

TARA ISABELLA BURTON

SELF

MADE

VYTVÁŘENÍ VLASTNÍ IDENTITY  
OD LEONARDA DA VINCI PO KARDASHIANKY

 nakladatelství  
BOURDON





**TARA ISABELLA BURTON**

**SELF  
MADE**

**VYTVÁŘENÍ VLASTNÍ IDENTITY  
OD LEONARDA DA VINCI PO KARDASHIANKY**

## SELF-MADE

Copyright © Tara Isabella Burton, 2023

Všechna práva vyhrazena.

Návrh obálky © 2023 by Hachette Book Group, Inc., podle vzorů

1) Mona Lisa/Public domain, 2) Photograph of woman

© CoffeeAndMilk/iStock/Getty Images

Fotografie autorky © Rose Callahan

České vydání © Bourdon, 2024

Překlad © Věra Skaláková, 2024

ISBN 978-80-7611-206-3

# OBSAH:

ÚVOD: JAK JSME SE STALI BOHY? .....	7
jedna – „POSTAVTE SE ZA BASTARDY“ .....	16
dvě – „SETŘÁST JAŘMO AUTORITY“ .....	36
tři – „ÚŠKLEBEK PRO SVĚT“ .....	55
čtyři – „PRÁCE! PRÁCE!! PRÁCE!!!“ .....	77
pět – „SVĚTLO PŘIŠLO JAKO ZÁPLAVA“ .....	99
šest – „DANDY VŠEHO NEOČEKÁVANÉHO“ .....	121
sedm – „ODTEĎ BUDU SVĚTU VLÁDNOUT JÁ“ .....	143
osm – NEPOSTIŽITELNÉ „TO“ A JEHO SÍLA.....	163
devět – „V PODSTATĚ JSTE PROSTĚ ŘEKLI, ŽE JSTE“ .....	187
deset – „UDĚLEJTE TO SAMI“ .....	207
jedenáct – „PROSTĚ SE MI CHTĚLO“ .....	229
EPILOG: „JAK BÝT SÁM SEBOU“ .....	252
Poděkování.....	259
Poznámky.....	260
Rejstřík.....	288



ÚVOD:

## JAK JSME SE STALI BOHY?

V lednu 2020 zahájil luxusní fitness řetězec Equinox jednu ze svých nejrozsáhlejších reklamních kampaní, nazvanou „Udělejte ze sebe dar pro svět“. Billboardy a plakáty, vyrobené marketingovým studiem Droga5, ukazovaly neskutečně krásné, umělecky ztvárněné mladé muže a ženy, připomínající mytologická božstva z dávné minulosti. Na jednom plakátě zdvihá mocně působící žena bez problému dva muže, ve stylu biblického Samsona. Na dalším leží na pohřebním katafalku do pasu nahý muž, obklopený nadšenými uctíváči. Podle studia Droga5 má tato kampaň zobrazovat „nadpřirozené bytosti jako božské ‚dary světu‘ ve chvílích a situacích, které reflektují jejich sebeuctívání jako službu hlubšímu záměru pro celé lidstvo.“<sup>1</sup>

Kampaň zachází v tomto tématu božské posedlosti sebou samotným ještě dále. Vypráví antickou legendu o Narcissovi – pověstně krásném řeckém polobohu, který se vášnivě zamiloval do vlastního obrazu na vodní hladině a při snaze ho dosáhnout se utopil –, avšak staví na hlavu morální varování původního mýtu. Posedlost sebou samotným, jak nám sděluje vyumělkovaně oděný vypravěč, učiní z Narcisse „dar, který je cenným nejen pro něho, ale dar přinášející



potěšení celému světu“. (Tento reklamní Narcissus přežije a rozjede taneční párty.) Vypravěč se s důvěrným mrknutím ptá diváka: „Nedělá snad právě tohle z posedlosti sebou samotným ten nejvíce nesobecký akt ze všech?“

Reklamní zpráva zní jasně. Požádejte o členství v posilovně Equinox – kde se měsíční příspěvek pohybuje od 250 dolarů výše a zájemci jsou lapeni do celoročních kontraktů – a i vy se můžete stát Božím darem pro svět, nebo dokonce určitým druhem božstva. „Zaměřujeme se na jednotlivce odhodlané povznést svou osobnost co nejvýše,“ řekl hlavní marketér Equinoxu jednomu skeptickému novináři. „Věříme, že když se stanete nejlepší verzí sebe sama, vyzařuje z vás vnitřní energie, a vy tak větší měrou přispíváte světu kolem sebe.“<sup>2</sup>

Tato reklamní kampaň – stejně jako mnoho dalších reklam Equinoxu inspirovaných *haute couture*, vysokou módou – je samozřejmě úmyslně transgresivní a nechybí v ní dávka humoru. Avšak světonázor, který reprezentuje – že formování sebe sama, pomocí svalové disciplíny a estetické kreativity, je nejvyšší duchovní výzvou vůbec –, se neomezuje jen na Equinox nebo na širší butikovou wellness kulturu. Idea, že jsme sebetvůrci, je zakódována v téměř každém aspektu současného západního života. Nejen že můžeme, ale měli bychom přizpůsobovat a tvořit a prověřovat každou fazetu našich životů tak, aby odrážela naši vnitřní pravdu. Uvázli jsme v područí vábívého mýtu, že se musíme stát tou nejlepší verzí sebe sama.

