péče o tělo atd. Ustupují naopak scény bojů, které, pokud jde o zobrazování každodenního lidského světa, v minulých dobách absolutně převažovaly. Zvláštní skupinu tvorby představují hřbitovní stély. I na nich se stále více objevuje soukromý svět lidí a rodinné scény. K obvyklým námětům patří loučení manželů, zobrazení ženy, jak sedí mezi svými dětmi, popřípadě její loučení s oblíbenou přítelkyní či služkou, které předává dar, a spodobnění dětí s jejich domácími mazlíčky. Portréty jsou stylizované, chtějí vždy zemřelého zobrazit jako krásného (někdy až ideálně krásného) člověka a vyjádřit tak hloubku vztahu pozůstalých k němu. Svět vlastního prožitku se stále více opírá o nejbližší okolí jedince (ať již jde o muže či ženu), o rodinné zázemí, jehož ztráta se postupně stává nenahraditelnou.

3 Obraz rodiny ve středověku

Středověké zobrazení rodiny vykazuje opět posun od tohoto zobrazení v helénském světě a světě císařského Říma. Chceme-li ho pochopit, musíme se nejprve vyrovnat s jeho zvláštnostmi jak formálními, tak obsahovými. Velmi často je toto umění prezentováno jako návrat k barbarskosti a neschopnost navázat na klasickou krásu antiky. Toto hodnocení neodpovídá pravdě hned ze dvou důvodů. Jednak v prostředích, kde byl kontakt s antickým uměním dostatečně silný (zejména v románském světě), tato vazba nikdy zcela nevymizela, jednak se toto umění pokoušelo zobrazit i to, co pro antiku nemělo takový význam, tj. hluboký subjektivní prožitek vztahu autora k zobrazovanému. Umělecké dílo bylo často vyjádřením služby Bohu a autorovy úcty a oddanosti k tomu, co ho transcendentně přesahuje. I ve středověkém umění se tedy ukazuje posun, který můžeme zaznamenat například ve filosofii – posun k monismu založenému na idealitě a o víru opřené subjektivitě.

Ve svém rozboru si budeme všimnout dvou základních epoch uměleckého vidění světa, tedy románského a gotického. Oba způsoby tvorby zasahují celou Evropu, třebaže s různou intenzitou na jejích různých místech. Proto můžeme v našem jednoduchém vymezení počítat s jednotným, univerzálním pohledem na mnoho skutečností včetně role a působnosti rodiny.

Románský svět se od gotického liší v mnoha ohledech. Nás může zaujmout zjištění, že velmi rozdílná je již dispozice obytných domů, jako prostředí pro život rodiny. Zatímco v románské architektuře je tento dům dispozičně směřován k centrálnímu dvoru, a je tedy jakýmsi do sebe uzavřeným světem, v gotické výstavbě je preferován obrat do ulice, do

prostoru kontaktů s vnějším světem. V prvním případě je tato dispozice určitým opakováním klasických antických představ, kdy má rodina být od okolního světa oddělena, a spojujícím článkem se světem je především „hlava rodiny“. Jistou podobnost můžeme najít dlouhodobě v podobě klášterních objektů s centrálním rajským dvorem, který má také vést myšlení mnichů směrem od vnějšího světa. Rodina je tím deklarována jako svět sám pro sebe, který nemá být příliš veřejně předváděn.

Veřejný zájem k sobě obrací spíše to negativní. Ne nadarmo je pranýř a veřejné vystavení součástí tvrdého trestu provinilci. Naopak u zbožných skutků se jako navýsost pozitivní vnímá jejich utajení, vyjádření toho, že tento skutek je jenom mezi mnou a Bohem a vyjadřuje hloubku a smysl mého niterného vztahu. Umění prezentuje především zbožné skutky světců, které se stávají vzory hodnými následování a nejdokonalejší vzor mezi všemi vzory, samotného Boha, ať již je to (v menší míře) Bůh otec anebo nejčastější námět románského umění – Boží syn, Ježíš Kristus. Je až zarážející, jaký důraz je kladen na několik základních námětů z Kristova života a jak malou roli zde hraje svatá rodina. Dalo by se říci, že románské umění je vystavěno na „mužské pospolitosti“ jako ústřední. Kristus mezi apoštoly, Kristus mezi evangelisty, Kristus s význačnými světci a především Kristus jako vládce světa.

Dokonce i tam, kde se musí objevit jako dítě na klíně své matky, zatlačuje Bohorodičku do pozadí. Je v centru pozornosti a má podobu „malého dospělého“. Říkává se sice, že umělci této doby si nevědí se zobrazením dítěte rady, je ale otázkou, proč spoustu jiných skutečností dokáží vystihnout přesně, zatímco dětské rysy jako by nebyli schopni uvidět. Domnívám se, že nejde o neschopnost, ale o myšlenkovou pozici. Dítě, které má být v Kristovi zobrazeno, je dítě vládce světa, nikoli slabý lidský tvoreček, který v každodenním životě příliš často umírá a poukazuje tak na bezmocnost vlastní i bezmocnost svých rodičů.

Bez zajímavosti není ani to, jak málo se vyskytuje zobrazení celé svaté rodiny, tj. včetně svatého Josefa. Scéna narození je nejčastěji spojována s klaněním tří králů, tedy opět s momentem moci a vlády. Upozaděny jsou dokonce i scény ukřižování a především piety. Co platí pro svatou rodinu, platí ještě ve větší míře pro rodinu pozemskou. Ta se ve výtvarných dílech zachovaných z této doby, nevyskytuje téměř vůbec, ať již by se jednalo o portréty, sousoší, miniatury popisující dvorské a lidové mravy nebo literární vyprávění. Toto zjištění koresponduje s poznatky historické vědy (např. s dílem G. Dubyho *Rytíř, žena a kněz*, 2003). Manželství nebylo v této době nábožensky dostatečně ošetřeno a ukazuje se, že mu nebyl církevně přiznáván příliš velký význam. Svědčí o tom např. všeobecně tolerovaný konkubinát i časté zapuzení manželky. Signifikantní je i to, že o manželství nerozhodovala samozřejmě nevěsta, ale většinou kupodivu ani ženich, nýbrž obvykle jejich mužští starší příbuzní. Rodina byla brána zejména jako základ společenského a ekonomického zázemí, nikoli základ jeho duchovního života, a protože jí nebyl přikládán hlubší duchovní smysl, není ani častým předmětem uměleckého zobrazování.

