

„Planoucí hvězda, která oživuje duši.“

Ikonografie Napoleonova mesianismu ve vizuálním umění první republiky a prvního císařství ve Francii

Marian HOCHÉL

ANOTACE: *Formování obrazu Napoleona Bonaparta, republikánského generála, prvního konzula a posléze císaře Francouzů a italského krále, bylo od konce 18. století ústředním tématem uměleckého zpracování, jež poutalo pozornost evropské veřejnosti a provokovalo obrazotvornost umělců. Součástí poselství nového suveréna Francie byl mesianismus, ideologicky využívaný pro potřeby napoleonské propagandy, jenž se záhy odrazil v jeho (re)prezentaci uměleckými prostředky. Příspěvek analyzuje mesianistické tendence příznačné pro napoleonskou ikonografii v její počáteční fázi – v oficiální umělecké a uměleckořemeslné produkci první republiky a prvního císařství ve Francii (1799–1815). Na základě vybraných artefaktů, markantů této produkce, pocházejících z mobiliárních fondů Národního památkového ústavu a ze sbírek dalších paměťových institucí osvětluje okolnosti vzniku těchto artefaktů a jejich význam v dobovém kontextu.*

Stejně jako si řada panovníků v dějinách prostřednictvím formování svého obrazu na veřejnosti zajišťovala v dané společnosti svůj společenský status a legitimitu moci, deklarující tak návaznost na tradice a své osobní poselství, na stejném principu byla organizována prezentace oficiálního obrazu francouzského vojévůdce, prvního konzula mladé Francouzské republiky a posléze císaře Francouzů a italského krále Napoleona Bonaparta (1769–1821). Tato prezentace se neopírala jen o sílu a vliv médií, mezi nimiž se jako jeden z nejúčinnějších – často propagandistických – nástrojů jevil především tisk, ale důsledně využívala též umělecké prostředky z různých oborů umění. Ty pomáhaly zvětšit obraz vojévůdce, prvního služebníka státu i panovníka a brzy přispěly ke vzniku jeho legendy, podpořené specifickou ikonografií, která po jeho smrti žila (a stále žije) druhým životem. Takový obraz měl překonávat hranice, zůstat nesmrtelný v časoprostoru a proniknout do příbytků těch, kteří se jím měli (a chtěli) zaštiťovat. Síla obrazu se však projevovala i v tom, že své místo nacházel v různých formách dokonce v domech těch, kteří jím opovrhovali, a jak ukázal čas, i pro ty se stal do značné míry inspirativním. Charisma proslulých osobností, obávaných vládců či úspěšných vojévůdců, ať už reálných nebo vybájených, přitahuje a umožňuje transponovat skrze jejich obraz svůj vlastní. Takový obraz vybízí – pozorovatel má ambici se s ním poměřovat, zahrnout jej mezi své triumfy, zároveň má často tendenci stavět mu pomníky a zvýraznit jeho (i svou) aureolu v historické paměti.

Napoleonská ikonografie

V dějinách umění se již ukotvil, zdá se, termín „napoleonská ikonografie“ (*iconographie napoléonienne*).¹ Její počátky sahají prakticky do května 1796, do doby zvukných válečných vítězství v průběhu prvního italského tažení generála Napoleona Bonaparta, vrchního velitele tzv. Italské armády, tj. francouzské republikánské armády operující na území Apeninského poloostrova.² Již tehdy se umělci začali zajímat o realie tohoto tažení a především o osobnost, která vynikala mezi francouzskými generály a pro toto tažení se stala ikonickou. Bonapartův vzhled poutal pozornost portrétistů, než se jeho válečné úspěchy na bitevních polích staly předmětem zájmu malířů orientovaných na historickou malbu. Právě tyto žánry – portrét a historická malba – tehdy stály na vrcholu hierarchie výtvarného zpracování. Zájem malířů zcela jistě imponoval mladému ambicióznímu generálovi, který pochopil sílu uměleckého výrazu a (sebe)prezentace uměleckými prostředky. Brzy byly Bonapartovy malované portréty na jeho žádost přepisovány grafickými technikami, které umožňovaly jejich rychlejší a masivnější šíření. Již Bonapartovy první portréty vykazovaly poměrně kompaktní ikonografická pravidla – celá postava nebo polopostava mladého republikánského generála v důstojnické uniformě v póze stojmo a vyzbrojeného šavlí. Jeho fyziognomie byla strohá – pohublý rys obličeje, mladistvý rozevlátý účes s delšími vlasy sahajícími po ramena, nos ve tvaru orlího zobáku, pevná brada. Vizáž odpovídala jeho válečné misi, ve vizuální prezentaci ho charakterizovala image zrcadlící odvahu, rozhodnost a autoritu.

Renomovaný malíř Jacques-Louis David (1748–1825) zvětšil na svém portrétu Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard (v překl. Bonaparte překračující [průsmyk] Velkého Svatého Bernarda), dokončeném v roce 1801, „vítěze z Itálie“ (*Vainqueur d'Italie*), podle Annie Jourdan (2000) obraz „italického hrdiny“ (*Héros italique*),³ „v poklidném stavu myslí na bujném koni“,⁴ jak si sám přál první konzul Bonaparte. Tento jezdecký portrét propagandistického ražení, který nabídl „poupravenou“ verzi historických reálií zachycené události, se dočkal takového úspěchu, že umělec vytvořil (nejen na objednávku) ještě další čtyři verze, které se dodnes nacházejí v různých evropských sbírkách.⁵ Grafický přepis italské pro-

■ Poznámky

1 Annie Jourdan, *L'empire de Napoléon*, Paris 2000, s. 206.

2 Periodu válečných vítězství prvního italského tažení generála Bonaparta lze časově vymezit od dubna 1796 do října 1797, srov. Jean Tulard – Louis Garros, *Itinéraire de Napoléon au jour le jour 1769–1821*, Paris 2002, s. 88–122.

3 Jourdan (pozn. 1), s. 206. Autorka použila tento termín v asociaci s kmeny Italiků – moderním označením pro obyvatelé Apeninského poloostrova. Jednalo se o indoevropské kmeny, které se snažily v úporném boji s Římany sjednotit střední Itálii pod svým panstvím. Podrobněji k Italikům viz Václav Bahník (ed.), *Slovník antické kultury*, Praha 1974, s. 293.

4 „(...) calme sur un cheval fougueux“, cit. Émilie Robbe – François Lagrange (edd.), *Napoléon et l'Europe*, Paris 2013, s. 114.

5 Podrobněji k tomuto dílu a jeho vybraným přepisům dochovaným v mobiliárních fondech památkových objektů ve

venience z roku 1809, který zpřístupnil toto dílo četným zájemcům a sběratelům, je uchovávan na mědirytině na zámku Libochovice.⁶ Námět inspiroval též řadu dalších autorů a byl zvětšen v rozličných variacích uměleckými i uměleckořemeslnými prostředky.

Portrét nabízí řadu výhod – zkrácí či idealizuje rysy obličeje, postavu, gestiku, kostýmy; umožňuje obměňovat kulisy, dekorace, modifikovat časoprostorový rámec. Umělci se těmto praktikám nebránili, ať už se souhlasem, či bez souhlasu objednavatele, Napoleona Bonaparta nebo jeho administrativy. Během Napoleonovy vlády se hromadil početný soubor děl s jeho podobiznami, které učinily jeho siluetu legendární a inspirovaly další generace umělců k jeho zvětšení. Výtvarné umění mu umožňovalo „žít druhý život“ v historické paměti, v památkových objektech spojených s místy paměti na napoleonskou historii, ale také v expozicích muzeí a galerií, ve kterých dodnes působí jako „magnety“ (nejen) pro zájemce o napoleonika.

Napoleonská ikonografie představuje bohatou strukturu ustálených ikonografických podob a pravidel, pracuje s vybranými atributy, náměty a motivy, ustanovuje jejich hierarchii a normativní formy, zavádí typologii formátů; předkládá vzory, jak pracovat se světlem a barvou. Pravidlem bývá detailní až veristické zachycení předmětů denní potřeby, virtuózní práce s povrchy, citlivá modelace a pečlivé studium materiálů. Jen tak může být výsledné dílo pro diváka přesvědčivé, smyslné a silou svého výrazu působivé, vzbuzující v rámci percepce intenzivní dojem a hluboký estetický prožitek. Postava úspěšného generála, státníka a vladaře tak získala ustálenou podobu, kterou však umělci nehlédli na přání či zadání objednavatele mnohdy podrobovali vlastnímu kánonu a prezentovali ve vlastním rukopisu, z něhož vyplývá různá míra idealizace, nebo dokonce vlastní angažovanost autora.

Napoleonská ikonografie zavedla obraz siluety „Napoleona republikána“ (*Napoléon républicain*), „otce svých vojáků“ (*Père de ses Soldats*) oděného do šedého redingotu a jednoduchého bikornu. Tento paternalistický a zpočátku důsledně republikánský obraz byl projektován samotným Bonapartem již v době konzulátu a odrážel jeho ambice a estetické předpoklady v rámci své prezentace na veřejnosti. Stavěl na principu kontrastu svou jednoduchostí v protikladu k pestrosti a bohatosti uniforem příslušníků jeho generálního štábu. Byl to obraz, jenž připomínal, že se nejedná o obyčejného panovníka – přestože vzešel „z lidu“ a „sloužil“ své zemi, legitimitu své moci odvozoval ze svých válečných vítězství. Když k tomu okolnosti dospěly, navázáním na panovnickou symboliku doby středověku se Napoleon Bonaparte poku-

sil ustanovit čtvrtou panovnickou dynastií ve Francii. V dobové umělecké a uměleckořemeslné produkci byl prezentován ve třech základních ikonografických typech: jako vrchní velitel armády, oděný v jednoduché uniformě, usazený v sedle bílého koně a dohlížející na bitevní pole; dále jako úředník v konzulském kostýmu a později v uniformě granátníka císařské gardy, prezentovaný při práci ve svém kabinetu; a konečně jako císař vystavující na odív své insignie a atributy moci, symboly suverenity. Každý z těchto tří základních ikonografických typů obsahoval další varianty. Vrchní velitel armády mohl sondovat nepřátelské oddíly, odpočívat před bitvou, vstupovat triumfálně do dobytého města, samaritánsky utěšovat raněné, udělovat zdvořile vyznamenání ruskému důstojníkovi, chválit odvahu poražených, velkoryse odpouštět nepřátelům či provinilcům nebo se pohybovat mezi svými vojáky. Bitevní scény byly v napoleonské ikonografii alternovány s těmi, které Napoleona prezentovaly v působivém rámci héroa, propojujícího ušlechtilost s důstojností zakladatele čtvrté panovnické dynastie, jemuž ovšem neměla být upírána jeho lidská dimenze. Jako úředník – nejvyšší služebník či „první muž“ státu – byl prezentován při usilovné práci jako člověk, který nezná únavu ani spánek, čímž mohl připomínat zanícení umělce při tvůrčím procesu. Císař byl zároveň často nahlížen jako nový Caesar, buď doprovázen mocenskou symbolikou, výjimečný člověk, ztělesňující nejvyšší autoritu v dynamické a sebevědomé póze, jak jej na svém plátně zachytil malíř Anne-Louis Girodet (1767–1824), nebo v póze statické, ale vyrovnané, ve které císaře představil portrétista François Gérard (1770–1837).