V ekonomické sféře oceňujeme muže a ženy, kteří se vypracovali vlastním přičiněním. Podnikatelé, jako je zakladatel Apple Steve Jobs či mediální magnátka Oprah Winfrey, se do pozice miliardářů a celebrit dostali ze skromných nebo deprivovaných poměrů. Tyto osoby – jak nám říká naše kultura – převzaly kontrolu nad svým osudem, a to díky určité kombinaci schopností a díky staré dobré vytrvalosti. Odmítli přijmout okolnosti, do nichž se narodili, a sami se rozhodli pro život, jaký chtějí vést. Narativ o muži nebo ženě, kteří se bez cizí pomoci dokázali vyškrábat vzhůru po žebříku úspěchu, a proto si

právem zaslouží vydobyté jmění a slávu, představuje základní část kapitalistického amerického snu. A tento mýtus následně formoval způsob, jakým Američané – a všichni, jejichž ideologie je ovlivněna americkou kulturní hegemonií – přemýšlejí o širším ekonomickém systému a jak jej uzákoňují.

Fantazie o tvorbě sebe sama je ale integrální součástí i naší širší kultury. Koneckonců, žijeme přece v době všudypřítomných sociálních médií, kde se z čím dál více našich nejznámějších celebrit stávají tzv. „influenceri“. Ti pro uspokojení veřejné poptávky a za účelem osobního zisku prezentují nejen svou práci, ale také své přepečlivě redigované soukromé životy. Dokonce i ti z nás, kdo se nutně nesnaží uzavřít partnerství s nějakou uznávanou obchodní značkou či postovat na stránkách Instagramu sponzorovaný obsah, si určitě někdy pohrávali s myšlenkou tvořit nebo kultivovat svou „osobní značku“. Stále více pracujeme na tom, aby naše prezentace v sociálních médiích reflektovala způsob, jakým si přejeme, aby na nás bylo nahlíženo, ať už z profesionálních, osobních, nebo z kombinace obou důvodů.

Náš kulturní okamžik – přinejmenším v anglicky mluvícím světě – je ten, v němž jsme stále naléhavěji vyzýváni stát se samotvůrci: lidmi, kteří touží ne pouze udělat ze sebe dar pro svět, ale udělat sami sebe, tečka.

Naše ekonomické, kulturní a osobní životy jsou prosyceny představou, že bychom se mohli a měli transformovat do podoby moderního božstva, které bude jakýmsi živým uměleckým dílem obdivovaným okolím a současně důmyslně výkonným ekonomickým strojem. Koneckonců, máme-li naprostou kontrolu nad svými životy, proč toho nevyužít ve svůj prospěch?

V jádru tohoto kolektivního projektu sebetvorby vězí jeden zásadní předpoklad. Můžeme ho najít všude, od naléhavé výzvy Equinoxu stát se božskými narcisty až po všudypřítomné životní kouče a nejruznější semináře osobního růstu, které slibují, že nám mohou pomoci „aktualizovat sami sebe“ nebo „stát se tím, kým skutečně jsme“.

Jaký je to předpoklad? Že ten, kým jsme – hluboko v nitru, na té nejzákladnější úrovni – je ten, kým si nejvíce přejeme být. Že naše přání, naše touhy, naše prahnutí stát se někým nebo získat něco či být vnímán určitým způsobem, že to jsou ty nejpravdivější a nejpřírodnější části nás samých. Kde a jak jsme se narodili, naše jména, očekávání a předpoklady, které na nás naložili naši rodiče, naše komunity a většinová společnost? To všechno je ve vztahu k tomu, kdo skutečně jsme, přinejlepším jen náhodné, a přinejhorším je to dokonce něco, co brání našemu osobnímu rozvoji. Pouze při pohledu dovnitř – zkoumáním, kultivováním a ošetřováním vlastního nitra – můžeme pochopit náš fundamentální životní úděl a dosáhnout osobních a profesionálních cílů, kterých jsme byli podle našeho přesvědčení předurčeni dosáhnout.

Z tohoto předpokladu tedy logicky vyplývá, že nejvíc skuteční jsme tehdy, když se světu prezentujeme jako osoby, kterými si přejeme být. Naše upřímná osobnost je ta, kterou jsme si vybrali a stvořili. Už nedokážeme říci, kde končí realita a kde začíná fantazie. Nebo, jak výstižně prohlásil jeden z historicky nejslavnějších sebetvůrců, spisovatel a dokonalý dandy Oscar Wilde: „Nasadte (člověku) masku a on vám poví pravdu z jiného úhlu pohledu.“<sup>3</sup>

Z této perspektivy není sebetvorba pouhým aktem kreativity, natož průmyslu. Je rovněž aktem sebevyjádření: ukazujeme světu, jací skutečně jsme, tím, že svět přimějeme, aby nás viděl takové, jakými chceme být. Jinými slovy, v sebetvorbě se setkává umělost a autenticita.

Příběh Self-Made je příběhem toho, jak jsme dospěli až sem.

\* \* \*

Je to příběh několika nejslavnějších a nejvýstřednějších sebetvůrců moderní historie: od géníů období renesance a abolicionistů Občanské války až ke kapitalistům Zlatého věku a Warholovým Factory girls.

Tyto osobnosti nejen že překonaly svůj původ či okolnosti; také zmapovaly nové cesty i pro ostatní lidi, aby mohli udělat to samé. Historie sebetvorby byla ale psána také notoricky známými šarlatány moderní doby: bezskrupulózními guruy všeho druhu, podvodníky a dodavateli toho, čemu cirkusový impresárió P. T. Barnum říkal „humbuk“. Oni charismatičtí zbohatlíci (či obecně lidé, kteří dosáhli určitého vzestupu bez ohledu na svůj původ) pochopili jeden ze základních principů sebetvorby: že při sebeinvenci jde nejen o jakoukoli změnu u sebe samého, ale také o promyšlené ovlivňování pohledu, jakým nás vnímají ti ostatní.