V gotickém umění se situace podstatně mění. Základ gotického směřování vede zevnitř ven, ať již k nebi nebo ke společnosti. Obrovské románské katedrály si s gotickými často nezadají ani výškou, ani složitostí sochařské výzdoby, ani světelnými efekty, s nimiž pracují. To, čím se podle mého názoru liší, je právě způsob jiného směřování, rozdílného vnitřního prožitku. Člověk se v nich dostává zvláštním způsobem do centra dění. Slouží sice Bohu, ale je to on, jeho schopnosti, dovednosti, svobodné rozhodnutí, které ho takto

nasměrovalo. V nemalé míře jde i o schopnost vlastního citového prožitku, o spoluúčast. A do této spoluúčasti je postupně vtahována i celá rodina.

S jistou nadsázkou by bylo možné říci, že čím méně je vnímána pospolitost věřících jako základní rodina, v níž má člověk nacházet oporu, tím větší roli hraje skutečný privátní rodinný vztah. Představa, že manželství zde hraje důležitou roli, se ale musí poměrně dlouho probíjovat. Nejčastěji je vnímáno jako ochrana před zlem, které s sebou nese nevázanost podporovanou nezávazností vztahů předmanželských. Je tedy vnímáno spíše jako nutné zlo, které chrání před zlem ještě větším, kterým by bylo především zhanobení širší rodiny či rodu „hříšnými“ vztahy jedince. V nižších vrstvách společnosti je pak manželství oceňováno jako základ provázanosti s místem a prací (kopa dětí člověka nejlépe udrží na jednom místě).

V gotice se pozvolna začínají objevovat posuny v námětech, v nichž občas probleskne i něco z rodinného, manželského nebo milostného života. Církev stále více dbá na „sedmou svátost“ a s tím jde ruku v ruce i připomínka prostřednictvím umění.

První zásadní změnou je proměna proporcí mezi četností zobrazování Krista a Panny Marie. Vztah matky k synovi se stává daleko častějším námětem než dříve, narůstá počet piet i ukřižování s Marií u paty kříže nebo betlémských scén. Proporce se ale mění i jinak. Madony s dítětem se samy dostávají do centra dění, důležitý je jejich láskyplný vztah k dítěti a sám Kristus se často jako dítě chová – hraje si, dotýká se matčiny ruky či brady, obrací se k ní, a ne k divákovi. Prolamuje se zábrana dávat najevo své city na veřejnosti.

Obdobnou změnu prodělává i literatura. Milostná poezie začne předvádět jedinečnost a nezástupnost lásky mezi dvěma lidmi, gotika začíná objevovat kouzlo rozsáhlých milostných příběhů jako je Tristan a Isolda nebo Amadis Velšský a Oriana. Třebaže se často soudí, že jedinečnost této lásky je vykoupena obvykle tím, že jde o vztah cizoložný či jinak nenaplnitelný, v řadě případů se jeho výsledkem stává úplná rodina, včetně dětí, které se obvykle narodily tajně, před uzavřením sňatku. Potvrzuje se tak dvojí metr, který gotika na podobné vztahy má. Jeden je pro rodiny urozené, kde být levobočkem není hanbou, a druhý pro neurozené, kde naopak přivést na svět „bastardka“ je jedním z nejhorších provinění. Rozdílné je i posuzování této situace ve vztahu k muži a ženě. Žena musí porod takového dítěte vždy utajit, urozený muž se svým potomkem, zejména pokud jde o dospívajícího chlapce, spíše chlubí. Přijetí takového dítěte je častým motivem rytířských románů, nejobvyklejší světské četby této doby.

Literární díla také dokonale odrážejí dobové představy o dobře fungující rodině. Příkladem může být nejznámější dvorský epos, procházející většinou zemí tehdejší Evropy – *Alexandreida*. Alexandrova rodina (přesto, že skutečnost byla zjevně jiná) je prototypem dokonalé feudální rodiny. Olympiada je vzorem ženy – matky, Filip vzorem muže – otce. Od ženy je požadována především věrnost a oddanost svému pánu – manželu a schopnost rodit statné syny. Od muže se očekává síla, statečnost a péče o rodinu, jíž jsou všechny do jeho moci svěřené osoby. Pro rodinu je jedním z nejdůležitějších kritérií rovnocennost původu obou partnerů, která v dobových představách zajišťuje kvalitu potomstva. Ze stejného důvodu je ostře sledována ženská nevěra, v níž je viděno zejména nebezpečí, že rodinný majetek by mohl zdědit potomek jiné rodiny, a porušení oddanosti manželu jako „lennímu“ pánu. Všechna kritéria dokonalosti jsou proto často zdůrazňována i v osobách protagonistů tohoto oblíbeného díla.

4 Obraz rodiny v renesanci

Již na konci gotiky se postupně začalo rodinné spojení chápat i jako uspokojování duchovních potřeb člověka. Stoupá četnost používání citací z bible, které tento fakt zdůrazňují oproti jiným významům manželství a rodiny.¹ V renesanci se posun ještě zvětší dalším důrazem na individuální lásku, která má přinést celkové povznesení člověka. Slyšíme-li termín renesanční láska, obvykle se nám vybaví Dante a Beatrice nebo Petrarca a Laura. Oba milostné vztahy jsou předkládány a vnímány jako platonické. Beatrice provádí básníka Rájem, Laura představuje jakýsi očistný plamen. Jsou to tedy ženy, které povznášejí duši svého ideálního milence v cestě za sebezdokonalováním, představují téměř zhmotnělé andělské bytosti. Jenže možná právě proto to nemohou být manželky, nemohou být součástí plnokrevného pozemského vztahu.

Tuto roli plní zcela jiné dobové literární dílo, slavný Boccacciův *Dekameron*. V něm rozhodně nejde jen o lásku duchovní, zato se jeho prostřednictvím můžeme seznámit s pestrými podobami tehdejší rodiny a rodinných vztahů. *Dekameron* naplňuje dobový požadavek na ověření si všeho za pomoci vlastní zkušenosti a dělá to místy tak důkladně, že je pro pozdější staletí často morálně nepřijatelný. Rodinné soužití začíná být charakterizováno heslem „kdo z koho“, a protože nejde jen o fyzickou sílu, ale především o chytrost a vtípnost, mají možnost zvítězit v tomto klání obě strany – žena i muž, otcové a matky i děti, lidé světské i duchovní, vznešení i prostého původu. Šíře pohledu na rozmanité podoby skutečnosti až udivuje, stejně jako záběr, který se týká opravdu nejrůznějších sociálních skupin. Zcela výjimečně se ukazuje rodina postavená na tradičních předchozích hodnotách,² ale v kontextu ostatních vyprávění se právě tyto hodnoty mohou jevit jako „nepřirozené“ a na základě vlastního porozumění světu neakceptovatelné. Že nejde o výstřelek jednoho „nemravného“ autora, ale o dobovou tendenci, si můžeme ověřit na podobě jiných renesančních próz.