Budoucí pokolení umělců zvětčovalo paternalistický obraz císaře jako „otce národa“ (*Père du Peuple*) či familiární obraz „kaprála“ (*Petit Caporal*). Počátky Napoleonova „druhého života“ v ikonografii konstruují obraz velíkána (*Grand Homme*), kterého se v záchvěvech nostalgické zplýnulé doby „velkých dějin“, kdy učinil Francii „velkou“, chopí generace umělců, žáků a následovníků někdejších Napoleonových dvorních umělců, zachycujících obrazovým kronikářským způsobem jeho epochu. Ať už zmíníme díla Denise-Augusta Raffeta (1804–1860) či Nicolase-Toussainta Charleta (1792–1845), realizovaná mezi lety 1818–1836, nebo 59 legendárních rytin z „napoleonského“ grafického souboru *d'Épinal*,⁷ produkce této generace ilustruje život onoho velíkána, jeho dojemné akce, lásku, kterou mu pokorně projevovali jeho věrní a lid. Takový obraz přispěl k formování jeho legendy a své ikonografické ukotvení nacházel již v době Napoleonovy vlády. Už v době prvního císařství byl totiž Napoleon prezentován jako „veliký voják“ (*Grand Soldat*), „otec

svých vojáků“ (*Père de ses Soldats*), méně byl stylizován do role „krále lidu“ (*Roi du Peuple*).⁸

Doba od 20. let 19. století se nesla ve znamení vyprávění někdejších Napoleonových společníků z ostrova Svatá Helena, oněch „misionářů“, svědků, kteří doprovázeli bývalého francouzského císaře na sklonku jeho života a zanechali o tom „očitá“ svědectví, ať už ve výtvarném, literárním či memorabilním zpracování. Odtud pramenil obraz „martyra“, novodobého Prométhea a jasnozřivého vizionáře, již zcela ovlivněný napoleonskou legendou. Léta 1820–1848 byla v prezentaci Napoleonova obrazu v umění charakteristická svými apologetickými tendencemi, které rehabilitovaly Napoleonův obraz „otce národa“ či „velkého vojáka“, jenž zajistil Francii slávu. Zejména v bonapartistických kruzích postupně vedly ke vzniku napoleonské religiozity v intencích Napoleonova kultu.⁹

19. století však i nadále pracovalo s Napoleonovým obrazem ve vizuální prezentaci; hrdinské činy vládce byly v ikonografii často převyšovány úspěchy vojevůdce na válečném poli, jak to mistrovsky předvedl ve svých bitevních scénách Horace Vernet (1789–1863). Malíř ovlivněný dosavadní uměleckou produkcí vzdávající hold vojenskému géniovi, který podle mnoha svědectví překonal všechny předchůdce a ani později neměl sobě rovných, převyprávěl na svých plátnech nejdobrodružnější momenty Napoleonovy válečné epopeje v románově působivých kompozicích a participoval tak na šíření se napoleonské legendy, jejíž stopy jsou patrné i v současnosti.

Na obraz vojevůdce a suveréna však paralelně vrhala stín „černá“ legenda, která vzešla z protinapoleonské propagandy, resp. kontra-

■ Poznámky

správě Národního památkového ústavu (NPÚ) viz: Marian Hochel – Marta Pavlíková, *Třináctá komnata Napoleona. Obraz Napoleona Bonaparta v mobiliárních fondech Národního památkového ústavu*, Praha 2017, s. 70–83.

⁶ Jacques-Louis David – Antonio Gibert – Giuseppe Longhi, Milano 1809, volný grafický list, mědirytina; 64,5 × 46 cm; Národní památkový ústav, územní památková správa (NPÚ, ÚPS) v Praze, Státní zámek (SZ) Libochovice, inv. č. LB 4258/1. Reprodukcí viz: ibidem, s. 76, kat. 10.

⁷ *Napoléon dans l'image d'Épinal*, Paris 2015 (souborná reedice).

⁸ Jourdan (pozn. 1), s. 207–209.

⁹ Touto problematikou se podrobněji zabývají: Jean Lucas-Dubreton, *Le Culte de Napoléon, 1815–1846*, Paris 1960. – Kolektiv, *Napoléon. Le Retour des cendres. Mort et Résurrection, catalogue de l'exposition du Musée de la Malmaison*, Courbevoie, Musée Roybet-Fould, 1990. – Jean Tulard – Alfred Fierro – Jean-Marc Léri, *L'histoire de Napoléon par la peinture*, Paris 2005, s. 10–15.

propagandy v několika evropských zemích. Svou zbraň nalézala ve vizuálním potenciálu, který nabízela karikatura, jež kulminovala v evropském prostoru mezi lety 1813–1815. Její podstata spočívala v degradaci Napoleonova obrazu a jeho deklasování. Postavu i osobnost vojevůdce a státníka vykreslovala ve světle fyzického a morálního úpadku a využívala k tomu osvědčené metody – výsměch, satiru, pohrdání a smích. Oficiální napoleonská ikonografie tak nalezla svůj protějšek v nepřátelské obrazotvornosti, jejímž ohniskem byla Velká Británie a země okupované francouzskými vojsky. Ikonografie protinapoleonských karikatur je natolik pozoruhodná a bohatá, že si zaslouží samostatný prostor a v této studii se jí z kapacitních důvodů nebudeme více zabývat.

Svou pozornost zaměříme na fenomén, který byl sofistikovaně obsažen v oficiální napoleonské ikonografii a byl součástí poselství, které adresoval Napoleonův režim všem francouzským občanům i obyvatelům podmaněných zemí či závislých území – mesianismus. Tento fenomén názorně dokládají i vybrané artefakty (napoleonika) v mobiliárních fondech památkových objektů ve správě Národního památkového ústavu a ve sbírkách dalších paměťových institucí, jež jsou přímými nositeli ikonografie Napoleonova mesianismu v intencích revokace christologického cyklu. V centru naší pozornosti budou především markanty oficiální produkce z doby první republiky a prvního císařství ve Francii (1799–1815), vytvořené na objednávku státu, vysokých hodnostářů či příslušníků rodiny Bonapartů, ale i díla ovlivněná či inspirovaná touto poptávkou a oficiální dobovou produkcí. Cílem této studie je analyzovat ikonografická specifika těchto artefaktů a osvětlit jejich dobový význam.

Napoleonský mesianismus

Každá doba, každá společnost má tendenci stavět své vlastní panteony, kterými se z různých důvodů zaštiťuje, hledá své kořeny, definuje své symboly, deklaruje sdílené hodnoty, svá poselství současné generaci i těm příštím. Vzory pomáhají vymezit vlastní identitu, jejich funkce je – ať už skrytá či nápadně otevřená – identifikační. Přítomnost vědomě ustupuje dualismu minulosti a budoucnosti; ta první má být konzervována, aby ta druhá mohla být garantována. A tak bývají ožiovány panteony legendárních hrdinů, které plní (národně)identifikační, socializační i náboženskou funkci. Víra přináší naději a dodává sílu, v tom spočívá účel a podstata mesianismu.

Co bylo (nejen) ve Francii živnou půdou pro šíření napoleonského mesianismu? Tuto otázku je nutné vnímat v kontextu doby. Francouzská společnost procházela v průběhu revoluč-

ních let koncem 18. století fází náboženské diskontinuity, jejímž viditelným projevem byla prohibice křesťanství a zavádění nových revolučních kultů, které, jak ukázal další vývoj, byly však jen efemérními projekty.¹⁰ Uprázdňený prostor v duchovním životě rozdělené francouzské společnosti mělo po vyhlášení konzulátu Napoleona Bonaparta zaujmout nové občanské náboženství, které navrátilo křesťanství jeho oficiální postavení víry většiny francouzských občanů. Náboženství však mělo pod taktovkou prvního konzula Bonaparta, který ve své zemi garantoval náboženskou svobodu,¹¹ plnit především funkci utilitárního nástroje ve vztahu ke státním zájmům a své ideologické ukotvení nacházelo v mesianismu nového suveréna Francie, který v roce 1799 formálně ukončil revoluci. Jak upozornil François Furet (2004), Bonaparte do svého pojetí náboženství začlenil osvícenský utilitarismus, který byl základem vzdělání, jež získal, a zcela prostý politický rozum, zbavený zbytečných vášní revolučních let, který ho přivedl k tomu, aby usmířil svůj režim s letitou náboženskou vírou. Katolické náboženství bylo ostatně součástí italského dědictví tohoto korsického vojáka z Ajaccia a francouzského světa, do kterého vstoupil a ve kterém se udomácnil – to ho sblížovalo s francouzskou národní tradicí.¹² A ať už byl věřící, či nikoliv, rozhodně věřil v humanizující účinky náboženství, které mělo – podobně jako umění podle osvícenského konceptu Denise Diderota (1713–1784) – potenciál umravňovat společnost. Jacques-Olivier Boudon (2017) hovoří o Napoleonově náboženské politice v této souvislosti dokonce jako o „kontrolu duší“ (*contrôle des âmes*).¹³

Mesianismus ve své podstatě označuje náboženskou víru v příchod Mesiáše (z hebrejštiny *pomazaný, zasvěcený*) – Bohem seslaného vykupitele, který má přinést záchranu či spásu těm, kteří v něj uvěří. V abrahámovských náboženstvích je mesianismus vírou a naukou, která se soustřeďuje na příchod Mesiáše, jenž působí jako Bohem ustanovený Spasitel a vůdce lidstva. Podle hebrejské bible (křesťanského Starého zákona) byl Mesiáš židovským monarchou nebo nejvyšším knězem, podle tradice pomazaným svatým olejem; titul byl proto původně udělován králům Izraele, velekněžím. Koncept Mesiáše se časem rozvinul. Jestliže v judaismu byl *Mashiach* (Mesiáš) pojímán jako budoucí židovský král z rodu Davidova a Vykupitel židovského lidu a lidstva, mnozí Židé spatřovali v Mesiášovi politického osvoboditele, který učiní konec římské nadvládě. Mělo se jednat o mocného panovníka, pokojného a spravedlivého krále, jenž zajistí svému lidu blaho. V křesťanství byl za Mesiáše označován Ježíš, jeho jméno bylo Kristus (řecky *Christos*),



1

Obr. 1. Bertrand Andrieu – Dominique-Vivant Denon, *Svatba knížete bádenského, 1806, bronzová pamětní medaile (rub), 4,5 cm. NPÚ ÚPS v Praze, SZ Kynžvart, inv. č. KY 22515.*

přestože se sám raději nazýval Synem člověka. Tento „Syn člověka“ či „Syn boží“ bylo oslovení, které neoznačovalo přímé synovství, ale spíše vyvolení, zasvěcení Bohu a jeho službě. Křesťané se stávali dítky božími silou víry a milosti, skrze víru. Odtud pramenila očekávání a naděje vkládané v ideální osobnost s božskými výsadami, kterou ztělesňoval Mesiáš, jenž měl být schopen změnit s konečnou platností a v kladném smyslu dějiny a svět. Mesiášovo očekávání bylo v židovském národě stále oživováno a hlášáno proroky, kteří na jedné straně připomínali králům a lidu boží věrnost v zaslíbeních daných otcům, a na druhé straně povzbuzovali lid, aby byl věrný Hospodinu a očekával Mesiáše, konečného osvoboditele.¹⁴

■ Poznámky

10 Jednalo se o kult Rozumu, kult Nejvyšší bytosti, kult mučedníků revoluce, kult občanských ctností a další.

11 Geoffrey Ellis, *Napoleon* (z anglického originálu *Napoleon*, London 1997, přeložil Antonín Jeřábek), Praha – Litomyšl 2001, s. 66.

12 François Furet, *Francouzská revoluce, díl I: Od Turgota k Napoleonovi (1770–1814)* (z francouzského originálu *La Révolution française. De Turgot à Napoléon, [1770–1814]*, Paris 1988, přeložila Jana Smutná-Lemonierová), Praha 2004, s. 337.

13 Jacques-Olivier Boudon, *Histoire du Consulat et de l'Empire, 1799–1815*, Paris 2017, s. 221.

14 Nicole Lemaîtreová – Marie-Thérèse Quinsonová – Véronique Sotová, *Slovník křesťanské kultury* (z francouzského originálu *Dictionnaire culturel du christianisme*, Paris 1994, přeložili a upravili Jan Binder, Věra Hrubanová, Kateřina Kříčková, Věroslava Senjuková, Dana Slabochová,

Bonapartův mesianismus měl kořeny již v jeho prvním italském tažení v letech 1796–1797 a z armádní rétoriky byl postupně přenesen i do rétoriky civilní, která po brumairovém státním převratu charakterizovala Bonapartův režim. Tato specifická forma mesianismu nacházela své reálné kontury ve vizuální prezentaci jak v oficiální umělecké a uměleckořemeslné produkci v období Napoleonovy vlády, tak v ikonografii, kterou formovala napoleonská legenda ještě dlouho po smrti bývalého francouzského císaře.