Self-Made popisuje, jak společenské otřesy a technologické proměny raně moderního věku pomohly na svět dvěma paralelním narativům toho, jak vypadá sebetvorba. Podle jednoho – převážně evropského – konceptu je sebetvorba něčím, co je dostupné pouze mimořádnému, velmi speciálnímu druhu osob. Přirozený „aristokrat,“ čímž se nutně nemyslí někdo urozeného původu, ale spíše ten, kdo oplývá vtipem, vyrýsovanými svaly nebo uměleckou kreativitou, může využít svých vrozených schopností, aby se vyšvihl nad běžné měšťácké stádo. Podle dalšího – spíše amerického – příběhu je sebetvorba něčím, co může dokázat každý, pokud vynaloží dostatečnou míru odhodlání a tvrdé práce. A pokud by neuspěl, pak proto, že se mu prostě něčeho na existencionální či pragmatické úrovni nedostává. Tyto dva narativy, které jsou si podobnější, než se na první pohled zdá, se ve dvacátém století propojily, a to se vzestupem Hollywoodu a s novým obrazem toho, jak může vypadat masová hvězdná popularita, jež je vrozená a získaná zároveň.

\* \* \*

Jak ještě uvidíme, oba tyto příběhy v zásadě vycházejí ze stejného zdroje: z radikální, moderní reimaginace samotného charakteru reality, reimaginace místa člověka v ní a – v první řadě – toho, kdo

nebo co vlastně „stvořilo“ humanitu. Naše víra v kreativní a dokonce magickou sílu sebevylepšování jde ruku v ruce s úpadkem víry ve starší model reality: což byl Bohem stvořený a Bohem řízený vesmír, v němž máme všichni přidělenou svoji specifickou, předurčenou roli – ať už jako vesničané, biskupové či panovníci – vycházející z postavení, do kterého jsme se narodili.

Filosof Charles Taylor tento intelektuální proces slavně charakterizoval jako přechod do sekulárního věku. Přešli jsme od spirituální víry a okouzlení k (vnímané) realitě. Vstoupili jsme do éry, kterou Taylor nazývá „expresivním individualismem“ neboli pocitem, že naše vnitřní image sebe sama je kompasem pro to, jací jsme ve skutečnosti. A já souhlasím s Taylorovou konečnou diagnózou, že v tom, jak o sobě smýšlíme v moderním životě, převládá expresivní individualismus. Nesouhlasím však s tím, že by to znamenalo pohyb od náboženského světonázoru k sekulárnímu.

Podle mě jsme se ani tak nevzdálili od víry v božské uspořádání světa, spíše jsme tuto víru přemístili. Obrátili jsme se zády k představě Boha stvořitele tam venku a místo toho jsme Boha usídlili dovnitř nás, konkrétně jako numinózní, bytostnou sílu našich vlastních tužeb. Naše posedlost sebetvorbou je zároveň posedlostí myšlenkou, že máme moc, o které jsme dříve věřili, že patří Bohu: moc přetvořit sebe i vlastní realitu, ne podle obrazu Božího, ale podle vlastního přání.

Vědomí, že v naší dychtivosti stát se těmi nejlepšími, nejbohatšími nebo nejúspěšnějšími je obsaženo něco magického, není ničím novým. Dokonce i ta nejateističtější hodnocení lidské existence, jako díla Friedricha Nietzscheho, ponechávají v lidské vůli prostor pro něco speciálního, něco odlišného, dokonce něco kouzelného. A množství dalších tezí – jako spirituální New Thought Movement, tzv. hnutí Nového myšlení, které oživilo a legitimizovalo značnou část kapitalismu Zlatého věku pomocí ideje, že dostatečně hluboké myšlení může přinést úspěch a bohatství – považovalo lidskou tužbu za sílu nejen mocnou, ale za doslova nadpřirozenou. Byl to způsob, jakým

se lidé spojovali s prazákladní energií vesmíru směřující k osobnímu štěstí a naplnění. V každé verzi tohoto příběhu však lidské touhy – usilovat, hledat, mít, být – působí zároveň jako hybná síla: podle ní je posuzována naše materiální a sociální realita.

Můžeme tedy říci, že tímto způsobem jsme se stali bohy, ne menšími než Equinoxův Narcissus. A jak našeptává podtext reklamy Equinoxu, který v nás vyvolává pocit viny, nutí nás zvednout se z gauče a zamířit do posilovny, sebetvorba se stala něčím, co nám není pouze doporučováno, ale co se od nás vyžaduje. Všichni jsme zdědili narativ, že si svoji vlastní cestu a místo v životě musíme vydobýt – že místo a způsob narození by neměly určovat, kdo a co se z nás stane. Zdědili jsme ale také temný podtón tohoto přesvědčení: pokud se nám nepodaří určit vlastní osud, znamená to, že jsme závažným způsobem selhali. Selhali jsme v tom, co znamená být na prvním místě člověkem.

\* \* \*

Z jednoho úhlu pohledu je tato koncepce lidského sebezbožštění povzbuzujícím příběhem pokroku a osvobození se od tyranie a pověřivosti. Je to příběh statečných filosofů evropského osvícenství, kteří se odvážili postavit proti zneužívání a excesům katolické církve a zkorumpované francouzské monarchie. Příběh vzestupu liberální demokracie v Evropě a založení Spojených států na základě ideálu, že každý z nás má právo na svobodu a hledání štěstí. Příběh amerického snu – podporovaného takovými osobnostmi, jako byli Frederick Douglass a Benjamin Franklin –, podle kterého se při vynaložení tvrdé práce a nezlomného odhodlání každý, bez ohledu na rasu nebo společenské postavení, může stát selfmademanem. Je to rovněž příběh o osvobození další marginalizované skupiny lidí, zejména homosexuálních spisovatelů a umělců, od Oscara Wildea po Warholovu múzu Jackie Curtis, kteří v příslibu umělecké sebetvorby

našli úlevu a útočiště před světem, jenž je příliš často odsuzoval jako něco, co je proti přírodě.