Vztah k předchozím hodnotám, jež měla reprezentovat středověká rodina, nám může například ukázat i na obdobné situaci postavená komedie Williama Shakespeara *Zkrocení zlé ženy*. Zde jsou minulé stavební kameny rodiny – materiální a sociální předpoklady k uzavření sňatku, rozhodnutí o něm, které je záležitostí rodiny a ne ženicha a nevěsty, absolutní poddanost ženy jako slabé a hříšné muži (otci či manželovi) – předvedeny v zrcadlové nadsázce, o jejímž významu se doposud literární teoretici přou. Jedním z možných vidění smyslu této hry je i to, ukázat, jak staré hodnoty nabývají v nové situaci samy jiného významu a vedou k opačným důsledkům.³ Důležitým momentem vedle zdůrazňovaného pozemšťanství je nástup individualismu, zde zatím v jeho radostné podobě, plné očekávání do budoucna.

¹ Jde o citáty z Genese i evangelií, v nichž je zdůrazňováno vytváření vztahu mezi mužem a ženou jako vznik nového společenství, v němž si mají oba poskytnout náhradu za vztah v původní rodině, kterou založením rodiny vlastní opouštějí.

² Např. vyprávění o absolutní poslušnosti a oddanosti Griseldy, která ve svém jednání prezentuje všechny předchozí ctnosti. Ale i tady dochází k netradičnímu vyústění, protože cílem je ukázat hodnotu jedince založenou jinak než jen urozeným původem. I tato povídka tedy v něčem porušuje minulé požadavky na vytvoření „plnohodnotné“ rodiny.

³ „Slabá“ Kateřina se poddá pravidlu o mužské nadvládě, ale využije toho nakonec ve svůj prospěch, rodič, který má sňatkem svých dcer posilovat prestiž rodu, musí být svému zeti vděčný, že se dcery „zbavil“. Kalkul se sňatkem jako se získáním významného spojení se ukáže jen jako kupčení s věnem, a přesto je na konci mezi Petruciem a Kateřinou hlubší vztah než v rodinách, které byly založeny konvenčním způsobem podle představ staré společnosti. Zdá se, jako by tím Shakespeare ukazoval, že renesanční pohled na rodinu se prosadí dokonce i prostřednictvím zdánlivého dodržování pravidel středověkého světa.

Obdobně se proměna pohledu na rodinu objevuje i ve výtvarných dílech. Základ srovnání nám umožní díla s náboženskou tematikou, která představovala absolutní většinu všeho, co bylo ve středověku vytvořeno. Také renesance potřebuje takové výtvarné umění pro své kláštery a kostely, i ona čerpá z biblických příběhů a z legend o životě světců. Přesto je při ztvárnění těchto námětů renesanční svět duchovně jinde než svět gotický. Můžeme sice sledovat linii od tzv. mezinárodní gotiky k renesanci, ale tam, kde se začne projevovat citová vazba mezi lidmi jako ústřední téma, jde vždy již o vliv nastupující renesance. Týká se to především umění italského, vlámského, ale i španělského nebo středoevropského. Nesmělé pokusy gotiky zachytit vztah matky a dítěte se nyní rozšiřují do nejrozmanitějších kompozic Marie kojící, těhotné či zabrané do hry s dítětem a diváka si jakoby nevšímající. Pro přiblížení se ke každodennosti, kterou má velmi často obraz vyvolávat, malíři začínají používat ještě jednoho prostředku – dávají Madoně do ruky zcela obyčejné předměty, například ovoce nebo květiny.

Nejde o gotický způsob, v němž to, co Matka Boží držela v ruce, mělo nějak zobrazovat mystérium víry, ale právě jen o to, co by mohla mít v ruce každá matka, která chce své dítě zaujmout či nakrmit. Navíc se pomalu stává obvyklým, že ve svaté rodině nesmí chybět ani Josef, a proto se stále více stává námětem obrazů tematika, v níž může hrát svou roli. Rodina začíná vykazovat rysy vyváženého celku a něčeho, co lidi podstatně zajímá. Výtvarné ztvárnění světských rodin sice za svatou rodinou pokulhává a manželské portréty jsou zatím spíše oddělené a navíc bez dětí, ale v různých alegoriích se můžeme setkat i s manželskými páry nebo s prarodiči a dětmi. Vícegenerační rodina se objevuje jako objekt uměleckého zpracování znovu po delší době.⁴ Výtvarné umění tedy také odráží skutečnost, že se rodina dostala na význačné místo v životě renesančního člověka nejen jako nutné zlo a stroj na plazení dětí, ale jako prostor bezpečí a radosti.⁵

5 Obraz rodiny v baroku a rokoku

Barokní období je pro myšlenkový svět evropského lidstva skutečně obdobím přelomovým. Odráží se to v rozvoji evropské vědy, v obratu k mentalistickému paradigmatu ve filosofii, stejně jako v umění, pro něž se stává vnější i vnitřní pohyb všeho, co je součástí světa, ústředním tématem. Můžeme proto předpokládat, že se bude měnit i každodennost, včetně chápání role rodiny v životě člověka. Zatím vždy platilo, že rodina skýtala poslední útočiště v dobách, o nichž se mluví jako o dobách úzkosti. Barokní doba takovým časem úzkosti jistě byla. Vnější skutečnost, poznamenaná náboženskými střety vrcholícími třicetiletou válkou a vnitřní svět člověka, ztrácející bezprostřední náboženské vědomí ve vzájemné propojenosti vytvářejí prostor pro úzkost barokního člověka.

⁴ Velice zajímavý je v tomto smyslu např. obraz Dominika Ghirlandaia *Podobizna starce s vnukem* (Louvre, Paříž), který se snaží zachytit jejich vzájemný vztah jako moudrost stáří a přítulnost a hledání bezpečí v dětství. Malíř chce ukázat, jak k sobě členové rodiny patří a vzájemně se potřebují – jako něco samozřejmého a nutného pro život.

⁵ O proměně vztahu k rodině svědčí například obraz Michelangela Buonarrotiho *Svatá rodina* (Uffizi, Florencie), který je o to zajímavější, že byl namalován u příležitosti svatby Angela Doniho, má tedy pravděpodobně vyjadřovat dobový ideál manželství. Marie sedí vepředu a starostlivě přebírá dítě od Josefa, který sedí těsně za ní. Vše má nádech odpočinku běžné rodiny v přírodě, při němž si celá rodina užívá krásného dne. Neméně důležitý je v této souvislosti i Giorgioneho obraz *Bouře* (Galeria dell' Accademia, Benátky), který je vnitřně rozdělen na dvě části. V pozadí zuří bouře, ale v popředí matka klidně kojí dítě sledována a jakoby hlídána mladým mužem.