Názorným příkladem Bonapartova mesianismu adresovaného vojenským jednotkám již v době prvního italského tažení byly jeho armádní projevy či proslovy tištěné v *Bulletinech Velké armády* (*Bulletins de la Grande Armée*). Legendárními se staly pasáže, které citoval ve svém díle *Historie Napoleona Bonaparta*, vydaném poprvé v roce 1845, francouzský historik Amédée Gabourd (1809–1867). Podle něj znepokojení vojáků, sloužících Francouzské republice, „zmizelo s prvním paprskem génia, kterým zazářil mladý velitel. Přišel, a pokud promlouval k armádě jazykem dobrodruha, jenž si byl strůjcem svého štěstí, byla to řeč hrdinského dobrodruha a jeho štěstěny, která ho bude následovat: „Vojáci,“ řekl jim ukazuje z výšin Alp úrodné pláně Piemontu a Lombardie, „jste špatně živeni, jste skoro nazí; vláda vám dluží mnoho a nic vám nedá? Vaše vytrvalost, vaše odvaha vás ctí, ale nepřináší vám ani výhody, ani slávu. Povedu vás nejúrodnějšími pláněmi světa; najdete tam velká města, bohaté regiony; najdete tam čest, slávu a štěstí. Vojáci [armády] Itálie, postrádali byste [snad k tomu] odvahy?“ A šumění, které se ozvalo mezi starými válečníky a jásoty stoupající až do nebes mu od nynějška prokázaly, že vojáci a [jejich] generál, všichni aktéři této veliké scény měli smysl pro svůj vlastní úsudek a svoji budoucnost; od tohoto momentu si [generál Bonaparte] mohl na vše troufnout“.¹⁵

Není přesně známo, co vrchní generál Bonaparte pronesl v roce 1796 ve svém prvním proslovu „italské“ armádě, i když se historik opíral o slova citovaná z jeho pamětí, diktovaných později na ostrově Svatá Helena. Jisté však je, že v tomto duchu se nesly i jeho další projevy, které adresoval svým vojákům a potažmo všem francouzským občanům. A tak – slovy historika Gabourda – přišel, a pokud promlouval k armádě jazykem dobrodruha, jenž si byl strůjcem svého štěstí, byla to řeč dobrodruha hrdinského a jeho štěstěny, která ho bude následovat. Přišel, aby mu uvěřili. Vidina cti, slávy a štěstí, kterou sliboval a predikoval, mu měla zajišťovat oddanost vojsk i civilního obyvatelstva, prostředkem měla být vítězná válka a vítězný mír. Jen takto by se mohly miliony

obyvatel, které se po brumairovém státním převratu v VIII. roku republiky (9.–10. listopadu 1799) a v následujících letech dostaly pod jeho vládu, dočkat – jak jim bylo slibováno – prosperity, blahobytu a naplnění snu o šťastné budoucnosti. Francie, která vzešla z „Velké“ revoluce, měla být takto zachráněna. Pro mnohé byl Bonaparte, jenž stejně jako Kristus pocházel z lidu, „spasitelem“, proto ho následovali. Podle Françoise Fureta (2004) byl Bonaparte synem Revoluce a jejím králem. Nahoru ho vynesla událost, již se Francouzi zpětně obávali, ale zároveň si ji hýčkali jako své bohatství a chtěli mít záruku, že si ho budou moci v klidu užívat. „Byl republikánským diktátorem, který vyšel z ničeho a který svým prostřednictvím korunoval rovnost.“¹⁶ Ke komentování tohoto setkání jednoho muže a jednoho národa, krátkého, ale zářivého a na dlouho nezapomenutelného, Furet připomněl vzpomínky, které prozíravě sumarizoval François-René de Chateaubriand (1768–1848): „Každodenní zkušenost ukazuje, že Francouzi se instinktivně přikláníjí k moci, nemilují příliš svobodu, jejich jedinou modlou je rovnost. Avšak rovnost a despotismus mají mezi sebou tajné vazby. Napoleon měl z obou hledisek své místo v srdci Francouzů, kteří toužili po tom, stát se vojenskou mocností a z demokracie měli nejraději rovnost průměru. Když tento král proletář vstoupil na trůn, posadil na něj současně i lid, zatímco mnohé krále a šlechtu ponižil ve svých předpokojích. Nivelizoval rozdíly mezi společenskými vrstvami, a to nikoli směrem dolů, ale nahoru. Nivelizace směrem dolů by byla závistivý plebs okouzila více, ale povýšení zase více lichotilo jeho pyšce.“¹⁷

Zrodila se hvězda

Revue de Paris z roku 1843 upozorňuje: „Dnes je to již obecně přijímaný názor, že Napoleon byl fatalista, fatalista jako Alexandr [Veliký (356–323 před n. l.)], fatalista jako Caesar [cca 100–64 před n. l.]. [Fatalismus], prostředek pro pochopení, že můžeme podle libosti vytvářet a rušit knížectví a království, obnovit podobu Evropy, organizovat celý společenský řád a věřit zároveň ve svobodu ducha a nezávislost lidského konání!“¹⁸ Napoleon se během své kariéry několikrát ohlížel ke své „šťastné hvězdě“, která ho vedla a ve kterou sám věřil. Jestliže hvězda na temném nočním nebi představovala symbol duchovního světla pronikajícího temnotou, byla to rovněž ona „betlémská hvězda“, která vedla tři krále z Východu do Betléma.¹⁹ Napoleonovu „hvězdu“ zároveň vnímali i jeho současníci. Jeho hlavní poradce v otázkách umění a vkusu Dominique-Vivant Denon (1747–1825) se kupříkladu vyslovil v jednom ze svých dopisů z roku 1803:

■ Poznámky

Mario Stretti), Praha 2002, s. 230, 298, 349–350. K výkladu *Mesiánství* též <http://www.iencyklopedie.cz/mesianství/>, vyhledáno 8. 8. 2019.

15 „(...) ces inquiétudes s'évanouirent au premier rayon de génie que laissa percer le jeune chef. Il vint, et, s'il parla à l'armée le langage d'un aventurier qui a sa fortune à faire, ce fut celui d'un aventurier héroïque et dont la fortune se fera: « Soldats, leur dit-il en montrant du haut des Alpes les fertiles plaines du Piémont et de la Lombardie, vous êtes mal nourrus, vous êtes nus: le gouvernement vous doit beaucoup et ne peut rien pour vous? Votre patience, votre courage vous honorent, mais ne vous procurent ni avantage ni gloire. Je vais vous conduire dans les plus fertiles plaines du monde; vous y trouverez honneur, gloire et fortune. Soldats d'Italie, manquez-vous de courage? » Et le frémissement qui agita ces vieux guerriers, et les acclamations qui montèrent jusqu'au ciel lui apprirent que désormais, soldats et général, tous les acteurs de cette grande scène avaient l'intelligence de leur propre valeur et de leur avenir; dès ce moment il pouvait tout oser.“ Amédée Gabourd, *Histoire de Napoléon Bonaparte*, Tours 1848 (třetí vydání), s. 31–32. Cit. Jacques-Olivier Boudon, *Napoléon 1^{er} et son temps*, Paris 2004, s. 7–8.

16 Furet (pozn. 12), s. 337.

17 Ibidem; autor citoval edici díla z roku 1947 (François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris 1947, kniha XXIV, s. 6). Text v původním znění viz: „Une expérience journalière fait reconnaître que les Français vont instinctivement au pouvoir; ils n'aiment point la liberté; l'égalité seule est leur idole. Or, l'égalité et le despotisme ont des liaisons secrètes. Sous ces deux rapports, Napoléon avait sa source au cœur des Français, militairement inclinés vers la puissance, démocratiquement amoureux du niveau. Monté au trône, il y fit asseoir le peuple avec lui; roi prolétaire, il humilia les rois et les nobles dans ses antichambres; il nivela les rangs, non en les abaissant, mais en les élevant: le niveau descendant aurait charmé davantage l'envie plébéienne, le niveau ascendant a plus flatté son orgueil.“ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*. Nouvelle édition avec une introduction, des notes et des appendices par Edmond Biré, sv. IV, Paris 1910, s. 85. Jiné znění českého překladu viz: François-René de Chateaubriand, *Paměti ze záhrobí* (z francouzského originálu *Mémoires d'outre-tombe*, Paris 1989–1998, přeložil Aleš Pohorský), Praha 2011, s. 364.

18 „C'est une opinion reçue aujourd'hui que Napoléon était fataliste, fataliste comme Alexandre, fataliste comme César. Le moyen de comprendre que l'on puisse à volonté faire et défaire les principautés et les royaumes, renouveler la face de l'Europe, organiser tout un monde social, et croire en même temps à la liberté de l'esprit et à l'indépendance des actes humaines!“ Revue de Paris, sv. 21, Paris 1843, s. 139.

19 Udo Becker, *Slovník symbolů* (z německého originálu *Lexikon der Symbole*, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau 1992, přeložil Petr Patočka), Praha 2002, s. 90.

Obr. 2. *Charles Champion – Charles Motte, Général Bonaparte navštěvuje nakažené morem v Jaffě, první třetina 19. století, grafický list, 41 × 52,5 cm. NPÚ ÚPS v Praze, SZ Žleby, inv. č. ZL 9824/16.*

„Zjišťuji, že jsem šťasten, že poslední etapa mého života byla zasvěcena bytosti tak významné [Napoleonovi]. Je to planoucí hvězda, která oživuje mou duši.“²⁰ Ve svých vzpomínkách na egyptskou výpravu, jež publikoval a v rámci které generála Bonaparta doprovázel jako člen vědecké expedice, se vyznal: „(...) od tohoto okamžiku jsem se zaslíbil fatalismu a oddal jsem se Bonapartově hvězdě.“²¹

A byl to právě Denon, od 28. brumairu roku XI (19. listopadu 1802) generální ředitel muzeí ve Francii, kdo řídil produkci oficiální pamětní medaile u příležitosti (politického) sňatku Stéphanie-Louise-Adrienne de Beauharnais (1789–1860), Napoleonovy adoptivní dcery, neteře císařovny Joséphine z prvního manželství, s korunním princem Karlem Friedrichem Ludwigem Bádenským (1786–1818). Obřad, který deklaroval alianci francouzského a bádenského panovnického domu, naznačoval intence Napoleonovy mezinárodní politiky po úspěšném válečném tažení završeném prosincovou bitvou u Slavkova roku 1805. Francouzským císařem byl uspořádán s velkou pompou a okázalostí 7. dubna 1806 v Dianině galerii v císařském paláci Tuileries. Následujícího dne se konal církevní sňatek ve zdejší kapli. Bronzová pamětní medaile z metternichovských knížecích sbírek, jež je dodnes deponována v mobiliárním fondu zámku Kynžvart,²² skýtá na rubové části ve vztahu k Napoleonovu mesianismu pozoruhodnou ikonografii (obr. 1). Jejím autorem byl pod Denonovým vedením renomovaný představitel pařížské rytecké školy Bertrand Andrieu (1761–1822). Bádenský princ, ověnčený antickou panovnickou členkou, se toužebně uchází o mladou princeznu, která mu jako záruku své oddanosti podává obě ruce.²³ Mladičká sedmnáctiletá šlechtična, nyní již členka panovnického rodu Bonapartů, vstoupila „za svitu Napoleonovy hvězdy“ do ranku starobylé bádenské panovnické dynastie jako jedna ze záruk alianční politiky mezi Francií a Bádenskem. Heslo ve výseči připomíná událost, u jejíž příležitosti byla medaile vytvořena: *ALLIANCE MDCCCVI*, tj. *Aliance 1806*.²⁴ Napoleonův monogram v podobě kapitály N vyzařující paprsky nad hlavami páru v antikizujících kostýmech naznačuje, že toto spojení bylo utvořeno pod vlivem šťastné planety. Napoleonův obraz je tak abstrahován do mystického a paternalistického symbolu, asociujícího zářící hvězdu, nositelku světla, poselství štěstěny a úspěchu. Svým pojetím, významem



2

a umístěním v kompozici asociuje předobraz Božího oka či oka Prozřetelnosti, inspirovaný křesťanskou ikonografií.