Tento příběh je pravdivý, alespoň zčásti. Mnozí spisovatelé, umělci a myslitelé zachycení v této knize nepochybně vynaložili heroické úsilí ve snaze vytvořit lepší a vyrovnanější svět.

Je ale na druhé straně také pravdou, že onu novou ideu sebetvorby její zastánci často využívali k oddělení těch, kdo mají „právo“ utvářet svou identitu (všeobecně řečeno, bílí muži ze střední třídy, kteří se chtějí vyšvihnout výš), od těch, kterým toto právo nepřísluší (menšiny, ženy, chudina).

V Evropě, kde se uchytil, jak ho nazývám, spíše „aristokratický“ styl mýtu, byla schopnost sebetvorby většinou chápána jako něco vrozeného. Speciální lidé – dandyové, příslušníci lepší společnosti či *bon tonu* – se s ní narodili, ale většina obyčejné chátry ji postrádala. Tento styl dosáhl svého zenitu v takových kultech protofašistických a fašistických osobností jako Gabriele D’Annunzio a Benito Mussolini, kteří onu fantazii supermanské výjimečnosti prodávali populaci až příliš ochotné jednat se svými bližními jako s podřadným druhem. V Americe, kde se ujal „demokratický“ styl, se koncepce sebetvorby rychle stala snadnou cestou jak přehlížet chudé a trpící, jednoduše proto, že se „dostatečně nesnaží“.

V obou případech fungoval příslib sebetvorby nikoli jako přímá cesta k liberalizaci, ale spíše jako prostředek, jak uchovat status quo. Pomáhal legitimizovat nepohodlnou pravdu, že i když měnící se společnost dovolovala určitým lidem definovat své vlastní životy, jiní byli hodnoceni jako druhořadí: neschopni vypracovat se z důvodu vrozené méněcennosti nebo obyčejné morální lenosti. Čtenáři určitě neunikne, že i když rozhodně ne všichni, tak většina proroků a hlasatelů sebetvorby popsanych v této knize – přinejmenším do dvacátého století – jsou bílí muži.

V konečném důsledku tak naše historie sebetvorby není inspirativním příběhem nezadržitelného pokroku. Nemyslím si ale, že jde o tragický narativ kulturního úpadku a nebezpečí modernismu, jaký je patrný v člancích současných kulturních kritiků od Philipa Rieffa po Carla Truemana. Kniha *Self-Made* je spíše shrnutím toho, jak jsme o sobě začali uvažovat jako o božských bytostech ve světě sílícího rozčarování, a o politických, ekonomických a sociálních následcích tohoto způsobu myšlení. Tyto následky nás na jedné straně osvobodily od určitých forem tyranie, na straně druhé nás uvrhly do područí jiných. Jinými slovy, je to příběh o lidech, kteří dělají to, co jsme dělali vždycky: snažíme se rozluštit záhadu, jak žít jako bytosti zároveň oslnivě mocné i děsivě zranitelné, vržené bez vlastního souhlasu do světa, jehož účel a význam nikdy nedokážeme plně pochopit.

„Jaký kus práce je člověk!“ přemítal Shakespearův Hamlet někdy kolem roku 1600. „Jak ušlechtilý v rozumu! Jak nekonečné schopnosti! ... Jak se v jednání podobá andělu! Jak je v tušeních podoben Bohu!“ A zároveň není ničím jiným než „kvintesencí prachu“.

O více než čtyři staletí později ještě stále zápasíme s Hamletovými protiklady a ptáme se sami sebe, co to vlastně znamená být „pravým já“.

Kniha *Self-Made* je příběhem jedné z našich stále nedokonalých odpovědí.



- jedna -

## „POSTAVTE SE ZA BASTARDY“

18. dubna 1528 ve městě Norimberk uloupil jeden uctívač z mrtvého těla posvátnou relikvii. Takový čin nebyl nijak neobvyklý. Po celé středověké Evropě dokázali zbožňovatelé zajít do extrému, aby si zajistili kosti nebo jinou část těla svých oblíbených světců. Ve dvanáctém století prý jeden anglický biskup ukousl kus ruky Máří Magdaleny, když před ní poklekl při návštěvě francouzského kláštera. O tři staletí dříve jistý francouzský mnich strávil celých deset let „na zapřenou“ v konkurenčním klášteře, jen aby se dostal k lebce svaté Fides.

Avšak půvabně zvlněná kadeř zlatých vlasů, kterou potajmu odřízl onen truchlící tenkrát v dubnu, nepatřila žádnému světci, dokonce ani nikomu obzvláště zbožnému. Naopak, patřila věhlasnému malíři, tiskaři a neuvěřitelně pohlednému bonvivánovi Albrechtu Dürerovi.

Na sklonku života byl Dürer jedním z nejslavnějších umělců evropské renesance. A pompa jeho pohřbu plně odpovídala statusu celebrity, kterého dosáhl. Během tří dnů od Dürerovy smrti bylo jeho tělo exhumováno, což umožnilo mnoha obdivovatelům vyrobit voskový odlitek posmrtné masky okouzující tváře, kterou jeden současník opěvoval jako „pozoruhodnou tvarem i stavbou, ne nehodnou

ušlechtilé myslí, kterou obsahovala.<sup>41</sup> Kadeř vlasů – odříznutá anonymním truchlícím – se nakonec dostala do rukou Dürerova přítele a dřívějšího rivala Hanse Baldunga, který ji uchovával až do své smrti.

