

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

DĚJINY UMĚNÍ STAROVĚKU STATI

ODEON

WINCKELMANNŮV SVĚT UMĚNÍ

Jestliže dnes vydáváme Winckelmannovy spisy, pak ne proto, abychom v nich našli poučení o antickém umění, jemuž jsou téměř výlučně věnovány, nýbrž abychom poznali významného vzdělance 18. století, prameny, vývoj a způsob jeho myšlení. Tato edice tedy není příspěvkem k dějinám umění, nýbrž k dějinám vědy o umění a k vývoji evropského myšlení vůbec; tím se však zpětně přece jen týká i antiky — jako další doklad síly a mnohosti antického odkazu, z něhož se neustále obohacovalo evropské myšlení v nejrůznějších oblastech a pro jehož existenci v 2. polovině 18. století je právě Winckelmann postavou ústřední nejen v Německu, ale v celé Evropě. Přitom vycházíme z přesvědčení, že jeho texty nejsou pouze chladným historickým dokumentem duchovního zjevu, jehož energie se zcela spotřebovala v době, kdy působil, nýbrž obsahují myšlenky a pasáže, které dokáží zaujmout a inspirovat ještě dnes. Doba jeho přímého působení byla na vědeckou dráhu velmi krátká: necelých třináct let, od roku 1755, kdy vyšel jeho první spisek, do náhlé smrti v roce 1768. Po smrti působil jeho duchovní odkaz v plné síle ještě několik desetiletí především ve třech oblastech: ve výtvarném umění byl, či vlastně je pokládán za jednoho z hlavních iničiátorů vlny neoklasicismu, v literatuře a filozofii je spolu s Lessingem hlavním předchůdcem a připravovatelem poslední, opožděné fáze německé renesance, již Němci sami nazývají klasikou, a konečně je dodnes uznáván jako zakladatel klasické archeologie a vědy o umění vůbec. Právě tato poslední oblast je příznačná pro paradoxii celého jeho odkazu: vyvolal v život vědní disciplíny, které velmi rychle překonaly vše, co objevil on, takže mu připadla role klasika, který je patřičně uznáván, ale dál už nemá co říci. Každý student archeologie, estetiky nebo germanistiky zná jeho jméno a čtyři slova z jeho díla: „edle Einfach — stille Grösse“, ale to bude asi vše. A začne-li se někdo přece zajímat o jeho dílo blíže, pak první objev,

který učiní, bude, že tento klasik minimálně tří oborů není dostupný v žádném moderním kritickém vydání — poslední německá souborná edice vyšla v r. 1825—29.

Zatímco dílo upadalo od poloviny minulého století do zapomnění, jeho život nepřestal zajímat odborné biografy a zejména beletristy, a to nejen senzacechtivé kýčáře, ale i seriózní autory, v čele s Gerhardem Hauptmannem.¹ Jeho život a zvláště smrt je jistě románovou látkou par excellence, ale není jí jenom neobvyklá story jeho života a konce, nýbrž osobnost sama. Ne náhodou také jedinou kritickou edicí z Winckelmannova odkazu jsou ve 20. století jeho soukromé dopisy² jako integrální a nejživotnější část jeho díla. Budeme-li totiž číst i jeho vědecké texty nepředpojatě, tj. nebudeme-li se snažit vtěsnat jejich autora do škatulek dnešních vědeckých disciplín, zjistíme — podobně jako u Montaigne, Rousseaua, Kierkegaarda a ostatních z jejich rodu —, že u něho objektivní poznání neoddělitelně souvisí se subjektivním prožitkem, že vzdělávání pro něj je víc než jen získávání účelových informací — znamená pro něj proměnu, obohacení osobnosti, vstup mezi „šlechtu ducha“, která ovšem je mezi sebou nejvyšší demokratická a sama sebe považuje za „Gelehrtenrepublik“ — republiku vzdělavců. Z tohoto hlediska nás pak zajímá i Winckelmannova biografie.³