Oko jako hlavní orgán smyslového vnímání úzce symbolicky souvisí se světlem, sluncem a vědomím, často mu byl též přisuzován apotropaický účinek. Je obrazem duchovního zření a také tvoření, neboť svět vzniká tím, že jej vnímáme. I proto se tento motiv, symbolizující široký rozhled, ve starověku často objevuje jako symbol solárního božstva. V biblickém pojetí byl symbolem vševědouceho a ochraňující všudypřítomnosti Boha. V křesťanské ikonografii získal podobu oka obklopeného slunečními paprsky.²⁵ V oficiální napoleonské ikonografii motiv oka nahradil v transponované významové rovině Napoleonův monogram či přímo Napoleonův portrét, jak to dokládá rytina, kterou v roce 1812 vytvořil Antoine Aubert (1783–?). Napoleonova hlava, zachycená poměrně realisticky *en face* s přímým pohledem na diváka, symptomaticky revokující „šťastnou planetu“, obtočená vavříny a půlprstencem hvězd, ozařuje veškerý okolní vesmír. Tato mimočasoprostorová transcendentní dimenze tvoří univerzální rámec Bonapartovy podobizny. V odlescích paprsků se třpytí nápisy v kapitálkách *ROI DE ROME*, tj. římský král, zmínka titulatury Napoleonova syna Orlíka, a *MARIE LOUISE*, jméno Orlíkovy matky, Napoleonovy druhé manželky. Pod touto triádou vystupuje zeměkoule s mapou Evropy, natočená na Francii a Středomoří, před kterou usedají dva císařští orli s rozpjatými křídly, obepínající oponu zdobenou třásněmi

a bordurou. Je posetá včelami coby oficiální císařskou symbolikou rodu Bonapartů a nese nápis *NAPOLÉON Le grand*, tj. Napoleon Veliký. Celý výjev je uzavřen císařskou korunou s aliančními znaky francouzského a rakouského

■ Poznámky

20 „Je me trouve heureux que la dernière époque de ma vie soit consacrée à un être si distingué. C'est un astre brûlant qui ravive mon âme.“ Dopis Vivanta Denona Isabelle Teotochi Albrizzi, 14. brumaire roku XII (6. listopad 1803), cit. Fausta Garavini (ed.), *Vivant Denon. Lettres à Bettine*, Actes Sud, 1999, sign. 1803-6, s. 514.

21 „(...) je me vouai dès lors au fatalisme et me recommandai à l'étoile de Bonaparte.“ Cit. Dominique-Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte, pendant les campagnes du général Bonaparte*, 4. vydání, sv. I, Paris: P. Didot l'Aîné, an XI [1803], s. 44.

22 NPÚ ÚPS v Praze, SZ Kynžvart, inv. č. KY 22515.

23 Ludwig Bramsen, *Médaillier Napoléon le Grand, ou Description des médailles, clichés, repoussés et médailles-décorations relatives aux affaires de la France pendant le Consulat et l'Empire. Première partie, 1799–1809*, Hamburg 1977 (Paris 1904), č. kat. 522. – Lisa Zeitz – Joachim Zeitz, *Napoleons Medaillen*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2003, s. 150–151, č. kat. 70.

24 Podrobněji k této pamětní medaili a reprodukci její lícní strany viz: Hochel – Pavlíková (pozn. 5), s. 115–117, kat. 23.

25 Becker (pozn. 19), s. 196–197.

císařství – francouzským císařským orlem²⁶ a rakouským dvojhlavým orlem s císařskou korunou a znakem rakouského arcivévodství – na znamení propojení rodu Bonapartů a Habsburků prostřednictvím sňatku císaře Napoleona I. s rakouskou arcivévodkyní Marií Luisou. Z obou znaků, převýšených císařskou korunou, vyčníhají větvíčky olivovníku. Tato starobylá kulturní rostlina již ve starověku představovala duchovní sílu a poznání, proto byla blízká symbolice světla – olivový olej v lampách živil oheň. Vzhledem k očistné síle olivového oleje, odolnosti a dlouhověkosti olivovníku symbolizoval též očistu, plodnost a životní sílu. Pěstování olivovníků, sklizeň a výroba oleje byly spjaté s kulturou a jejím rozvojem v míru, proto olivovník symbolizoval též vítězství míru a usmíření.²⁷ V souvislosti s olivovou ratolestí, kterou podle vyprávění abrahámovských náboženství Noemovi přinesla holubice vyslaná z archy, byl olivovník považován též za znamení smíření s Bohem a symbol míru. Ke kompozici Aubertova grafického listu byla symptomaticky připojena legenda: „*Třpytivá hvězda, nesmírná, září, zúrodňuje, a sama formuje ze svého kamene všechny osudy světa.*“²⁸

Kombinatorika symbolů, zahrnutá do ikonografie Aubertovy rytiny, naznačuje, jak byl ve Francii uměleckými prostředky pojmán Napoleonův obraz v době největšího rozmachu jeho impéria před započatím osudného ruského tažení a poté, co se po sňatku s příslušnicí starobylé evropské panovnické dynastie Habsburků dočkal vytouženého potomka, následníka trůnu. Právě tyto okolnosti vedly k tomu, že jeho osobnost se v uměleckém zpracování stále intenzivněji stávala předmětem kvazi náboženského kultu. V obraze francouzského císaře, legitimizovaného dynastickým sňatkem a vznášejícího se nad zeměkouli, je transponováno hned několik eschatologických podobenství Krista a Boha Otce – Napoleon „Stvořitel“ a „Mírotvůrce“, jehož září (v intencích napoleonské propagandy) prostupuje Napoleon *Pantokrator* (Všemohoucí, *Majestas Domini*) a rovněž *Salvator mundi* (Spasitel světa).²⁹ Jérémie Benoît (2016) nazval tuto již romantickou vizi Napoleona na Aubertově rytině „novým bohem“ (*nouveau dieu*) a upozornil, že pojetí jeho císařské podobizny mohlo být inspirováno portrétem Napoleona na císařském trůnu, jak jej ve velkém korunovačním úboru svébytně zachytil na svém plátně z roku 1806 Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867).³⁰ Právě Ingres byl totiž jedním z prvních, kdo nabídli zbožštěnou vizi francouzského císaře na způsob archetypálních ikon s odkazem na bájnýho Jupitera, vládce antických bohů.³¹ Modelace Napoleonova obličej a jeho fyziognomie na

Aubertově rytině však spíše odkazuje na plnokrevnost prud'honovských figur či inspiraci portrétními miniaturami, které vytvořil císařský dvorní portrétista Jean-Baptiste Isabey (1767–1855).³²

Obraz Boha Otce na zemi?

Přisuzování nadpřirozených vlastností francouzskému císaři, které umělci promítali do jeho obrazu, se opíralo o koncept „panovníka z Boží milosti“, jak byl znám ve Francii v období před rokem 1789. Císařský katechismus (*Catéchisme impérial*), vydaný v roce 1806 v rámci organizace občanského náboženství ve Francii pro všechny katolické kostely císařství a adresovaný všem katolickým věřícím, definoval povinnosti francouzských křesťanů ve vztahu ke světské moci, s explicitním odkazem na Napoleonovu moc a autoritu, po proklamaci císařství ve vztahu k osobnosti císaře a jeho dynastii. V rámci čtvrtého božího přikázání *Cti otce svého a matku svou z Desatera*, které zde bylo otištěno, se tak srdcím věřících přimlouvalo další přikázání, jež je nabádalo ctít svého císaře a respektovat jeho autoritu. Systematicky formovalo paternalistický obraz vladaře, otce francouzského národa a zároveň ochránce, zastupce Boha Otce na zemi: „(...) Jsme povinováni zejména Napoleonovi I., našemu vládcí, láskou, respektem, poslušností, věrností, vojenskou službou, daněmi nařízenými v zájmu zachování a obrany císařství a jeho trůnu; jsme mu také povinováni horlivými modlitbami za jeho zdraví a duchovní a pozemskou prosperitu státu. (...) Bůh, jenž utváří císařství a rozděluje je podle své vůle, zahrnuje našeho císaře nadáním jak v míru, tak ve válce; ustanovil ho našim panovníkem, pastorem své moci a obrazu svého na zemi. Uctívat a sloužit našemu císaři znamená tedy uctívat a sloužit samotnému Bohu. (...) [Císař] je tím, koho Bůh podpořil v těžkých časech, aby obnovil veřejné náboženství svaté víry našich otců a stal se jeho ochráncem. Svou hlubokou a důkladnou moudrostí navrátil a uchovával veřejný pořádek; brání [naši] zemi svou mocnou rukou; byl pomazán Hospodinem prostřednictvím nejvyššího pontifika, hlavy univerzální církve.“ Vojenská služba a daně byly přitom rovněž zahrnuty mezi náboženské povinnosti křesťanů. Jak bylo avizováno, ti, kteří by se vyhýbali svým povinnostem vůči císaři, by podle apoštola sv. Pavla odporovali řádu zavedenému samotným Bohem a vystavili by se věčnému zatracení.³³

Projekt Císařského katechismu byl dalším dokladem, že Napoleon měl v zájmu zajištění legitimacy své vlády a posílení mocenského postavení svého rodu ve Francii i v Evropě ambicí skloubit ve svém majestátu moc světskou

a moc duchovní. Této ambice – a především výzvy – se chopili umělci, kteří více či méně povolili uzdu své obrazotvornosti a inspirování náboženskou ikonografií přispěli ve světě umění k rozmachu napoleonské religiozity. Jejím cílem bylo získat si srdce věřících a spojit víru v Boha s vírou ve svého císaře. Jeho aureola, jejíž podstatou bylo charisma nadpřirozena, uchvacující současníky, si s růstem jeho vlivu v Evropě a násobícími se vítězstvími na válečných polích nárokovala stále větší pozornost a autoritu. Doba nastupujícího romantismu tomu přála. Jednou z těch, kdo pocítili Napoleonovu pomyslnou aureolu a nechali se jí okouzlit, byla polská hraběnka Anna Potocká (1779–1867), jež vzpomínala na své první setkání s císařem na přelomu let 1806–1807 u příležitosti šlechtické audience ve Varšavě: „*Jest tolik podobizen*

■ Poznámky

26 Podle české heraldické terminologie se jedná o jednohlavou *orlici*, srov. Milan Buben, *Encyklopedie heraldiky*, Praha 2003, s. 324–325. Francouzská heraldická terminologie však pohlaví erbovního zvířete nerozlišuje.

27 Becker (pozn. 19), s. 198.

28 „*Astre brillant, immense, il éclaire, il féconde, et seul fait à son grès tous les destins du monde.*“ Cit. Dimitri Casali (ed.), *Napoléon Bonaparte*, Larousse, 2008, s. 273.

29 Reprodukcí Aubertova grafického listu viz: ibidem.

30 Jérémie Benoît, *La religion napoléonienne*, Histoire par l'image, mars 2016, dostupné na <http://www.histoire-image.org/etudes/religion-napoleonienne>, cit. 12. 8. 2019.

31 *Napoléon I^{er} sur le trône impérial*; Paris, Musée de l'Armée, Inventaire 4, dépôt du Louvre, inv. č. 5420. Reprodukcí viz: Vincent Pomarède – Stéphane Guégan – Louis-Antoine Prat – Éric Bertin (edd.), *Ingres (1780–1867)*, Paris 2006, s. 142–143, č. kat. 34.