Rovněž spisovatelé se předháněli v elegiích. Německý humanistický básník Helius Eobanus Hessus zahájil práci na sérii pohřebních básní, v nichž deklamoval, že „všichni, kdo se proslaví v tvém umění, budou truchlit / to je pocta, kterou ti dluží.“<sup>42</sup> Obdivovatelé začali rozšiřovat kopie nezáživné rodinné historie, kterou Dürer sestavil – stejně jako mnozí členové norimberské kupecké třídy. Dürerův blízký přítel (a snad i milenec) Willibald Pirckheimer složil epitaf na náhrobek: „Cokoliv bylo na Albrechtu Dürerovi smrtelného,“ napsal, „je přikryto tímto hrobem.“

Co však na Dürerovi nebylo smrtelného, byla image, kterou projektoval. Dürer neměl jen ohromující talent pro malování a tiskařství. Disponoval rovněž výjimečnou schopností sebe prezentace. Vedle nesčetných světců a odborně ztvárněných Madon měl Dürer ve zvyku malovat a propagovat také sám sebe.

Ve středověké Evropě by podobná samochvála byla něčím nemyslitelným. Tehdejší umělci zůstávali tradičně v anonymitě. Byli to řemeslníci často pracující pod záštitou cechů, jejichž výtvoř – opracování kamene nad (kostelními) vraty, vitráž v (kostelním) okně, postavy svatých na (kostelních) freskách – sloužily nikoli pro slávu jednotlivce, ale pro zdůraznění majestátu pravého Stvořitele: Boha. Ocenění za vykonanou práci bylo přinejlepším zbytečné, přinejhorším zavánělo hříchem pýchy. Jeden z prvních sporů o „copyright“ z roku 1249, kdy se dva dominikánské mniši dohadovali o autorství populárního teologického traktátu, byl vyřešen tak, že se vyškrtla jména obou autorů a text byl vydán anonymně.<sup>43</sup> Autoportréty se vyskytovaly velice vzácně. Umělec se mohl nanejvýš tak zobrazit jako skromný prosebník v pozadí náboženské scény. Pak přišel Dürer.

Dürerovy autoportréty – vytvořil jich třináct, jedná se o malby, kresby a tisky – jsou mistrovskými díly sebeuctívání, kochání se krásou

a nádherou své vlastní precizně zachycené podoby. Na každém autoportrétu se Dürer objevuje v elegantním, téměř aristokratickém rouchu (přestože se narodil jako syn středostavovského zlatníka). Na každém prodlévá pečlivými tahy štětce na delikátních spirálách kadeří, což byla estetika tak ústřední pro Dürerovu *public persona*, až jeho současníci vtipkovali, že umělec nestihá přijímat zakázky, protože je příliš zaměstnán úpravou svých vlasů.<sup>4</sup> I když se Dürer zvětšil v pozadí náboženské scény, vždy na sebe dokázal upozornit; využil k tomu bezprecedentní krok a přidal na obraz *cartellino*, malou značku, aby měl jistotu, že pozorovatel bude přesně vědět, na koho se dívá.

Dürer se však neprezentoval pouze jako aristokrat. Spíše evokoval něco mnohem ambicióznějšího: boha. S využitím mistrně ovládané ikonografie náboženského umění vytvářel Dürer autoportréty, které ho zobrazovaly v podstatě jako Ježíše Krista. Například na obraze *Autoportrét ve věku dvaceti osmi let* (1500), se Dürer namaloval ne z profilu, ale hledící přímo na diváka, v póze, která byla tradičně užívána pouze pro Božího Syna. Jeho vlasy, na jiných portrétech zlaté, zde mají tmavší oříškovou barvu, aby odpovídala tehdy populárnímu (i když podvrženému) vyprávění „očitého svědka“ o Ježíšově podobě.<sup>5</sup> Dürerův ukazováček a palec jsou pozdvíženy v nápodobě tradičního Ježíšova gesta. Zatímco však Ježíšovy prsty často ukazovaly písmena ICXC, akronym pro Ježíše Krista, ty Dürerovy se zdají naznačovat vlastní iniciály AD, jako jeho vlastní náhradní *cartellino*. Ty samé iniciály se objevují pod datováním obrazu, vlevo od hlavy a vytvářejí zřetelnou vizuální slovní hříčku: „1500 AD“. Anno Domini, léta Páně, je také rok Albrechta Dürera, kdy se plně prosadil.

Dürerovo „AD“ nebylo pouze signaturou. Stalo se rovněž jeho profesionální vizitkou, raným pokusem o to, co dnes můžeme nazývat osobní značkou. Dürer užíval své iniciály nejen k podpisu obrazů, ale rovněž, což je důležitější, pro tisky, které navrhoval. Varoval případné plagiátory před snahou přivlastnit si zásluhy za jeho práci: „Mějte se na pozoru, vy závistiví zloději práce a vynalézavosti druhých; držte své

nenechává ruce dále od tohoto uměleckého díla.<sup>46</sup> Na rozdíl od ostatních tiskařů té doby Dürer nakonec podnikl extra krok a zakoupil vlastní tiskařský lis, čímž získal tvůrčí kontrolu nad celým zpracováním a mohl svá díla rozšiřovat v mnohem větší míře než kdy předtím.