Viděli jsme, jak takové situace řešily předchozí etapy evropského vývoje. Pro barokního člověka, který se stává naplno subjektem, jsou však tyto cesty uzavřeny. Žádný typ lidské pospolitosti (včetně rodinné) neskýtá člověku dostatečné útočiště. Subjekt, který sám sebe odhalil jako základ svého pozemského světa, pochopil zároveň i hloubku své nejednoznačnosti, včetně nejednoznačnosti svých lidských výtvarů. Jedním z nich je i pozemská rodina. Na jedné straně její význam nadále roste, protože ve společenství lidí člověku nejbližších je nejvíce opory pro vlastní seberealizaci, na druhou stranu se právě v tomto prostředí člověk stává nejotevřenější, a proto také nejzranitelnější.

V barokní literatuře se téma rodiny a nebezpečí, které z ní plyne, předvádí jako častý námět. Není to již rodina jako polis v malém, ale rodina, která je světem sama pro sebe a svět mimo ni dokonale vystihuje. Chceme-li postihnout něco významného ze světa, začneme od sebe a svých nejbližších. Nejednoznačnost lidské přirozenosti i lidské rodiny jako prostoru pro její uplatnění je zřejmá. Stačí, abychom si vzpomněli na dvě velká barokní dramata – Shakespearova *Krále Leara* a Calderonovo drama *Život je sen*.⁶ V obou je hlavním námětem paralela mezi nebezpečným světem a rodinou, která toho, kdo byl doposud jejím nezpochybnitelným vládcem – otce rodiny –, stále více ohrožuje až k samým hranicím jeho bytí. Bez zajímavosti není, že tímto způsobem se poprvé do popředí dostávají v obrazu rodiny i děti, nikoli pouze jako její očekávané produkty, ale jako její spolutvůrci.

Trojgenerační rodina poprvé opět naplno funguje jako prostředí, v němž má každý svou roli, kterou plní aktivně a bez níž by role ostatních nebyly stejně významné. Předivo mezigeneračních vztahů je daleko složitější jeho vnitřním prožíváním, nikoli především formálním respektováním, jak tomu bylo v dobách dřívějších. Pravidla umožňující uzavření sňatku se zjednodušují, vztahy mezi příslušníky rodiny se naopak stávají stále složitějšími. Členové rodiny se začínají pokoušet prosazovat vlastní pravdy a pohled na svět, autorita „hlavy“ rodiny musí být (a často velmi obtížně) obhajována, nikoli pouze samozřejmě přijímána. To, co bylo v minulosti dovoleno pouze světcům – tj. jít proti přání rodiny, a jenom proto, že tito svědci směřovali od autority rodiny k Bohu, tj. autoritě nejvyšší, se stává daleko častějším jevem i v oblasti čistě světského života, i když je zatím takový krok obecným povědomím vnímán negativně. Svědčí to však zároveň o tom, že změna započala.

Podoba této proměny se ukazuje i ve výtvarném umění. To jako by nejčastěji zobrazovalo dva světy. Prvním je svět niterných individuálních pocitů plných vášnivého prožívání, jak jej můžeme vidět např. na nejslavnějším barokním díle tohoto typu, na *Vidění sv. Terezie* Giana Lorenza Berniniho, a který je přenášen do témat souvisejících sice s rodinným životem člověka, ale akcentujících spíše složitost a otřesitelnost rodinných vztahů.⁷ Nebývale roste obliba zobrazování piety a kladení Kristova těla do hrobu, kde se může plně rozvinout celá škála lidských pocitů při ztrátě blízkého člověka. Je obecně známo,

⁶ Calderonovo drama vystihuje obavy, které má člověk ze svých potomků od okamžiku jejich zrození, zobrazuje tedy nedůvěru k rodině jako základní postoj člověka, Shakespearovo drama se týká prohlédnutí z přílišné důvěry v rodinu a její sílu. Lear nejprve vyhání dceru, která upřímně nestaví původní rodinu, z níž vzešla, jednoznačně na první místo, aby na vlastní kůži poznal, že původní rodina i pro ty, kteří slovně tvrdí něco jiného, prakticky na prvním místě nestojí. Větší oporou, než vztahy rodinné postavené na tradičním modelu autority, jsou člověku vztahy přátelské, postavené na poměru mezi dvěma nějak si blízkými subjekty. City, vyjadřované občas až exaltovaně, hrají v barokním světě velmi důležitou úlohu.

⁷ V dílech s náboženskou tematikou hrají novou roli náměty typu „Návrat ztraceného syna“, „Lot a jeho dcery“ apod. Ve světských tématech se začínají objevovat prostitutky a kuplířky ne jako kajicnice, ale ženy užívající si života a vytvářející nutný doplněk k rodině tzv. spořádané.

že barokní člověk žije v těsné blízkosti smrti, neboť ji vnímá jako nutnou jednotu se světem smyslového prožívání rozkoše. To se samozřejmě týká i rodiny, do níž smrt stejně jako síla lidské senzuality organicky patří.

Druhým je svět klidné lidské pospolitosti, počínající u nového typu zobrazování svaté rodiny⁸ a končící u žánrových obrázků ze života rodin na různých úrovních společenského žebříčku.⁹ Rodiny začínají být zobrazovány při společném jídle nebo práci. Důraz je kladen na to, čemu bychom mohli říci přirozená dělba práce v rodině a z toho vyplývající rodinná hierarchie. Každý má v rodině své místo a díky tomuto místu si „zaslouží“ být v jejím zpodobení přítomen. Své místo získává symbolika rodinného stolu, u něhož se celá rodina včetně služek (nebo děveček a pacholků) schází. Občas je potřeba zdůraznění rodinného zázemí tak silná, že se výtvarné dílo „přestěhuje“ z prvního světa do světa druhého nějakou drobnou úpravou. Takový je třeba osud obrazu Geparda Blecha *Otcovské napomínání*, který vznikl pouhým přemalováním mince v ruce muže. Bez této mince je v něm možné vidět scénu z rodinného života, při níž otec s matkou po boku napomíná svou dceru, zatímco původně, s mincí v ruce, to byl zjevně zákazník, který si od kuplířky kupuje prostitutku.