32 *Portrait de Napoléon*, rok 1810, Paris, Musée Cognacq-Jay, inv. č. J. 545. Podrobněji k této portrétní miniatuře viz: François Pupil (ed.), *Jean-Baptiste Isabey, portraitiste de l'Europe (1767–1855)*, Paris 2005, s. 135, kat. 92, reprodukcí viz na s. 54. Obdobná miniatura z roku 1810 se nachází ve sbírkách The Wallace Collection v Londýně; reprodukcí viz: Sylvain Cordier (ed.), *Napoléon. La Maison de l'Empereur*, Hazan 2018, s. 136, obr. 127. Další obdobná miniatura se dochovala ve sbírkách Musée du Louvre v Paříži a pochází z roku 1813; reprodukcí viz: Cyril Lécosse, *Jean-Baptiste Isabey. Petits portraits et grands desseins*, CTHS – INHA, 2018, obr. XVIII, sine pag.

33 *Catéchisme à l'usage de toutes les Églises de l'Empire français, chez la veuve Nyon, née Saillant, et à la librairie stéréotype, chez H. Nicolle*, Paris 1806, s. 57–60; plné znění vybraných pasáží z císařského katechismu v překladu i v původním znění viz: Marian Hochel – Marta Pavlíková, *Zrcadlo moci. Pilíře moci Napoleona Bonaparta ve vizuálním umění*, Praha 2018, s. 309–311, příloha II.

Obr. 3. Nicolas Poussin, *Uzdravení slepců u Jericha* (*Egre-diens Jesus ab Jericho tetigit oculos duorum Coecorum, et confestim viderunt*), 17. století, grafický list, 55 × 69 cm. NPÚ ÚPS v Praze, SZ Libochovice, inv. č. LB 1098/1.

toho neobyčejného muže, tolikrát jeho život byl popsán, všechny legendy vyprávěné dětmi jeho starých vojáků zůstanou tak dlouho zajímavými, že příští generace ho budou znát právě tak dobře jako my. Ale stěží se pochopí, jak hluboký a neočekávaný byl dojem poznání při prvním pohledu. Já aspoň zakoušela jsem jakýsi druh omámení, méně překvapení jako při pohledu na zázrak. Zdálo se mi, že měl aureolu. Jediná myšlenka, jež se dostavila, když jsem překonala strnutí, byla, že není možno, aby taková bytost zemřela, aby život tak mocný, génius tak rozsáhlý mohl kdy zaniknout! (...) Já mu přičkla dvojí nesmrtelnost. Jest možno a nechci odpírat, že dojem ve mně vzbuzený pocházel z mého mládí a z živosti mé obrazotvornosti. Necht' tomu bylo jakkoliv, já prostě vyprávím, co jsem cítila.³⁴

V ikonografii christologického cyklu

Zbožštěný obraz francouzského císaře, zasažený do rámce paternalismu, mesianismu, universalismu a transcendence, našel svou transponovanou podobu vedle ikonografie bájných antických božstev a hrdinů, na které upřela pozornost již Francouzská revoluce i doba předchozí, v křesťanské ikonografii, která přetrvávala po staletí a spolehlivě oslovovala srdce věřících. Umělci dobře znali duchovní moc, kterou mají „mluvící“ obrazy, proto měli ambici obraz francouzského prvního konzula a posléze císaře stylizovat do obrazu samotné ústřední postavy křesťanství – Ježíše Krista. Nejednalo se přitom jen o umělce Napoleonovy generace či umělce oslovované státními zakázkami jeho režimu. Kult romantického hrdiny a především jeho životní příběh, ukončený předčasnou smrtí „martyra“ v izolaci na odlehlém ostrově v jižní Atlantiku, provokoval obrazotvornost i mnoha dalších generací a vybízel k analogiím s životem, skutky a odkazem Kristovým. Navíc christologický cyklus byl v křesťanské ikonografii natolik pestrý, známý a nadčasový, že svou povahou umožňoval po staletí transponovat obrazy křesťanských panovníků, kteří se pasovali do role ochránců víry a často opírali své trůny, svou světskou vládu o vliv a duchovní moc oltářů.

Grafický list, který se dochoval v knížecích auerspergských sbírkách v mobiliárním fondu zámku Žleby, představuje Napoleonovo podobení inspirované christologickým cyklem a speciálně Ježíšovými zázraky, zaznamenanými čtyřmi evangelisty. Generála Bonaparta to-



tiž stylizuje jeho gestikou do podoby Krista léčitele či Krista uzdravujícího malomocné (obr. 2). Motiv uzdravení byl v křesťanské ikonografii hojný, v souvislosti s Ježíšovými zázraky evangelia zmiňují více než dvě desítky takových případů (obr. 3). Žlebská litografie pod názvem *Pestiférés de Jaffa* (v překl. *Nakažení morem z Jaffy*), dílo rytce Charlese Championa, pochází z dvousvazkového grafického souboru mapujícího stěžejní události Napoleonovy vojenské a politické kariéry. Soubor byl vytvořen pařížskou litografickou dílnou, kterou provozoval Charles Étienne Pierre Motte (1785–1836) a v letech 1822–1826 byl vydán pod názvem *Vie politique et militaire de Napoléon* (v překl. *Politická a vojenská dráha [císaře] Napoleona [I.]*).³⁵ Autor litografie se inspiroval známou předlohou – velkoformátovou olejomalbou, kterou pod stejným názvem (*Nakažení morem z Jaffy*) vytvořil na objednávku Napoleonovy administrativy renomovaný francouzský malíř Antoine-Jean Gros (1771–1835).³⁶ Pro transponování Napoleonova obrazu do christologického cyklu bylo toto dílo ikonické. Již v době své první prezentace na pařížském Salonu roku 1804 pod číslem 224 a názvem *Bonaparte visitant les pestiférés à l'hôpital de Jaffa* (v překl. *Bonaparte navštěvující nakažené morem v [provizorním] špitálu v Jaffě*) byla tato olejomalba přijata s velkým úspěchem a stejně jako její námět, který byl předmětem četných interpretací, se dočkala několika prepisů, více či méně inspirovaných Grosovou kompozicí.³⁷ Autor dokumentoval reálie historické události, k níž došlo na

jaře roku 1799 v průběhu Bonapartova egyptského tažení; vzpomínky očitých svědků se však rozcházeły, navíc kolovaly různé dezinformace, které se snažily angažování hlavního aktéra bagatelizovat či přímo zdiskreditovat. Objednávka tohoto díla, iniciovaná Napoleonovou manželkou Joséphine,³⁸ měla být odpovědí na britskou kontrapropagandu, šířící o tomto námětu fámy o Bonapartově krutosti, kterou tento „idol francouzského národa a svých vojsk“ údajně projevil, když nechal své vlastní morovou nákazou postižené vojáky v palestinské Jaffě napospas jejich osudu a nebožákům nařídil hromadně podat smrtící dávku opia.³⁹

■ Poznámky

³⁴ Anna Potocká, *Paměti z let 1794–1820* (ze 7. francouzského vydání přeložil Jiří Staněk), Praha 1906, s. 97–98.

³⁵ *Vie politique et militaire de Napoléon, Ex libris Fürst Franz I. von Auersperg, Fürstlich Auersperg'sche Bibliothek in Schleb*; NPÚ ÚPS v Praze, SZ Žleby, inv. č. ZL 9823, ZL 9824.

³⁶ *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* (11 mars 1799); Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures: Peinture française, inv. č. 5064. Reprodukcí díla viz: David O'Brien, Antoine Jean Gros, *peintre de Napoléon*, Gallimard, 2006, s. 90–91.

³⁷ K interpretaci tohoto námětu viz podrobněji: Hochel – Pavlíková (pozn. 5), s. 63–69.

³⁸ Dimitri Casali – David Chanteranne, *Napoléon par les peintres*, Paris 2009, s. 37.

³⁹ Boudon, *Napoléon I^{er} et son temps*, s. 40–42.



4

Generální ředitel muzeí a organizátor Salonu Denon zahrnul před Napoleonem Grosův obraz slovy chvály a přikládal mu mimořádný význam v rámci kategorie historických obrazů s národními náměty (*tableaux d'histoire, sujets nationaux*): „Tento obraz byl korunován, byl všemi přijat a tím [i] oceněn. Pokud [Gros] ještě vytvoří několik obrazů tak povedených jako tento, zaujme místo v dějinách malířství a prokáže, že francouzská škola nikdy nebledne. V této tvorbě je [cítit] talent, duch, inteligence; [Gros] šikovně zahalil veškerou hrůzu svého námětu a to mělo všechny své účinky na heroismus, zájem a útěchu. Dal takovou hloubku rozvržení svého námětu (kouzlo příliš opomenuté v naší moderní škole), že tímto způsobem upoutal pozornost diváka ze všeho nejdříve k druhému plánu a nenechal ho už vnímat nic mimo svůj rámec. Měl jsem již čest napsat Vašemu Veličenstvu vše, co jsme si mysleli o tomto krásném díle.“⁴⁰

Volba námětu a načasování prezentace Grosova plátna na pařížském Salonu nedlouho před Napoleonovou císařskou korunovací zcela vyhovovaly potřebám a záměrům napoleonské propagandy. Právě druhý plán obrazu, který Denon zmínil ve své zprávě Napoleonovi, byl z celé kompozice klíčový – oživil totiž vzpomínku na krále „divotvůrce“, oplývající zázračnými léčitel-skými schopnostmi. Gros se při interpretaci hlavního hrdiny na svém plátně vrací k dávné předrevoluční panovnické tradici, sahající až do období francouzského středověku. Generál Bonaparte, vrchní velitel Východní („Orientální“) armády,⁴¹ jako Ježíš Kristus *léčil* pou-

hým dotykem své ruky uzdravuje nakaženého vojína. Tento zázrak, přetlumočený navíc do kontextu Bonapartova uchopení moci ve Francii, znovu revokoval paternalistický obraz generála ve vztahu k jeho vojákům, který se Gros pokoušel zachytit již ve svých dřívějších kompozicích. Jen héros, vybavený nadpřirozenými vlastnostmi, se neštítí svléknout svou rukavici a dotknout se infikované rány. Jen Bonaparte má z celé scény potenciál strhávat pozornost diváka, vyvolávat jeho zájem a útěchu, zahalit všechnu tu hrůzu zobrazené scény vidinou humanity a příkladnosti, kterou ztělesňuje a jež byla vlastní ikoně a ústřední postavě křesťanství – Kristovi.

Grosova historická malba v předvečer Napoleonovy císařské korunovace souzněla s hlasy napoleonské propagandy, že Francie bude mít po revolučních turbulencích znovu svého korunovaného vládce, jenž je vyvolen svým národem i Bohem a okolnosti k tomu dospějí, že 2. prosince 1804 bude posvěcen rukou Svatého otce, zastupujícího před oltářem pařížské katedrály Notre-Dame římskokatolickou apoštolskou církev. Avšak ani Grosův obraz nemohl – i když měl tu ambici – suplovat realitu. Mohl sice vyvolat zdání, že generál Bonaparte na obrazy přistupuje k vojínovi svlečenému do půl těla a pozvedá pravou ruku, aby se dotkl jeho abscesu. Republikánský generál tímto gestem žehná nakaženému vojínovi stejně, jako kdysi francouzští králové „divotvůrci“ léčili pouhými dotyky onu tuberkulózní skrofulózu, projevující se kožními abscesy.⁴² Jenže novopecený císař Francouzů odmítne během svého korunační-

Obr. 4. Josef Bergler, *Setkání Ježíše Krista s Martou, sestrou Lazarovou, v Betánii před vzkříšením Lazara* (Herr, wärest du hier gewesen, mein Bruder wäre nicht gestorben. [V překl. Pane, kdybys byl zde, nebyl by můj bratr umřel.]), 1807, grafický list, 20,6 × 24,6 cm. NPÚ, ÚPS v Praze, SZ Duchcov, inv. č. DH 2846.

ho obřadu oddat se tomuto tradičnímu královskému rituálu. Jeho důvody jsou prosté – oscilují mezi obavou z nebezpečného oživování vzpomínek na francouzské krále, které smetla Francouzská revoluce, a zájmem prezentovat se moderním způsobem jako dědic racionalismu, jehož nositelem a propagátorem bylo osvícenství.⁴³ Ať tak či onak, Bonapartovo šlecht-né gesto na Grosově plátně natolik ovlivnilo Charlese Championa, že jej zvětčil na své litografii (obr. 2), přestože modifikoval Grosovu kompozici a nabídl svou vlastní interpretaci této historické scény.