Od návrhu přes realizaci až po šíření měl Dürer naprostou kontrolu nad tím, jak prezentovat před publikem sebe i svou práci. A co víc, tímto publikem nebyl pouze Bůh, dokonce ani duchovní nebo stoupenci určité církve, kteří platili za jeho obrazy. Kdepak, Dürer věděl, že má příležitost upoutat pozornost celého světa. Když na Dürera roku 1507 jeden z norimberských patronů naléhal, aby urychlil práci na časově náročném oltářním obraze, dočkal se jen úsečné odpovědi: „Kdo by to pak chtěl vidět?“<sup>47</sup>

Albrecht Dürer byl oslavován v mnoha ohledech: jako jeden z nejlepších umělců renesance, vynálezce selfie, světově první sebpromotér v ranku celebrit. Kde však byl skutečným průkopníkem, ve svém životě i ve své práci – a tyto dvě veličiny se nikdy nedaly snadno rozlišit –, to byla nová a ambiciózní vize sebe samotného. Tedy oněch verzí sebe sama, které se Albrechtu Dürerovi podobaly. Dürer rozeznal to, co do té doby odhalilo jen několik málo umělců: potenciál pro vědomou sebetvorbu, prostor, kde se může protínat kreativní vyjádření i honba za ziskem. Nebylo to tak, že by Dürer prostě „dělal umění“; on sám sebe transformoval do uměleckého díla. Stvořil osobnost, která zaštiťovala a propagovala jeho práci, stejně jako jeho díla – vždy nesoucí jeho obchodní značku – propagovala svého tvůrce. Dürer-umělec, Dürer-portrét a Dürer-propagátor se podporovali navzájem.

Dürer však zjistil ještě něco jiného. K utváření sebe sama, k formování své veřejné image a ekonomického osudu – a Dürer nikdy nepochyboval, že to vše je nerozlučně spjato – bylo nutno osvojit si určitý stupeň božství, nahradit světonázor s centrální postavou Boha jiným, který by jedince, zejména obdařeného tvůrčím duchem, vnímal jako božského. Cokoliv magického, veškeré kouzlo kolem nás – ať

už pocházející od Boha, nebo přírody nebo nějaké mlhavě definované bytosti – záleželo pouze na dovedném géniovi, aby ho využil a přizpůsobil svému záměru.

\* \* \*

Bylo by snadné dojít k závěru – a on sám by to nepochybně očekával –, že Dürer byl v tomto ohledu výjimečným géniem a že on sám se se svým nadáním využít osobní značky zjevil v Norimberku patnáctého století zčistajasna, v plné dokonalosti, aby otrásl světem renesance. Pravda je však poněkud komplikovanější. Dürerův talent pro sebetvorbu – a jeho chápání sebe sama jako božského sebetvůrce – je nerozlučně spjat s proměnami společnosti, ve které žil.

Dürer byl koneckonců renesanční člověk v tom nejdoslovnějším významu. Umělec pracující ve vzkvétajícím obchodním městě v době, kdy vzkvétající obchodní města po celé západní Evropě přehodnocovala – tedy pro určité relativně šťastné skupiny osob (což je třeba si opakovaně připomínat) – způsoby, jak by mohla společnost vypadat, a jaké nové typy lidí by si v ní mohly razit cestu k úspěchu a slávě. Během patnáctého a šestnáctého století se umělci, filosofové, učenci a básníci napříč Evropou střetávali s hlubokými kulturními, sociálními a ekonomickými změnami.

Většina těchto změn je natolik známá každému absolventu lekcí evropské historie na jakékoliv základní škole, až to hraničí s narativním klišé: vynález knihtisku Johannese Guttenberga roku 1450 a následné šíření gramotnosti; vzestup obchodu a řemesel a přesunutí evropského kulturního života z oblastí situovaných kolem kostelů do nově prosperujících měst; narůstající rozvoj středostavovské obchodnické třídy a z toho vycházející sociální mobilita; obnovený zájem o řecko-římské ideje (přinejmenším mezi jinými lidmi než mnichy) a s tím optimistický světonázor tradičně zvaný „humanistický“, v němž se teologie a filosofie společně odvrátily od podezřívavého

pohledu na světské úspěchy, který dosud tak poznamenal středověké smýšlení. Tyto narativy, jakkoliv do omrzení známé (a v mnoha případech příliš zjednodušené), nám na druhé straně pomáhají zařadit si Dürera jako člověka své doby. A co je ještě důležitější, ilustrují, proč a jak zde začíná naše historie sebetvorby prostřednictvím jediné otázky, s níž se potýkal nejen Dürer, ale i zástup dalších renesančních umělců, filosofů, básníků a státníků, otázka, která přispěje k zásadnímu převratu, a možná dokonce k definování moderního světa.

Jaká je to otázka? Jak pochopit, natož vysvětlit, muže jako Dürer? Nebo v širším záběru, jak máme porozumět mužům (a obvykle to byli muži), kteří nezapadají do stávající přísné společenské hierarchie? Jaký je postoj společnosti vůči selfmademanovi: muži, jehož osud neovlivňuje místo narození nebo pokrevnost, ale spíše vychází z nějaké záhadné, možná až magické vnitřní síly?

V éře bezprecedentní společenské mobility byla tato otázka obzvlášť relevantní. Ve všech prosperujících městských státech po celé Evropě, zejména na italském poloostrově (zde působil Němec Dürer poněkud exoticky) žili muži, kteří, i když ne tak okázale jako Dürer, využívali svých kreativních a intelektuálních schopností k tomu, aby se vymanili ze společenské vrstvy, do které se narodili. Venkované, z nichž se stali řemeslníci, nebo řemeslníci, jejichž talent je posunul do vyšších sfér společnosti, možná dokonce do společnosti králů nebo papežů. Leonardo da Vinci – nemanželský syn notáře a prosté venkovanky – nalezl své patrony u milánských vévodů a francouzského krále. Zlatníkův syn Dürer dostával zakázky od císaře Svaté říše římské, Maxmiliána I. Mnoho nejvýznamnějších italských renesančních umělců – samozřejmě da Vinci, ale také architekt Leon Battista Alberti a malíř Filippo Lippi – byli bastardi: muži bez legálních rodičů, a tím pádem bez přesně definovaného místa ve společnosti.