Zcela zvláštní kapitolu tvoří obrazy dětí. Nejen že již naplno mají svou dětskou podobu (nejsou to tedy jen malí dospělí), ale nejsou ani jen nepříliš častým doplněním světa dospělých. Jejich přináležitost k rodině je nepominutelná, a proto se objevují všude, kde o obraz rodiny jde. Postupně získávají vlastní místo do té míry, že zejména aristokratické rodiny si nechávají své malé potomky vymalovávat samostatně. I dítě, přesto že je smrti ohrožováno více než dospělí, je vnímáno jako individuum již od útlého věku. Dospělí se nadále nesnaží oslabit bolest z jeho ztráty tím, že ji budou předpokládat a jeho podobu si v obraze nebudou připomínat. Naopak, jde právě o zachování podoby všech, kteří k rodině patřili. Dítě prezentuje své budoucí společenské postavení válečníka, vládce, hospodáře. Dítě se dokonce objevuje ve velmi světských situacích ze života rodin chudiny.¹⁰

Všechny tyto novinky svědčí o proměně, kterou význam rodiny pro barokního člověka prošel v souvislosti s proměnami, kterými prošel i on sám jako jednotlivec. Připravily zároveň změny, které souvisejí s uměním rokoka, tímto hravým pokračováním barokního otřeseného světa. Rokokové umění hravost jako svůj základní aspekt rozvíjí ve dvou liniích, jejichž symbióza je nečekaná – erotismus a moralismus. V první jako by rodina byla spíše smutným vyústěním, ve druhé naopak nejdůležitějším obsahem. Již např. názvy některých obrazů rokokového malíře Jeana-Baptisty Greuza mohou ukázat, jak je smysl rodiny chápán v moralistním umění: *Vesnická nevěsta*, *Otcovské prokletí*, *Potrestaný syn*, *Děti obsluhují svého ochrnutého otce*. Rokoko pokračuje v dvojkolejnosti lidského směřování, které baroko zahájilo. Na jedné straně usiluje o co největší lidskou svobodu, uvolněnost ze starých tabu, a používá pro to hru, ironii a nezávaznost lidských vztahů. Na druhé straně se pokouší člověka stále více upozorňovat na spojení svobody a odpovědnosti za druhé, která je rodinou spoluvytvářena i realizována.

⁸ Do svaté rodiny např. malíři promítají sebe, své ženy a děti i další příbuzné „svatou rodinu“ obklopující. (Např. Velázquezův obraz *Klanění tří králů* – Prado, Madrid.)

⁹ Nejrozvinutější je zde holandské malířství, které, protože je bez církevních a aristokratických mecenášů, musí více respektovat zájem měšťanských zákazníků o obrazy z jejich života (např. Vermeer a Rembrandt).

¹⁰ Vznikají např. obrazy s tématy dříve nemyslitelnými, jako je Murillovo dílo *Stařena vybírající chlapci vši* (Alte Pinakothek, Mnichov).

Ne nadarmo je výsledkem tohoto snažení nový poměr k lidské výchově, jak je nastoluje Rousseauův *Emil*. V malířství je tato změna patrná na dalším posunu ve vnímání dětského světa. Zejména ženy-malířky se pokoušejí výtvarně vyjádřit láskyplný vztah ke svým dětem.¹¹ Také muži se začínají inspirovat dětským světem jako základem pro další svobodný rozvoj lidské společnosti. Úkolem rodiny je zejména příprava budoucnosti prostřednictvím potomstva, které vstupuje do světa s nevinností dětství a s připraveností najít a uskutečnit nové ideály.¹² Odtud je již jen krůček k osvíceneckým představám, na jejichž základě začne být uskutečňována Velká francouzská revoluce: Volnost, rovnost, bratrství!

6 Obraz rodiny v klasicismu a empiru

Nastolení věku rozumu svádí k představě, že pouze racionalita v něm tvořila základ lidských vztahů, včetně vztahů rodinných. Jako by bylo třeba nahradit rokokovou hravost a slabost pro komediální převleky vážností nově vybudovaného světa. První generace „Emilů“ dospívá a začíná přetvářet svět podle svých ideálů. V rodině se to promítá do vzpoury proti otcům a pánům, proti tradičním autoritám a hodnotám. Vzpouru sice v té či oné míře prožívají všechny nastupující generace, zde však jde o program, který samy generace otců, možná nevědomky, připravily.

Stvořili generaci, která chce dobýt a přeměnit svět, a své potomky, jak říká Muset ve *Zpovědi dítěte svého věku*, přivádí na tento svět mezi sesednutím z koně a novým nasedáním na něj. Tam, kde jde o velké cíle, jakoby pro rodinu nebylo dost místa. Chce se od ní, aby fungovala a poskytovala zázemí dobyvatelům, nikoli aby sama byla v centru pozornosti. Klasicismus je monumentalismem, vzepjetím ducha k novému absolutnu, tentokrát spojeného s činnou stránkou lidství. Nefunkční rodina na cestě pokroku překáží, fungující může být postavena stranou. Proto se občas ještě objevují moralizující náměty z doby rokoka, nikoli však jeho citovost, nebo dokonce poněkud frivolní hravost.¹³

Největším literárním dílem této doby je bezesporu Goethův *Faust*. Třebaže my z něj vnímáme nejčastěji příběh lásky Fausta a Markétky, vlastní Goethova doba vše vnímala jinak. Rozbory zdůrazňují především podobenství o cestě člověka za tvůrčím uskutečněním jeho snu. Je to ovšem mužský svět, do nějž má žena vnášet především mravnost (cudnost) a krásu. Svět velmi zvláštních mravních principů, který staví na příkazu nepohoršovat veřejné mínění do té míry, že sám Kant považuje zabití právě narozeného nemanželského dítěte jeho matkou za čin pochopitelný (a určitým způsobem i omluvitelný). Vztah s Markétkou je pro Fausta zkouškou překonání smyslovosti, vztah s Helenou ideálním spojením tvorby a krásy. Ani v jednom z nich nemá rodina plná dětí a pohody své místo.

Obdobná situace je ve výtvarném umění, v němž vítězí historismus a patetické zobrazování hrdinů bojujících za pokrok lidstva nad žánrovými obrázky ze života rodin. Náměty jsou čerpány z vypjatých okamžiků minulosti i současnosti, v nichž šlo o rozhodnutí

¹¹ Typický je např. obraz *Pani Vigée-Lebrunová s dcerou*, na němž se autorka vymalovala v láskyplném objetí se svou holčičkou. Její póza je ochranná, dítě se k ní zcela uvolněně vine. Obraz jako by říkal: matka má za své dítě absolutní odpovědnost a má mu zajistit šťastné dětství i přirozeně dobrou výchovu.

¹² K nejlepším pracím tohoto typu patří obrazy Jeana-Baptisty Chardina, jehož dětský svět je postaven na spojení nejružnějších lidských mohutností, z nichž bude budoucnost moci těžit.