Další podobensteinví, které vyhovovalo potřebám napoleonské propagandy, bylo *Kristovo milosrdenství*. Prezentace této křesťanské ctnosti, známé z ikonografie christologického cyklu, se v intencích formování Napoleonova obrazu mohla navíc opírat o teze Machiavelliho *Vladaře* (*Il Principe*, 1532), ve kterých autor,

■ Poznámky

40 „Gros, n° 224. Bonaparte visitant les pestiférés à l'hôpital de Jaffa. Ce tableau a été couronné, il a eu l'assentiment de tout le monde et il l'a mérité. S'il fait encore plusieurs tableaux aussi bien que celui-ci, il aura une place dans l'histoire de la peinture et prouvera que l'école française n'est pas toujours sans couleur. Il y a dans cette production talent, esprit, intelligence; il a adroitement jetté un voile transparent sur toute l'horreur de son sujet, et a porté tous ses effets sur ce qui était héroïsme, intérêt et consolation. Il a mis une telle profondeur dans l'ordonnance de son sujet (magie trop négligée dans notre école moderne) que par ce moyen il attire tout d'abord le spectateur jusques sur le second plan, et ne lui laisse plus rien voir hors de son cadre. J'ai déjà eu l'honneur d'écrire à Votre Majesté tout ce qu'on avait pensé de ce bel ouvrage.“ *Notes sur le Salon de l'an XIII*, zpráva generálního ředitele muzeí Vivanta Denona Napoleonovi, přelom září–říjen 1804; Paris, Archives nationales AF IV 1050 dr 1 n° 38; cit. Marie-Anne Dupuy – Isabelle Le Masne de Chermont – Elaine Williamson (edd.), *Vivant Denon, Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802–1815)*, sv. II, Paris 1999, s. 1261, č. AN 24.

41 Východní či Orientální armáda – francouzská armáda pod vrchním velením Napoleona Bonaparta operující v Egyptě a na Předním východě.

42 Dimitri Casali – Christophe Beyeler, *L'Histoire de France vue par les peintres*, Paris 2017, s. 188.

43 Casali – Chanteranne (pozn. 38), s. 37.

florentský renesanční myslitel Niccolò Machiavelli (1467–1527), poskytuje návod, jak spolehlivě ovládat veřejné mínění. Vladař podle něj „nemusí nezbytně mít všechny (...) dobré vlastnosti, ale musí umět vzbudit zdání, že je má. Troufám si dokonce tvrdit, že mít je a vždycky se jimi řídit přináší škodu, kdežto předstírat je přináší užitek. Panovník má budit zdání, že je vládny, věrný, lidský, upřímný a zbožný, a má takový být. Ale pro případ, kdy je nutno takovým nebýt, má mít povahu dost pružnou, aby se mohl a dovedl změnit v pravý opak.“⁴⁴

Oficiální napoleonská ikonografie nabídl v tomto směru celou řadu příkladů; nejvíce preferovaný byl motiv odpuštění viníkům. Tento motiv se v křesťanské ikonografii promítal například ve scénách s Kristem a Maří Magdalénou; známé jsou však i jiné příklady Kristova milosrdenství, jako například scéna s Kristem a Martou, sestrou Lazarovou, vedoucí ke vzkříšení Lazara: „Pane, kdybys byl zde, nebyl by můj bratr umřel.“ (obr. 4). Milosrdenstvím se obecně rozumí projevená laskavost nebo milost k viníkovi či hříšníkovi; nevynucená, nezasloužená laskavost nebo dobrá vůle, ale i shovívavá a soucitná tendence k odpuštění. Odpuštěno může být pouze tomu, kdo projeví hlubokou a upřímnou lítost. Ten, kdo má moc rozhodovat a odpouštět, je předobrazem samotného Krista, jen on může udělovat rozřešení; v napoleonské ikonografii je to francouzský císař. Poté, co se nabídne vhodná příležitost, bude jeho šlechtetnost a velkodušnost zvěčněna uměleckými prostředky – tak, aby působila na emoce publika, získala si jeho city a zajistila si náklonnost široké veřejnosti. Takovou příležitost poskytla epizoda, která se udála v posledních říjnových dnech roku 1806 během francouzské vojenské okupace Berlína, bezodkladně propagandisticky využitá, zveřejněná v tisku a nabídnutá umělcům ke ztvárnění.

Hlavním dějstvím celé této epizody, která měla pro potřeby napoleonské propagandy jasně vymezené aktéry, charakter, kulisy, rekvizity, ale i pocity a emoce, jež měla vzbuzovat, byla audience kněžny Friederike Karoline Sophie von Hatzfeld (1779–1832), dcery pruského ministra Friedricha Wilhelma von der Schulenburg-Kehnert (1742–1815), u Napoleona. Kněžna přišla v osmém měsíci těhotenství k francouzskému císaři, pobývajcímu tehdy po porážkách pruské armády v Berlíně, prosit o milost pro milovaného manžela a otce svých dětí. Tím byl kníže Franz-Ludwig von Hatzfeld (1756–1827), civilní správce Berlína, odsouzený Francouzi na základě kompromitujícího dopisu, který se povedlo zachytit, na smrt za špionáž a zradu. Kněžna v pozhledném stavu projevila tolik upřímné lítosti, nepředstírané pokory, odvahy i půvabné ženské naivity, že se Napoleon slito-

val nad bolestí nešťastné ženy a navrhl jí dopis usvědčující jejího manžela, jehož rukopis poznala, spálit v plápolajícím krbu.

Dobrodiní francouzského císaře na nepřátelské půdě mělo ihned odezvu v *Bulletin de la Grande Armée* a ve francouzském tisku. Umělcům poskytlo nový a moderní námět k výtvarnému zpracování. Oficiální periodikum *Gazette national ou Le Moniteur universel* oznámilo 25. prosince 1806, že v polovině ledna příštího roku bude v prodeji rytina pod názvem *Clémence de Napoléon, envers M[adame]. de Hasfeld [sic!]* (v překl. *Shovívavost Napoleona k Madame de Hatzfeld*), o velikosti 41 cm (délka) a 36 cm (výška), v ceně 6 franků v černobílém provedení nebo za dvojnásobek ceny ve variantě kolorované. Autorem této rytiny, která se již připravovala, byl rytec Alexandre Clément, jenž ji realizoval podle předlohy, kterou vytvořil kreslíř Nicolas-André Monsiau (1754–1837), člen Akademie malířství (*Académie de peinture*).⁴⁵ Jednalo se o první ztvárnění Napoleonovy epizody s kněžnou de Hatzfeld, které inspirovalo soudobou tvorbu a vedlo k řadě prepisů v umělecké i uměleckořemeslné produkci.⁴⁶

Litografie německé provenience, vytvořená v Mnichově kolem roku 1830, však prezentuje zcela jiný ikonografický program uvedené scény (obr. 5). Přestože odkazuje k vévodské leuchtenberské obrazové sbírce (*Herzoglich Leuchtenberg'sche Gemäldesammlung*), uchovávaná je v mobiliárním fondu zámku Benešov nad Ploučnicí.⁴⁷ Jejím autorem je německý rytec Ludwig Sigmund Troendlin (1798–1864). Jedná se o přepis oceňované olejomalby pod názvem *Clémence de Napoléon envers Madame de Hatzfeld* (v překl. *Shovívavost Napoleona k Madame de Hatzfeld*), kterou v roce 1808 vytvořila vynikající francouzská malířka Marguerite Gérard (1761–1837).⁴⁸ Jak předem informoval císaře Napoleona generální ředitel muzeí Denon, jenž malířku oslovil s touto nabídkou, obraz dokumentující císařovu historii *Votre Majesté accordant à la princesse d'Asfeld [sic!] la grâce de son mari* (v překl. *Vaše Veličenstvo udělující milost kněžně Hatzfeldové pro jejího manžela*) byl (pod číslem 252) prezentován v Louvru na podzimním Salonu roku 1808.⁴⁹ Umělecká kritika byla dokončeným dílem nadšena: „Obraz, o který se jedná, překypuje půvabem a věrností; postava madame Hatzfeldové má dojemný výraz; ta císařova je ušlechtilá. Vše je správné: účinky [díla] a [výtvarné] konvence jsou zohledněny s velkou dávkou umění a vkusu.“⁵⁰ Podle dobového tisku „tento obraz vytvořený v tradičním formátu žánru [resp. žánrové malby] slečny [Marguerite] Gérard jí umožnil rozvinout veškerý její talent. Nacházíme na něm rozmístění barev, figur, charakter kresby odpovídající přesnému a pravdivému výrazu

a harmonie.“⁵¹ Napoleon nechal zakoupit obraz pro svou manželku Joséphine, která byla touto olejomalbou okouzlena⁵² a dílo zahrnula do své soukromé sbírky na zámku Malmaison, v jehož interiérové instalaci je v současnosti opět prezentováno.⁵³

■ Poznámky

44 Niccolò Machiavelli, *Vladař* (z italského originálu *Il Principe*, ze svazku *Tutte le opere di Niccolò Machiavelli*, Milano 1949, přeložil Adolf Felix), Praha 2012, s. 93–94.

45 *Gazette national ou Le Moniteur universel*, N° 559, 25. prosinec 1806, s. 1544; dostupné na <https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/25-decembre-1806/149/1304157/4>, vyhledáno 12. 8. 2019.

46 Grafický list se nachází např. ve sbírce Bibliothèque Marmottan v Boulogne-Billancourt, inv. č. PE 4726; dále též: Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE QB-370 (62)-FT 4; *Recueil. Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770–1870. Vol. 62 (pièces 8203–8353), Directoire, Consulat et Empire*; dostupné na <https://gallica.bnf.fr>, vyhledáno 12. 8. 2019. Publikované reprodukce grafického listu včetně jeho prepisů viz: Bruno Foucart (ed.), *Les clémences de Napoléon. L'image au service du mythe*, Paris 2004, s. 54, č. kat. 37; s. 60, č. kat. 59 a 60.

47 NPÚ ÚPS v Praze, SZ Benešov nad Ploučnicí, inv. č. BP 2885.

48 Podrobněji k ikonografii a námětu tohoto díla viz: Hochel – Pavlíková (pozn. 33), s. 247–251.

49 Dopis Denona Napoleonovi, 13. říjen 1808; Paris, AN, AF IV 1050 dr 4 n° 46, Denon [AN 75]. – Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson (pozn. 40), s. 1345, č. AN 75.

50 „Le tableau dont il s'agit est plein de grâce et de vérité; la figure de madame de Hatzfeld est d'une expression touchante; celle de l'Empereur est noble. Tout est juste: les effets et les convenances sont ménagées avec beaucoup d'art et de goût.“ Cit. *Observations sur le Salon de l'an 1808. N° 1^{er}. Tableaux d'Histoire*, Paris 1808, Coll. Deloynes, XLIV, 1139, s. 31–32.

51 „Ce tableau exécuté dans les formats habituels du genre de mademoiselle Gérard, lui a permis d'y développer toutes les ressources de son talent. On y trouve une disposition bien entendue des couleurs, figures, un caractère de dessin propre au sujet des expressions justes et vraies et de l'harmonie.“ Cit. *Journal de l'Architecture, des Arts libéraux et mécaniques, des Sciences et de l'Industrie*, 1808, Coll. Deloynes, XLV, 1157, s. 665–666, *Salon de 1808*.