A nebyli to pouze umělci. Bystří budoucí učenci, jako Poggio Bracciolini (přišel na svět jako zoufale chudý syn lékárníka) mohli vstoupit do Florencie s pouhými pěti stříbrnými soldi v kapse a být

„objevení“ bohatými patrony, kteří potřebovali knihovníky nebo dvorské úředníky; pak se vlastním přičiněním dokázali vypracovat z postavení tajemníka, získat majetek a vlivné konexe. Než Bracciolini roku 1459 zemřel, stal se jedním z nejbohatších mužů Florencie; ve věku devětapadesáti let se oženil s osmnáctiletou dědičkou.

Tato nová společenská vrstva mužů nebyla pouze self-made v tom nejběžnějším významu – takovém, který používáme, když mluvíme o „self-made miliardáři“ nebo „self-made podnikateli,“ který navzdory absenci rodinného majetku nebo privilegií dokázal dosáhnout ekonomického úspěchu – i když v mnoha případech právě to skutečně udělali. Byli to také sebetvůrci: lidé s kreativním potenciálem, který jim umožnil formovat nejen oblast umění (nebo poezie či filosofie), které se věnovali, ale zároveň svoji veřejnou osobnost – a skrze ni svůj osud. Sebetvorba byl vždy dvojitý akt, formování obrazu vlastního já pro vnější svět a zajištění přízně osudu pro tento obraz.

\* \* \*

Vzestup těchto selfmademanů však nebyl pouze společenskou, ale zároveň i teologickou otázkou. Sebetvorba – jak správně naznačuje Dürerovo troufalé zobrazení sebe sama jako Ježíše – představovala výzvu hluboce zakořeněnému náboženskému světonázoru, prodchnutému staletými středověkého křesťanského myšlení. Což nebyl samotný akt stvoření – vzniku světa, lidského rodu, životů a osudů lidí – fundamentální výsadou samotného Boha?

V myslí středověkého křesťana byl Bůh nejen stvořitelem přírodního světa, ale také tvůrcem a udržovatelem světa společenského. Rozdělovat tyto dvě sféry bylo skutečně nemyslitelné. Svět přírody a svět lidského života byly považovány za soudržný celek, v němž měl každý Bohem určené místo a Bohem danou úlohu. Životy zvířat, venkovanů a vladařů – všechny souzněly a vzájemně se reflektovaly pro Boží slávu, podporované Bohem stanoveným zákonem, který spojoval

všechny věci dohromady. Tomáš Akvinský, filosof a světec ze třináctého století, například charakterizoval světské panování a uměleckou tvorbu jako pouhou konkretizaci přirozeného principu, kde „síla sekundárního hybatele vyplývá ze síly prvního hybatele. Plán vlády je odvozen sekundárními vládci od vrchního vládce,“ zatímco „plán toho, co se má ve státě udělat, vychází z králova rozkazu podřízeným vykonavatelům.“ Tomáš Akvinský napsal, že řemeslné umění „plyne od vrchního řemeslníka k jeho pomocníkům, kteří pracují rukama,“ protože „všechny zákony, pokud jsou v souladu se zdravým rozumem, jsou odvozeny od zákona věčného.“<sup>8</sup>

Stručně řečeno, vyplývalo z toho, že Bůh rovněž určuje druh lidského života, včetně hierarchie, urozené krve a postavení. Středověký život a zákony celkově zacházely s lidmi ne jako s izolovanými jedinci, ale jako s členy rodiny, společenské vrstvy, komunity, do které se narodili. Představa sebetvorby jakéhokoliv druhu byla pro středověkou mysl zcela absurdní. Lidské bytosti byly přivedeny na svět, děsivým a úžasným aktem Stvořitele, jako součást holistické a komplexní jednoty, usilující o naplnění božského účelu, který přesahuje vše, co by jednotlivec dokázal pochopit. Člověk prostě nemůže stvořit sám sebe, stejně jako nemůže stvořit žábu, květinu nebo strom.

\* \* \*

Jak tedy vysvětlit selfmademana, postavu, která nejen že se zdá otrásat společenskými zvyklostmi, ale převrací samotný zákon přírody? V průběhu patnáctého a šestnáctého století se renesanční úvahy o selfmademanovi – ať šlo o umělce, vědce či neurozeného zbohatlíka – začaly sjednocovat kolem odpovědi, která uchovávala vizi Bohem řízeného vesmíru a zároveň poskytovala prostor pro speciální druh osobnosti. Tento jedinec se mohl současně vyšvihnout na společenském žebříčku a přitom zůstat bezpečně součástí uklidňujícího paradigmatu společnosti, jak jej určil Bůh. Různí spisovatelé a my-



slitelé užívali k popisu této osobnosti nepatrně odlišnou terminologií – „pravý šlechtic“, „tvůrce ctnosti“ – ale termín, který se běžně používá dnes a který je zároveň nejuvýstižnější pro naše účely, zní „génius“.

„Génius“, jak byl užíván v renesanci pro osobnosti jako Petrarca, Boccaccio a Erasmus, již označoval dvě vitální vlastnosti selfmademana, které se tento termín snaží definovat a vysvětlit. Zaprvé, samotný výraz naznačuje, že vnitřní síla této osoby je božského nebo nadpřirozeného původu. Latinské slovo *genius* původně znamená ochránce, který stráží nebo obývá lidskou bytost. Jinými slovy, člověk disponující géniem, genialitou, nebyl pouze inteligentní nebo talentovaný. Takoví lidé byli obdařeni něčím mnohem větším.