¹³ Je známo, že například určité neuspořádané poměry v rodinách jeho příbuzných dělaly starost i samotnému Napoleonovi, který v nich viděl nebezpečí pro svou politickou dráhu.

ovlivňující další osud lidstva. Zobrazování jednotlivce naprosto vede nad zobrazováním jeho místa v rodině. Portréty s dětmi a dětský svět mizí téměř úplně. Současnost se vytrácí jako nepodstatný okamžik mezi velkou minulostí a ještě větší budoucností, budovanou pro lidstvo. Rodina není svět v malém, nevyjadřuje v pravém smyslu slova budoucnost, je sice nutná, ale vzhledem k velikosti cílů „zanedbatelná“ veličina. Objevuje-li se vůbec, přednost mají náměty „Únos Sabineek“ – vítězství nastupujícího římského impéria nad poklidem rodin původního obyvatelstva, jehož mužové nejsou s to vůči nové světovládné síle obstát¹⁴ nebo „Liktoři přinášejí Brutovi mrtvoly jeho synů“,¹⁵ vyjadřující nutnost nejvyšší oběti pro vlast. Prvotní úlohou rodiny v pozitivním smyslu je tedy plodit nové obránce vlasti a bojovníky za ni.

7 Obraz rodiny v romantismu a secesi

Konec napoleonských válek je nejen vyjádřením touhy po znovunabytí životního klidu, ale i počátkem budování Evropy národů a opouštěním velkých jednotících „metavyprávění“, jak jim říkají postmodernisté. Dvojice lidstvo–svět se postupně proměňuje ve dvojici člověk – národ, a zatímco mezi lidstvem a světem rodina nebyla středním článkem, ve dvojici člověk a národ se na toto místo dostává. Ziskává tím centrální postavení, je prostorem, kde se vychovávají noví „synové svého národa“, kde se vytvářejí předpoklady pro hospodářskou sílu a základ národní stability. Soudržnost rodinná a národní si mají odpovídat, nesoulad v rodině je poškozením věci vlastního národa, neboť poukazuje k jeho mravní nevyzrállosti a neschopnosti sám si řídit svoji budoucnost. Poslední dvě třetiny 19. století představují období, v němž rodina v evropských dějinách hraje nejvýznamnější roli, jsou jakýmsi zlatým věkem rodiny v evropské historii. Přijímáme-li něco jako klasickou teorii rodiny pro evropské povědomí, pak je její základ zcela jistě brán zde.

Do tohoto postavení se rodina dostává postupně přes etapu romantismu, v níž se novým způsobem obnovuje zájem o lidské vztahy mimorodinné i rodinné prostřednictvím romantického hrdiny. Nejde již o bojovníka za velké ideály lidstva, ale o někoho, kdo se dostává do střetu s průměrností a licoměrností světa, skrývajících za velkými slovy ziskost a ubohost těch, kdo za něj zdánlivě bojují. Revoluční vzepětí se vyčerpalo, ideály ukázaly svou druhou tvář a člověk se opět začal stahovat do světa soukromí. Byl-li vyjádřením klasicistního vzepětí lidských sil Goethův *Faust*, pak jeho díla *Spřízněni volbou* a zejména *Utrpení mladého Werthera* ukazují, jak je člověk chápán v romantismu. Jedinec v zakládané rodině navazuje naprosto jedinečný vztah, a proto vztah neopakovatelný.

Nepřekonatelné překážky, které se mu staví do cesty, jsou tak závažné pro možnost pokračující seberealizace, že mohou způsobit jeho přesvědčení o bezcennosti dalšího života a bezvýchodnosti dané situace. Naopak možnost takovou rodinu založit je vnímána jako nejvyšší životní dar, základ lidského štěstí. Odtud se začíná odvíjet „ideální“ podoba měšťanské rodiny, která je sice často skutečnosti na hony vzdálená, ale ve společenském povědomí dlouhodobě přežívá. Nejlepším svědectvím tohoto postoje k rodině jsou dobové zachované denníky. Psali si je muži i ženy, šlo o tehdejší módu a jejich svědectví je pro pochopení představ o světě neocenitelné. Opřít se ale můžeme také o velké příběhy romantiků. Stačí si jen vzpomenout na díla Viktora Huga, Friedricha Schillera nebo v naší literatuře na *Máj* Karla Hynka Máchy.

¹⁴ J.-L. David, *Únos Sabineek* (Louvre, Paříž).

¹⁵ J.-L. David, *Liktoři přinášejí Brutovi mrtvoly jeho synů*.

Výtvarné umění ve svých nejvýznamnějších dílech také naprosto proměňuje náměty. Znovu se objevují rodinné portréty, avšak jejich hlavním obsahem je vedle vyjádření autority rodičů a láskyplnosti dětí schopnost vzájemně se za sebe obětovat a vždy držet dohromady. Novinkou jsou obrazy pospolitostí, o nichž existují romantické představy, spojené s vyděděností z většinové společnosti a z toho vyplývající pevností vzájemných vztahů, jako jsou Cikáni, potulní herci apod. K nejoblíbenějším tématům patří ohroženost či nenaplnitelnost výlučného vztahu – obrazy mrtvé Ofélie, Ester chystající se předstoupit před krále, turecké vraždění řeckých rodin, novomanželského svatebního lože, na nějž dopadá stín smrti.¹⁶ Evropa se vrací k revoluci a následnými událostmi zprerhaným rodinným vztahům, k prožitku lidské identity prostřednictvím rodiny.

Druhou polovinu 19. století zahajuje nástup až naturalistického realismu. Literární obraz tohoto světa vyjadřuje narůstající sebevědomí nastupujícího měšťanstva, přesvědčeného o svých morálních kvalitách jednoznačně převyšujících kvality ostatních společenských skupin, zejména aristokracie a chudiny. Obdobně se o své místo na slunci začíná hlásit i selský stav, který svou legitimitu a mravnost opírá o bezprostřední vztah k půdě. Vystává éra měšťanských a selských rodů jako předmětů sebereflexe současníků. Rodina má vždy odpovědnost v celém časovém stření – současnost je průsečíkem minulosti (výsledku práce předků) a budoucnosti (pokračování rodu a rodinné tradice).