52 Carole Blumenfeld, *Marguerite Gérard, 1761–1837*, Montreuil 2019, s. 126.

53 Rueil-Malmaison, Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau, inv. č. MM 92.5.1. Reprodukci díla viz: Foucart (pozn. 46), s. 41, č. kat. 1.

Marguerite Gérard se sice nestala oficiální malířkou Napoleonova císařského dvora, do povědomí veřejnosti a sběratelů umění však vstoupila jako znamenitá portrétistka a malířka žánrových scén z rodinného života. Stejně jako v Evropě proslulá Élisabeth Vigée Le Brun (1755–1842) byla ve svém žánru oceňována již v době předrevoluční a do tvorby mezi renomovanými umělci soudobé francouzské školy vnášela mimořádně oduševnělý rukopis a citlivý ženský aspekt. Dokazovalo to i konstatování dobové kritiky vůči dalším dvěma malířům, kteří na Salonu roku 1808 vystavovali olejomalby se stejným námětem, žádný z nich však nedosahoval talentu umělkyně, jež své mužské kolegy převýšila svým úspěchem u publika.⁵⁴ Těmito malíři byli Louis Lafitte (1770–1828) a Pierre-Antoine-Augustin Vafflard (1777–1838), kteří vystavovali na Salonu roku 1808 (pod čísly 332 a 587).⁵⁵ Dílo jistého Cassarda bylo dokonce odmítnuto.⁵⁶

Stejný námět s jiným ikonografickým programem byl prezentován na olejomalbě i o dva roky později na Salonu roku 1810 (pod číslem 195). Autorem této působivé velkoformátové olejomalby byl francouzský malíř Charles Boulangier de Boisfremont (1773–1838). Jeho interpretace se rovněž setkala s velkým úspěchem u publika a ještě téhož roku dílo zakoupil francouzský stát.⁵⁷ Nesmíme však opomenout okolnosti, za jakých bylo toto dílo vytvořeno a zakoupeno – císaři je shrnul ve své zprávě Denon, pořadatel Salonu a navrhovatel akvizice Boisfremontova obrazu do státních sbírek: „*To to dílo nebylo vůbec objednáno, ale má natolik vynikající hodnotu, vypovídající o kompozici, výrazu, půvabu a provedení, že je hodno, aby vstoupilo do sbírky obrazů o životě Jeho Veličenstva. Generální ředitel [Denon] navrhuje [za dílo] vyplatit [umělci] částku 8 000 franků.*“⁵⁸ Není bez zajímavosti, že autor pojal scénu na svém plátně ještě teatrálněji a postavu kněžny Hatzfeldové ještě servilněji, než ji interpretovala Marguerite Gérard. Malířka zdůraznila mateřství hlavní aktérky, zatímco Boisfremont vzdává hold nadřazenosti císaře. V jeho pojetí zraněná milující a obětavá žena padá na kolena a vrhá se k nohám vznešeného mocnáře, jenž jí s velkorysým klidem a chladnou rozvážností naznačuje své odpuštění. Gestikulace jeho rukou a plápolající oheň v krbu vybízí k milosrdnému řešení. Dílo se postupem času dočkalo četných prepisů a reinterpretací v umělecké i uměleckořemeslné produkci,⁵⁹ což ostatně potvrdilo jeho význam. Stejně tak bylo příkladem spontánní iniciativy řady dalších umělců, kteří měli zájem participovat na slávě a zvěčnění svého císaře a sami vycháze-

li vstříc námětům, které dokumentovaly jeho úspěšnou kariéru a pozoruhodnou životní dráhu.

Ve vztahu k prezentaci Napoleonova *Milosrdenství* jistě stojí za zmínku, že na Salonu roku 1808, jak avizoval Denon v již zmiňovaném dopise Napoleonovi, byla prezentována (pod číslem 276) též olejomalba *Votre Majesté pardonnant aux révoltés du Caire* (v překl. *Vaše Veličenstvo odpouštějící povstalcům v Káhiře*), kterou vytvořil renomovaný francouzský malíř Pierre-Narcisse Guérin (1774–1833).⁶⁰ Umělec měl zvěčnit ideologicky vděčný námět jedné z epizod Bonapartova egyptského tažení, jež se odehrála na náměstí Elbékír (*El Békir*) v Káhiře po potlačení vzpoury v říjnu 1798.⁶¹ Dílo bylo objednáno již v březnu 1806 pro výzdobu Dianiny galerie (*galerie de Diane*) v Napoleonově císařském paláci Tuileries.⁶² Oficiální umělecká kritika dílo převážně chválila,⁶³ podle Denona „*tento dojímavý námět, zpracovaný Guérinem, byl pojat s citlivostí a namalován s horkem afrického klimatu. Charaktery osobností, kostýmy, horké slunce, vše je stejně věrné a pravdivé, mate diváka a získává si ho svými zcela novými počítky.*“⁶⁴ „*Tento obraz je dobře rozvržen a má nádhernou barevnost; je hoden veškeré reputace, kterou tento umělec získal (...).*“⁶⁵

Výtvarné kvality díla jsou nesporné. Jak upozornil Mehdi Korchane (2018), Guérinova olejomalba svou etnografickou přesností dokonce překonala Grosovu kompozici *Nakažení morem z Jaffy*.⁶⁶ Jestliže Gros ve svém díle nasazuje pomyslnou aureolu generálu Bonapartovi, divotvůrci v transponovaném christologickém podoběnství, a pozornost diváka svádí do bodu onoho magického „dotyku“, Guérin dodává Bonapartovu mesianismu jiný rozměr – ten totiž vymezuje zdůrazněný etnografický rámec, charakterizující realie celého výjevu. Umělcova práce se světlem a živá koloratura revokuje specifika afrického klimatu, stejně jako je scéna důmyslně vertikálně členěna na dva kompoziční celky, z jejichž významového spojení vyvěrá onen pramen nádeje a napoleonského mesianismu. Byl to právě egyptský lid, kterému generál Bonaparte adresoval po příjezdu do Egypta své spasitelské poslání „osvoboditele“ od jařma vykořisťovatelských bejů-mameluků. V roli „osvoboditele“ se přitom prezentoval i ve vztahu k italskému lidu v průběhu svých italských tažení.

■ Poznámky

54 *Observations sur le Salon de l'an 1808. N° 1^{er}. Tableaux d'Histoire*, Paris 1808, Coll. Deloynes, XLIV, 1139, s. 31–32; Blumenfeld, *Marguerite Gérard*, s. 237.

55 Foucart (pozn. 46), s. 42–43.

56 Marie-Anne Dupuy (ed.), *Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon*, Paris 1999, č. kat. 395.

57 Paris, Musée du Louvre, inv. č. 2684, od roku 1864 deponováno v muzeu v Amiens (současné Musée de Picardie); reprodukcí díla před restaurováním viz: Foucart (pozn. 46), s. 53, č. kat. 4.

58 „*Ce tableau n'a point été commandé; mais il est d'un mérite si distingué sous le rapport de la composition, de l'expression, de la grâce et de l'exécution, qu'il est digne d'entrer dans la collection des tableaux de la vie de Sa Majesté. Le directeur général propose de le payer la somme de 8000 F.*“ Příloha Denonova dopisu Napoleonovi, 11. listopad 1810; Paris, AN, AF IV 1050 dr 6 n° 10, Denon [AN 89]. – Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson (pozn. 40), s. 1375, č. AN 89.

59 Reprodukce několika prepisů díla viz: Foucart (pozn. 46), s. 52, č. kat. 15 a 16; s. 59, č. kat. 61.

60 Guérinova olejomalba pod názvem S[a]. M[ajesté] *l'Empereur pardonnant aux révoltés du Caire, sur la place d'Elbékír* (v překl. *Jeho Veličenstvo císař odpouštějící povstalcům v Káhiře na náměstí Elbékír*), ke které se dochoval i přípravný náčrt, je v současnosti deponována ve versailleských sbírkách; Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. č. MV 1498. Reprodukci viz: Mehdi Korchane, *Pierre Guérin, 1774–1833*, Paris 2018, s. 156–157, obr. 87. – Dupuy (pozn. 56), č. kat. 399.

61 Událost se uskutečnila 1. brumairu roku VII, tj. 22. října 1798 (srov. Tulard – Garros, *Itinéraire de Napoléon au jour le jour 1769–1821*, s. 150), podle jiných zdrojů o den později – 23. října. Srov. Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson (pozn. 40), sv. II, s. 1434.

62 Obězník Denona umělcům, 27. březen 1806; Paris, Archives des musées nationaux, registre *AA5, s. 207, Denon [849]. – Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson (pozn. 40), sv. I, s. 329, č. 849. K tématu viz též: Dupuy (pozn. 56), č. kat. 399.

63 *Rapport du jury institué par S[a]. M[ajesté]. l'Empereur et Roi, pour le jugement des prix décennaux, En vertu des décrets des 24 fructidor an 12 et 28 novembre 1809*, Paris 1810, s. 146. Dostupné na <https://books.google.cz>, vyhledáno 16. 8. 2019.

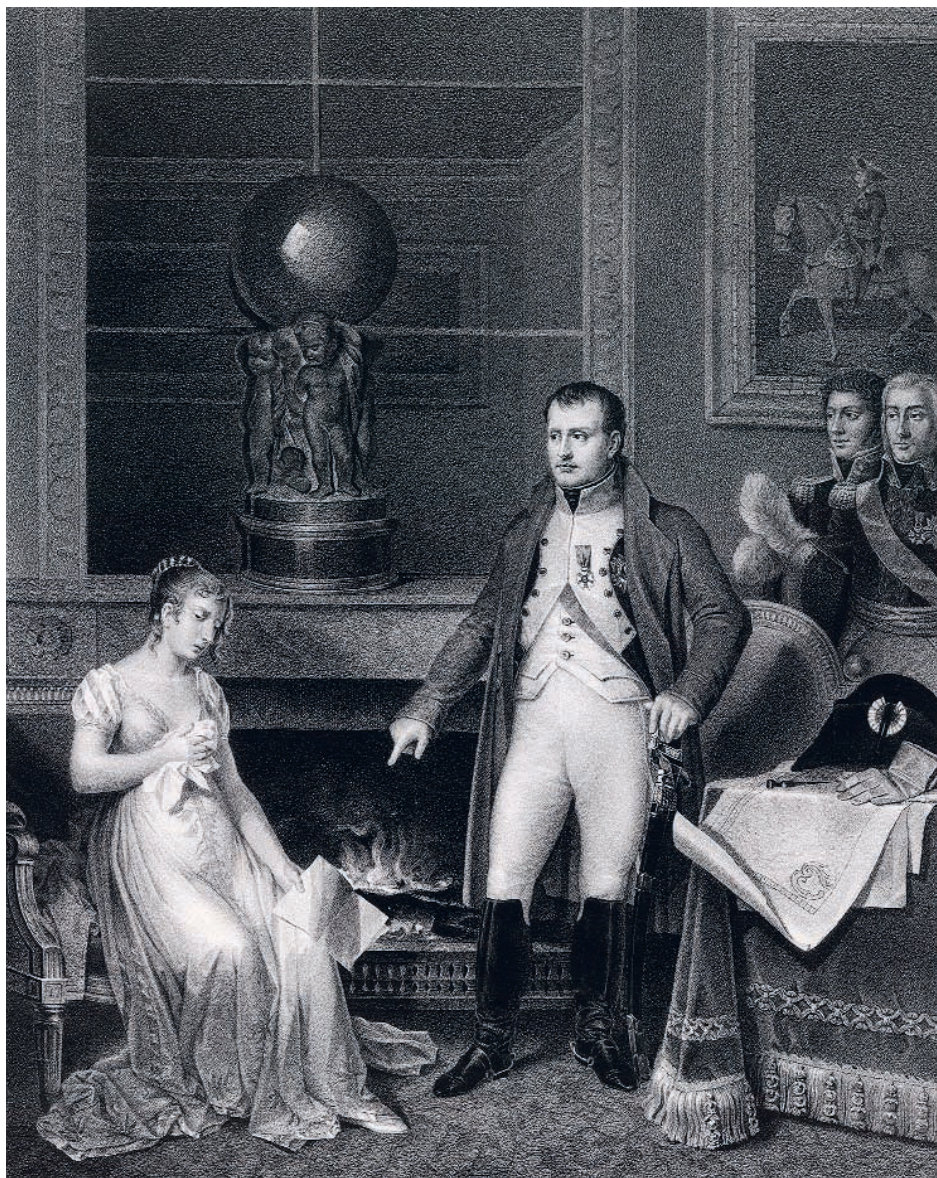
64 „*(...) ce sujet touchant, exécuté par Guérin, a été saisi avec sensibilité et peint avec la chaleur du climat d'Afrique. Les caractères des personnages, les costumes, le soleil du 26^e degré, tout est également fidèle et vrai, dépayse le spectateur et attache par des sensations tout à fait neuves.*“ Dopis Denona Napoleonovi, 13. říjen 1808; Paris, AN, AF IV 1050 dr 4 n° 46, Denon [AN 75]. – Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson (pozn. 40), s. 1345, č. AN 75.