I. BIOGRAFICKÁ SKICA

To „románové“ na Winckelmannově osudu, co někdy zastírá pohled na dílo samo, je v podstatě mimořádně úporný a dlouhý zápas nadaného plebejce o místo na slunci, nota bene zápas proti sociálním a biologickým handicapům, ale vedený a vyhraný prostředky kulturními. Katarze tohoto slavného vítězství představovala pro německé „bildungsbürgertum“, kulturně orientované měšťanstvo, jedinečnou příležitost k ztotožnění a sebezpotvrzení. Při pohledu na holá fakta se však ta katarze ukazuje spíše jako dodatečná interpretace bona fide nežli skutečnost Winckelmannova života.

Johann Joachim Winckelmann se narodil 9. 12. 1717 v pruském Stendalu (západně od Berlína, tehdy tzv. Stará marka) za vlády „krále-vojáka“ Bedřicha Viléma I. jako jediné dítě ševce, tak chudého, že v domku šlo často o holé živobytí. Přesto se dostal na městskou latinskou školu, kde rektor Tappert rozpoznal nadání i ctižádost chlapce a doporučil ho svému známému, rektoru Bakovi, který vedl tehdy proslulý ústav Cöllnisches Gymnasium v Berlíně. Během půldruha roku (1735—1736), které strávil v hlavním městě, měl Winckelmann konečně k dispozici větší knihovny, navštěvoval učené přednášky pořádané Akademií umění a především se na gymnáziu díky hodinám konrektora Damma poprvé hloub seznámil s řečtinou, což nebylo tak samozřejmé — Damm byl v té době

¹ Gerhard Hauptmann, *Winckelmann. Das Verhängnis*, románový fragment, dopsal a vydal Frank Thiess (1954).

² J. J. Winckelmann, *Briefe in 4 Bänden*, Berlin 1952—1957. (Vyd. Walther Rehm.)

³ Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 3 sv., 1866—1872; v následujícím citováno 2. vyd. 1898. — Toto dílo představuje základní biografickou práci o Winckelmannovi a všechny pozdější biografie jsou prakticky více nebo méně zdařilými výtahy z Justiho.

vlastně pionýrem. Stav znalostí řečtiny a řecké antiky byl podle Justiho v Německu té doby „katastrofální“, latina zcela převládala, a pokud se řečtině vyučovalo, pak jen účelově pro rozборы řeckých textů Nového zákona; učební texty neexistovaly — až na několik skrovných antologií (i Komenský prý z celé řecké literatury doporučoval pro školy pouze Epiktetovu *Rukověť*) — a velká nákladná vydání jako např. Fabriciova *Bibliotheca graeca* samozřejmě nebyla širšímu publiku přístupná, navíc ani v těchto akademických edicích se Německo nemohlo měřit třeba s Holandskem, Francií nebo Itálií (Platon např. vyšel v Německu před Winckelmannovou dobou naposled v r. 1602 ve Frankfurtu). O nějaké tradici řeckých studií v Německu tedy nemůže být řeči a je tudíž tím pozoruhodnější, že Winckelmann při prvním důkladnějším seznámení a vlastně bez vnějšího popudu nebo vzoru propadl takové vášni pro řecký jazyk a literaturu, najmě Homéra, že v ní našel okamžitě a na celý život absolutní měřítko a vrchol všeho slovesného umění. Pro řečtinu a své literární zájmy na druhé straně zanedbával povinná studia latinská (uvádí se, že v jeho latině bylo i později hodně nedokonalostí) a jeho celkové výsledky na Köllnském gymnáziu nebyly nijak skvělé — u jeho jména je v seznamu žáků poznámka, již připojil sám rektor Bake: „homo vagus et inconstans“. Výtka „těkavosti“ nebo „vrtkavosti“ neplatila přinejmenším v jednom ohledu: již tehdy se Winckelmann upínal až chorobně ke vzdělání a zejména literatuře; později píše, že mu někdy stačily dvě tři hodiny spánku, zbytek dne strávil nad knihami. Pro jeho vášeň ke knihám je typická epizoda jeho putování do Hamburku v r. 1738: když se doslechl o aukci knihovny po zemřelém J. A. Fabriciovi, doslova se do Hamburku prožebra — vydával se na farách za studenta teologie, který prchá před vojenskou službou, a takovým způsobem se mu podařilo dát dohromady peníze na čtyři svazky řeckých klasiků, které si — padaje hlady a vysílením — přinesl do Stendalu.