Nejčastějším žánrem prózy jsou v této době velké rodové ságy, jejichž cílem je přesvědčit čtenáře o síle a hodnotě rodiny, které je třeba podřídit vše ostatní.¹⁷ Rodina znovu získává ztracenou autoritu, ale nenese ji jen otec nebo nejstarší mužský člen rodiny, ale rodina jako taková, její celkový smysl. Rozhodujícím článkem rodiny bývá proto ten, kdo zajišťuje její celkovou prosperitu a vysoký společenský status. Jejím největším nepřítelem ten, kdo z nějakého důvodu zapříčiní její úpadek, protože zasáhne její minulost i budoucnost, nikoli pouze současný stav. Důsledkem tohoto chápání rodiny je pečlivá volba budoucích členů, těch kdo do ní budou sňatkem přijati. Kriteriem se stává nejen původ (proto, že panuje představa o přenosu nešvarů předků na potomky), ale i vykazání základních morálních kvalit samotného jedince, odvozovaných od rodinou přijímaných morálních hodnot.¹⁸

Pro výtvarné umění platí, že jeho častým námětem je připoutanost rodiny k půdě, která se organicky vyvinula z dobového zájmu o přírodu, postaveného původně na Rousseauově „návratu k přírodě“. Co se proměnilo, jsou akcenty. Důraz teď není kladen na přírodu, jejímž doplňkem je člověk, jemuž příroda diktuje své zákony, ale na člověka, který prostřednictvím svého úsilí získává z přírody vše potřebné. Stojí ho to mnoho úsilí a není to jen radostná záležitost,¹⁹ pomáhá mu to ale najít sám sebe jako součást „přirozeného“ světa. Zobrazování zemědělských prací je v umění tradiční záležitostí. Nynější zobrazování je předvedením

¹⁶ Mám na mysli například obrazy Danta Gabriela Rossetiho, který v sobě spojoval talent romantického básníka i malíře a pokoušel se svými obrazy vyprávět příběhy velké romantické lásky.

¹⁷ Jako příklad je možné uvést v české literatuře dílo Josefa Holečka *Naši*, v literatuře světové dílo Thomase Manna *Buddenbrookovi*, která jsou publikována až na začátku 20. století, postihují však ideály druhé poloviny století předcházejícího.

¹⁸ Velmi podnětná jsou v této souvislosti díla Maxe Webera, věnující se etice protestantismu. Např. *Protestantská etika a duch kapitalismu* nebo *Sociologie náboženství*. Ukazuje v nich, co je přijímáno jako hlavní hodnota: individualismus, usilovná práce, racionální jednání, spoléhání se na sebe a především ochota k odložení spotřeby, šetrnost, která je základem akumulace, z níž roste majetek a tím i status rodiny.

¹⁹ Když se např. malíře Milleta ptali, proč zobrazuje venkov tak stroze, odpověděl prý, že dlouho pozoroval přírodu a neshledává na ní nic veselého. Jde zejména o slavné obrazy *Sběračky klásků* a *Klekání*.

vztahu člověka k půdě a postižení kořenů, z nichž vyšel, aby se nově pochopil. Půda nevydá svoje bohatství, nebudou-li při jejím obdělávání lidé spolupracovat, neboli půda a rodina patří k sobě.

Druhým častým námětem je předvedení co nejšířší rodiny, postižení všech jejích členů na jakémisi skupinovém portrétu. Velmi často se jím malíř odměňuje svým mecenášům, ke kterým mívá přátelský vztah, stává se částečně členem jejich rodiny a zároveň je jim za mnohé zavázán. Tento typ prací se objevuje ještě na počátku 20. století, kdy je připomínkou tradičního místa rodinných a přátelských vazeb v životě člověka.²⁰

Posledním námětem, o němž se chci v této souvislosti zmínit, jsou rodinné sešlosti na piknicích v přírodě, popřípadě v restauracích. Ukazují, jak se vzájemně spřátelené rodiny společně baví. Malovaly-li podobný námět předchozí generace, šlo obvykle o prezentování moci a bohatství urozené a významné rodiny. Teď je základem připomínka rozvětvených mezilidských vztahů, o něž se jedinec může ve svém životě opřít.²¹

Můžeme se zamýšlet nad tím, co drží rodinu druhé poloviny 19. století pohromadě a co vytváří pnutí, jehož důsledky se projevují od meziválečného období ve 20. století doposud. Jako nejzajímavější okolnost vidím fakt, že v této rodině působí souhlasně síly, které se postupně stanou silami protikladnými – další rozvoj individualismu a potřeba vzájemné soudržnosti členů rodiny. Jedinec zde pro svou úspěšnou seberealizaci potřebuje rodinné zázemí. Má v rodině oporu pro přípravu na budoucí povolání, pro založení rodiny vlastní, pro přijetí do společnosti a využívání přátelských vazeb, sítě spřátelených rodin. Tato síť se vytváří na základě příbuzenské blízkosti, ale i na základě profesních a kulturních styků. Důležité je, že se jedná o propojenost celých rodin i tam, kde pro to nejsou příbuzenské důvody.

Jedinec je sice na prvním místě, nemůže však svůj individualismus realizovat sám. Jde-li mu o něj samého, musí přijmout fakt svého podřízení se rodině jako nutnost. Tím se zdánlivě dostává rodina na první místo před jedince. Ve skutečnosti je však zaujímá kvůli jedinci, nikoli kvůli sobě. Stačí, aby společnost přebrala některé z dosavadních funkcí rodiny potřebných pro jeho osamostatnění, a role rodiny se začne postupně zužovat a nakonec i klesat. Tento proces je značně dlouhodobý, nevyvážený a nejednoznačný až do té míry, že jsou autoři, kteří ho v současných trendech vývoje rodin odmítají vidět. Svě předpoklady nicméně získává již ve druhé polovině 19. století, v době silné role rodiny.

8 Obraz rodiny od 20. let 20. století po současnost

Minulé i naše současné počínající století představuje v zobrazování rodiny zásadní problém, který souvisí se stavem rodiny v tomto období vůbec. Lapidární tvrzení říká, že buď se tradiční rodina rozpadá, nebo prochází jakousi strukturální přeměnou, jejímž výsledkem

²⁰ Mám zde na mysli obraz Clauda Moneta *Rodinné shromáždění* z roku 1867, na němž autor vymaloval rodinu Bazillových a jakýsi pandán k tomuto obrazu v podobě díla Maxe Švabinského *Velká rodinná podobizna* z roku 1905, na níž se autor namaloval spolu s rodinou Vejrychových.

²¹ Tato podoba obrazů je vlastní především nastupujícímu impresionismu, protože svým důrazem na zábavu a „užívání si“ se poněkud vymyká strohému důrazu na plnění povinností, pracovitost a střídmost, který poukazyval k předchozí etapě vývoje společnosti.

bude rodina ustavená na jiných základech.²² Dokončením svého rozboru uměleckého zobrazení rodiny se do této diskuse pokouším přispět.