65 „*Ce tableau est bien composé et d'une très belle couleur; il est digne en tout de la réputation que cet artiste s'est acquise (...).*“ Dopis Denona Napoleonovi, 15. srpen 1808. – Paris, Archives nationales AF IV 1050 dr 4 n° 34^b, Denon [AN 73]. – Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson (pozn. 40), s. 1340, č. AN 73.

66 Korchane (pozn. 60), s. 159.

Obr. 5. Ludwig Sigmund Troendlin podle Marguerite Gérard, *Shovívavost císaře Napoleona [L.] ke kněžně Hatzfeldové, kolem 1830, grafický list, 55,6 × 73,4 cm. NPÚ ÚPS v Praze, SZ Benešov nad Ploučnicí, inv. č. BP 2885.*

Pro Guérina je hlavním motivem, jak se zdá, pravá část kompozice. Figurální celek reprezentující egyptskou civilizaci je charakteristický onou různorodostí v prezentaci různých etnik tvořících egyptský lid – Arabů, Řeků, Turků, Koptů a dalších. Důraz, s jakým umělec prezentuje jejich rozmanitost, je podpořen pestrou škálou výrazů a emocí – uznáním plným obdivu, rezignovaným podrobením, zadržným hněvem, potlačenou nenávistí.⁶⁷ Heroismus scény je koncentrován právě do této části kompozice – ztělesňuje ho egyptský lid shromážděný před generálem Bonapartem, zachyceným z profilu doprava. Bonapartovo umístění v kompozici dominuje levé části scény, která kontrastuje s pravou částí výjevu svou poklidností a rozvážností, „osvícením“, revokujícím usmíření. Za generálem Bonapartem je zpodobena jeho suita, v níž autor portrétně zachytil v praxitelovsky uvolněné póze Joachima Murata (1767–1815), pozdějšího Napoleonova švagra a maršála, generála Jeana Lannese (1769–1809) ve tříčtvrtečním natočení k divákovi, a v zadním plánu dva členy vědecké expedice – matematika Gasparda Monge (1746–1818) z profilu a již zmiňovaného Vivanta Denona ve tříčtvrtečním natočení k divákovi. Guérin se nepochybně inspiroval rozvržením kompozice obrazu *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* (v překl. *Královny Persie u nohou Alexandra* [Velikého]), který v roce 1661 dokončil Charles Le Brun (1619–1690), dvorní malíř krále Ludvíka XIV. Proslulý autor přivedl na scénu velkodušnost vládce, přičemž její přesvědčivost pramenila v působivé rozmanitosti výrazu fyziognomie východního klanu, jenž se vrhá k nohám přemožitele ze Západu. Dílo odkazovalo k událostem zmíněným Plutarchem počátkem 2. století v *Životopisech slavných Řeků a Římanů*, konkrétně k roku 333 před n. l., kdy Alexandr Veliký (356–323 před n. l.) zvítězil nad vojskem perského krále Dareia III. (380–330 před n. l.). Umělec zachytil na velkoformátové olejomalbě Dareiovu rodinu, především ženy a děti – Sysigambis, Ephestion, Parysatis a Stateiru, vrhající se k Alexandrovým nohám s prosbami, aby byl k nim shovívavý a ušetřil jejich životy.⁶⁸ Tento námět, stejně jako Le Brunovo plátno, se dočkal různých interpretací a prepisů, podobně jako námět a rukopis Guérinův.⁶⁹



5

■ Poznámky

67 Ibidem.

68 Le Brunova rozměrná olejomalba je uchovávána ve sbírkách muzea v Louvru (Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures: Peinture française, inv. č. 2896 [MR 1917, MV 6165]). Reprodukcí díla viz: Korchane (pozn. 60), s. 158, obr. 88.

69 Jako příklad volné interpretace námětu, který zpracoval Guérin, lze uvést grafický list, který je součástí alba v dvousvazkovém grafickém souboru *Vie politique et militaire de Napoléon, Ex libris Fürst Franz I. von Auersperg, Fürstlich Auersperg'sche Bibliothek in Schleb* (NPÚ ÚPS v Praze, SZ Žleby, inv. č. ZL 9823, ZL 9824), inv. č. ZL 9824/12.

Guérinova interpretace vzbuzuje prostřednictvím hlavního aktéra v očích diváka respekt. Napoleonova generace mohla při pohledu na toto plátno jen stěží uniknout pocitu, že se před *milosrdenstvím* francouzského generála – nového pána Egypta –, v kompozici izolovaného, ztělesňujícího vidinu absolutní moci a vlastní výjimečnosti, sklání egyptská civilizace, zastoupená různými sociálními skupinami včetně příslušníků vlivných elit, závislá na každém slůvku, které francouzský generál pronese. Ten nechává šejkům připomenout své poselství, které v interpretaci tohoto námětu citoval jiný autor, původem italský malíř Michel Rigo (kolem 1770–1815), vystavující v roce 1806 na pařížském Salonu: „*Bůh mi [Napoleonovi] nařídil být dobrotivý a milosrdný pro lid. Byl jsem dobrotivý a milosrdný k vám... Byl jsem zarmoucen vaší revoltou a jen na dobu dvou měsíců jsem vás zbavil vašeho divanu; ale dnes vám ho obnovuji; vaše dobré vedení smazalo skvrnu vaší rebelie.*“⁷⁰

Mezi nebem a zemí – od pomyslného Olympa na k Mesiáši

Motiv Napoleonova *milosrdenství* a především héraa schopného se slitovat a odpustit provinilcům postupoval v napoleonské ikonografii celou kariéru generála, prvního konzula a posléze císaře Francouzů a italského krále. Měl deklarovat jeho lidskost, dobrosrdečnost a neochvějnou morální autoritu v souladu s deklarovaným mesianistickým posláním. To mělo zároveň vedle jeho úspěchů válečníka, стратега a státníka definovat velikána, jak ho vnímala dobová imaginace, jež měla optimální podmínky k tomu, aby se mohla rozvíjet a projevovat na artefaktech v oficiální umělecké a uměleckořemeslné produkci. Oficiální napoleonská ikonografie měla ambici prezentovat dojímavé činy vojevůdce a vladaře mimo jiné tím, že transponovala oficiální portrét „Olympana“ do lidské bytosti, citlivé vůči neštěstí a utrpení lidí, ať už byli přemoženi, umírající, ranění, provinilí či věznění. Můžeme v tomto souhlasit s Annie Jourdan (1998), že tuto výtečnou citlivost v Bonapartově oficiálním portrétu poprvé oslavil Antoine-Jean Gros, a to na svém plátně *Bonaparte navštěvující nakažené morem v Jaffě*.⁷¹ Právě zde Bonapartovo gesto přispělo k heroické ušlechtilosti jeho obrazu, posilovalo jeho mentální dimenzi šířenou v tisku jako podobenství muže, nad kterým drží svou ochrannou ruku samotní bohové a štěstěna. Po císařské korunovaci to byl již francouzský císař, kdo se prezentoval jako zástupce křesťanského Boha na zemi. Jak ostatně pravily náboženské katechismy, Bůh ho ustanovil panovníkem, pastorem své moci a obrazu svého na

zemi. Uctívat císaře a sloužit mu znamenalo tedy uctívat a sloužit samotnému Bohu.

„Mluvicí obrazy“ plnily svou misi. Bonaparte, soucítící s neštěstím nemocných, v nich vzbuzoval naději a zmírňoval jejich muka. Definovaný svou heroickou podstatou, neostýchal se pronikat do nebezpečných „míst smrti“ a riskovat svůj vlastní život. Tento nový zápal dosahoval svého vrcholu v době císařství a opíral se o legitimitu korunovaného a papežem pomazaného panovníka. Tehdy se obraz nového francouzského vládce ve své lidské dimenzi stal ikonou – trajektorie jeho životní dráhy a úspěchu, která mnohým současníkům obrazně připomínala ohon stoupající komety, učinila z Bonaparta Napoleona, aby se v oficiální rétorice stal Napoleonem Velikým (*Napoléon le Grand*). Porevoluční francouzská společnost se po období revolučních turbulent s touto ikonou smířila a začala se jí zaštitovat – pomáhala jí totiž snít sen o lepší budoucnosti. Mesianismus měl své kořeny v (sebe)prezentaci generála Bonaparta již během jeho prvního italského a egyptského tažení, k jeho ukotvení uměleckými prostředky došlo v průběhu Napoleonovy vlády. Nebyl to ovšem ještě případ Grosova plátna z roku 1804, jež svou poklidnou troufalostí, kterou umělec obdařil svého héraa, přičlenilo obrazu Napoleona téměř božský statut.⁷² Dojímavé akty milosrdenství tento obraz rozvíjely, dodávaly mu další rozměry, nová poselství, stylizovaly ho do dalších podobenství. Marguerite Gérard v něm odhalila velikost Napoleonovy duše, Charles Boulanger de Boisfremont ho obdařil šlechtností a galantností, Pierre-Narcisse Guérin v něm zdůraznil stálost a shovívavost. Tito a řada dalších umělců, kteří tvořili na státní zakázku nebo v souladu s trendy oficiální umělecké produkce konzulátu a prvního císařství ve Francii, záměrně i nezáměrně v intencích napoleonské propagandy, vytvořili obraz Napoleona oplývajícího nejvyšší citlivostí a láskou planoucí pro humanitu a lidstvo samo – obraz novodobého Krista. Tohoto obrazu se v posledních záchvěvech jeho vlády chopila kontrapropaganda, která chápala návrat takového Mesiáše jako apokalypsu pro lidstvo a než začal po své smrti žít svým „druhým životem“, hodným romantického hrdiny, stal se nejdříve Antikristem. To se však v evropských dějinách a okolnostech prezentace jeho obrazu psala již jiná kapitola.

Tato studie vznikla v rámci výzkumného cíle Výzkum, dokumentace a prezentace movitého kulturního dědictví, který je financován z institucionální podpory Ministerstva kultury ČR na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace.

■ Poznámky

70 „*Dieu m'a ordonné d'être clément et miséricordieux pour le peuple. J'ai été clément et miséricordieux envers vous... J'ai été affligé de votre révolte, et je ne vous ai privé que pendant deux mois de votre divan; mais aujourd'hui je vous le restitue; votre bonne conduite a effacé la tache de votre rebellion.*“ Cit. Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, *Le Pausanias Français; État des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIXe siècle: Salon de 1806*, Paris 1806, s. 200. – Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE 8-YA3-27 (39, 1053); *Collection Deloynes. Tome 39, pièces 1053 à 1056*; dostupné na <https://gallica.bnf.fr>, cit. 12. 8. 2019.

71 Annie Jourdan, *Napoléon. Héros, imperator, mécène*, Paris 1998, s. 168.

72 Ibidem, s. 169.