Zadruhé, genialita naznačovala spojitost s darem kreativního myšlení, pravého *ingenium*, či důmyslnosti, který Dürer tak naléhavě hájil. Cokoliv činilo génia géniem – jakákoliv síla, která poháněla Dürera, da Vinciho nebo Poggia Braccioliniho – mělo něco společného se specificky lidskou schopností reflektovat nebo napodobovat božský dar tvoření.<sup>9</sup>

Jak mohla renesanční společnost přijmout tak neotřelou a působivou postavu? Odpovědí je zvláštní rétorický tah, který vyhradil géniovi určité místo ve společnosti, ne přímo jako self-made osobnosti, ale jako speciálního Božího potomka, který si může nárokovat vyšší a čistší rodovou linii, než jakou poskytuje jeho pozemský otec. Ti, kdo přesahovali společenský řád, museli být chápáni jako nedílná součást světa, nikoli jako prohřešek proti světu, v němž Bůh uspořádal postavení všech lidí a věcí.

Apokryfní příběhy renesančních géníů – ať už je vyprávějí oni sami, nebo jejich hagiografičtí životopisci – většinou mívají podobný vzorec. Géniové byli metaforicky i rétoricky uchopeni jako tehdejší ekvivalent řecko-římských polobohů: mytologické postavy obdobné jako Herkules nebo Achilles, zplozené ze spojení boha a smrtelnice. Jinými slovy, patřili k vyšší aristokracii.

Génius mohl mít bezvýznamného otce (nebo, což byl případ mnoha renesančních geniálních bastardů, vůbec žádného zákonného otce), ale jeho „pravý“ otec, z morálního i duchovního hlediska, musel mít božský původ. Géniova schopnost překonávat společenské hranice – jako u pohádkového vesničana, který zjistí, že je vlastně urozený princ, uloupený ze zámecké kolébky – vycházela z předpokladu, že byl již předem vyvolen transcendentní Boží autoritou. Dokázal uspět ne proto, že překonal nebo porušil společenský řád, ale jednoduše proto, že jednal v souladu se svou přirozenou nadřazeností, a díky tomu byl uznáván.

Génius jako polobůh se stal běžnou rétorickou součástí renesančního života. Mantovský malíř Andrea Mantegna, proslavený svými obrazy ze života na vévodském dvoře Gonzagů, často sám sebe latinsky nazýval „Aeneas“ – další slavný polobůh a hrdina Aeneidy. Dánský umělec Melchior Lorck přidal k jednomu památečnímu portrétu Dürera oslavný nápis „Ten, koho Minerva (římská bohyně moudrosti) zrodila z vlastní hrudi“.<sup>10</sup> A ve vzácném pokřesťanštěném příkladu tohoto zvyku, norimberský sochař Adam Kraft evidentně tak dychtil prezentovat se jako druhý Adam – nápodoba toho biblického –, až si jeho oddaná manželka, ve snaze ho potěšit, začala říkat Eva.<sup>11</sup> Ačkoliv se idea „druhého Adama“ tradičně využívala pro označení Ježíše Krista, Kraft – stejně jako Dürer – naznačoval, že renesanční génius si mohl po právu tento titul nárokovat.

Příběhy o raném dětství geniů se často absurdně přikrášlovaly, zejména při zdůrazňování jejich nadpřirozených schopností. Herkules dokázal krátce po narození zardousit hady, kteří se připlazili k jeho kolébce. Síla talentu Leonarda da Vinci podle jeho životopisce Giorgia Vasariho (známého svým přeháněním) byla natolik ohromující, že se jeho mentor Andrea del Verrocchio raději zcela vzdal malování. (Podobnou historku vypráví Vasari také o Michelangelovi a jeho mentorovi.) Biografie, kterou v patnáctém století sepsal Lorenzo Ghiberti o životě chudého malíře ze třináctého století Giotta

di Bondone, se ubírá podobným směrem: na staršího malíře Cimabuea učiní obrázek ovce, který nakreslil mladý farmářský chlapec na kamennou desku, takový dojem, že hoch okamžitě odveze s sebou a přijme ho za svého učedníka. Jádrem každého příběhu je skutečnost, že géniiova schopnost je naprosto vrozená a nedá se naučit. Dokonce i samotné mentory, kteří se snaží ony chlapce vzdělávat, obvykle zaskočí síla vrozených schopností jejich žáků. Géníus musí vycházet z něčeho, co je mimo a nad lidské snažení.

Nicméně, autoři těchto příběhů nevěřili doslovně ve vztahy mezi řecko-římskými bohy a smrtelníky, vlastně ani v samotnou existenci řecko-římských bohů. Koneckonců, stále ještě mluvíme o době, která byla přísně definována křesťanským světonázorem. Křesťanství renesanční doby bylo však poněkud odlišné a možná i proměnlivější než předchozí středověký náhled. Explicitnější teologický jazyk o Bohu jako stvořiteli se často používal ruku v ruce s metaforickým jazykem popisujícím Přírodu nebo Štěstěnu – tajemnou a neosobní mocnost – jako bohyni, která uplatňuje svou vůli přímo tím, že géniia obdaří částí své síly.

Renesanční géniové byli tak trochu jako renesanční bastardi, ned jednoznačné postavy se záhadným původem, které se nedaly snadno zařadit do stávajícího společenského systému. V Anglii tyto paralely zřetelně ukázal jeden z nejmagnetičtějších Shakespearových padouchů, nemanželský parvenu Edmund ve hře Král Lear (parvenu je označení pro člověka, který společensky povýšil nikoli na základě původu, ale např. majetku či kontaktů, pozn. red.). Zatrácuje „mor obyčejů,“ který ho odsuzuje k podřízenosti vůči jeho legitimnímu bratru a prohlašuje: „Ty, Přírodo, jsi mou bohyní.“ Závěrem vyzývá: „Postavte se za bastardy.“<sup>12</sup> Problém géniů se tedy částečně vyřešil díky pojetí božského původu (ať v metaforickém, či jiném smyslu). Vnímáním géniů jako osob srovnatelných s aristokraty dokázali renesanční myslitelé začlenit tyto zdánlivě anomální postavy do světa, kde stále vládl božský řád věcí.