Vyjděme z konstatování, že minulé století přinášelo typově nejméně tři zásadně odlišná pojetí rodiny. Přetrvávalo vidění rodiny prizmatem století devatenáctého, jehož snahou bylo udržet klasický model široké a několika generační rodiny, aby byla zachována fungující autorita, která s tímto modelem souvisela. Protože z jiných sfér života společnosti přirozená autorita postupně mizela, zdála se snaha o její zachování v poslední možné oblasti legitimní a víc než žádoucí.²³ Druhý typ zobrazování rodiny souvisí s tím, co tradiční svět založený na autoritě chtělo nahradit, tj. s různými podobami totalitarismu. Předvedení rodiny bylo silně ideologizováno a spojováno s jejím významem pro vybudování nových pořádků či nového, spravedlivého světa.

I zde bylo přání otcem myšlenky o rodině jako základní stavební jednotce státu. Tento etatismus měl k zachování rodiny přispívat do té míry, že měl zamezit jejímu rozpadu, oslovit její rozbíječe a získat je pro novou rodinnou pospolitost založenou na službě vlasti či politickému hnutí. Pokud naopak rodina této roli nevyhovovala, zobrazovalo ji umění jako úpadkovou, jako něco, co musí být v novém řádu překonáno. Třetí trend se pokouší mapovat procesy, které se v průběhu posunu od modernity k postmodernitě s rodinou dějí. I on má své problémy, poněvadž si autoři daleko spíše všímají stránek odstředivých než těch, které udržují rodiny pohromadě a jsou často vnímány jako nezajímavé. U všech třech ztvárnění jde o tvorbu převážně programovou a její výpovědní hodnota k našemu problému není vysoká.

Soustředím se proto na jinou okolnost, která o postavení rodiny v současnosti vypovídá sice bezděčně, ale o to pravdivěji. Jde mi o otázku, do jaké míry je dnes rodina skutečně předmětem uměleckého zobrazení, tedy nakolik umělce skutečně zajímá. Z krátkého exkurzu, který jsme společně absolvovali, vysvitlo, že jsou v dějinách epochy, které rodinu staví na velmi významné místo, a proto se stává častým námětem uměleckého zpracování. Zároveň ale existují i epochy, které význam rodiny vnímají jen okrajově, a proto se dostává mimo oblast uměleckých zájmů autorů. Domnívám se, že dnes procházíme touto druhou podobou „zájmu“ o rodinu.

Z literatury mizí klasický román, obvyklá doména tématu rodiny, právě tak jako vyprávění ve třetí osobě, které je nahrazováno ich-formou, jež je bližší našemu individualizovanému pohledu na svět. Předmětem díla je daleko spíše obraz individuálního prožitku než začleňování člověka do rodinného kontextu. Stává-li se rodina přece jen předmětem uměleckého díla, pak jde obvykle o obraz velmi kritický až ironizující. Kladnou podobu rodiny najdeme spíše tam, kde se mluví o literatuře pokleslé. S nástupem postmoderny, která se tomuto dělení na vysokou a nízkou kulturu brání pod heslem, ať si každý v díle nalezne vlastní smysl, dochází k ještě většímu zlhostejnění k obrazu rodiny v literatuře.

²² Za jednu z nejzajímavějších knih na toto téma považuji práci Ulricha Becka *Riziková společnost* s podtitulem *Na cestě k jiné modernitě*. Našeho tématu se týká především její druhá část, a přesto, že jde o knihu, jejíž první vydání je již 20 let staré, postihuje trendy ve vývoji současné rodiny i jejich reflexe v teorii na vysoké úrovni.

²³ Srovnej zde např. rozbor ustavování autority a jejího postupného mizení na konci 19. století a po celé 20. století, jak ho podává ve svém díle Hannah Arendtová.

Výtvarné umění o této skutečnosti vypovídá ještě přesvědčivěji. Moderní umění si vytklo za cíl skutečnost jen nezobrazovat, ale spoluvytvářet. Proto není divu, že v něm nenacházíme nějaký „opis“ rodiny, rodinné portréty v klasickém stylu. Chybějí však i náměty, které by svědčily o roli, kterou rodina v uměleckém prožívání světa pro konkrétního autora hraje. Chceme-li ji přece jen někde nalézt, pak v jejím chybění, v zobrazování lhostejného a prázdného světa lidí, kteří se míjejí a ve skutečnosti si nemají co říci, i když spolu mluví. Umělec komunikuje s tím, kdo se na obraz dívá, se stále hlubší snahou udělat z něj spoluvůrce svého díla, vytvořit mezi sebou a divákem vztah. Otázkou zůstává, jestli to není dialog dvou osamělých jedinců, tedy vlastně dvojí monolog namísto dialogu. Zda se náš svět nestává stále více prostorem, v němž jednotlivé lidské subjekty žijí vedle sebe, nikoli pospolu, a nakolik jim tento způsob života začíná vyhovovat. Některé podněty moderního umění přinášejí svědectví o tom, že řada lidí touží tuto situaci změnit, přesto v nich nenacházím stopy po nově ustavené formě postmoderní rodiny.

SEZNAM LITERATURY

Beck, Ulrich, *Riziková společnost*. Praha: Slon, 2004. ISBN 80-86429-32-6.

Duby, Georges, *Rytíř, žena a kněz. (Manželství ve Francii v době feudalismu)*. Praha: Garamond, 2003. ISBN 80-86379-44-2.

Encyklopedie Larousse, *Umění nové doby*. Praha: Odeon, 1974.

Fukuyama, Francis, *Velký rozvrat*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-2000-1438-1.

Le Goff J., Schmidt J.-C., *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002. ISBN 80-7021-545-3.

Levi, Peter, *Svět starého Řecka*. Praha: Knižní klub, 1995. ISBN 80-7176-214-8.

Matthew, Donald, *Svět středověké Evropy*. Praha: Knižní klub, 1996. ISBN 80-7176-374-8.

Možný, Ivo, *Sociologie rodiny*. Praha: Slon, 1999. ISBN 80-85850-75-3.

Pijoan, José, *Dějiny umění 1–10*. Praha: Odeon, 1982–1986.

Weber, Max, *Sociologie náboženství*. Praha: Vyšehrad, 1998. ISBN 80-7021-240-3.

(*PhDr. Miloslava Blažková, CSc.*, odborná asistentka Katedry občanské výchovy a filosofie UK PedF, vyučuje též na UK HTF. Dlouhodobě se zabývá vztahem umění, zejména krásné literatury a výtvarného umění, a etiky. K dalším odborným zájmům patří zejména dějiny etických teorií a filosofické předpoklady etiky. Téma zpracovala v monografii *Dějiny etických teorií I*, UK PedF, Praha 2004.)