V r. 1738 se pak zapsal na teologii v Halle, ale ve skutečnosti se víc věnoval studiu jazyků (k řečtině si přibrál i hebrejštinu a zvládl ji natolik, že ještě v Římě si pravidelně četl v hebrejské bibli), kromě toho navštěvoval i přednášky filozofické. V jeho době tam přednášel především nejvýznamnější Wolffův žák Alexander Gottlieb Baumgarten, jehož *Filozofické úvahy o některých otázkách týkajících se básní*⁴ vyšly ve druhém vydání r. 1750 pod titulem *Aesthetica*, Baumgarten obor nejen pojmenoval, ale především vymezil: podle Welleka „odlišil oblast umění od filozofie, morálky a zábavy“ a estetiku chápal jako vědu o „smyslovém poznání“, neboť umění podle něho zaujímá pozici mezi intelektuálním poznáním a smyslovým potěšením. Winckelmann sice nikdy neměl velké zálibení ve wolffíánské pavoučí síti paragrafů, bodů a podbodů, ale je pravděpodobné, že některé Baumgartenovy myšlenky přispěly k formulování jeho vlastní estetiky (např. pojetí krásy jako jistého projevu jevové dokonalosti, byť i zde mohlo jít o inspiraci neoplatonistickou).

Po dvou letech teologie dostal Winckelmann vysvědčení, které mu alespoň dávalo způsobilost k učitelskému povolání. Za více než ročního působení jako hofmistr v rodině

4 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poemata pertinentibus*, 1735. Srov. René Wellek, *Geschichte der Literaturkritik 1750—1830*, Darmstadt 1959, s. 154.

Grolmannových poblíž Stendalu se poprvé setkal se „společností“: zejména díky vzdělané a přitom praktické paní domu, která dokázala držet, vzdor odlehlosti bydliště, živý salón (samozřejmě francouzský), si mladý samouk uvědomil, že je stále ještě neohrabaný plebejec a že skutečná vzdělanost může být harmonickou součástí širě pojaté kultury osobnosti — včetně příjemných způsobů, elegantního vyjadřování atd.; sám se k tomuto stylu mohl propracovat až později, v Drážďanech, ale již zde tím směrem učinil první kroky: začal se pilně učit moderním jazykům, nejprve francouzsky (ale francouzštinu na rozdíl od mnoha svých německých vrstevníků nikdy neovládal bez potíží), později italsky a anglicky, a hlavně začal číst i moderní literaturu, ne pouze antické klasiky. V r. 1741 se pokusil o finančně náročnější studium medicíny v Jeně (živil se jen kondicemi), k níž si přibral i přednášky z matematiky a moderních jazyků. Z několikaměsíčního studia medicíny si odnesl základní znalosti o fyziologii a anatomii, i s dobovým mechanistickým pojetím vztahu tělesných znaků a intelektuálních, popř. charakterových vlastností (v jeho popisech figur se např. neustále vyskytují „nervy“, a to „rychlé“, „jemné“, „citlivé“ atp.), a odtud je také vysvětlitelná i jeho mimořádná obeznámenost s literaturou o lidském těle od Hippokrata a Galena až po Borelliho a jiné novodobé autory. V r. 1743 musel opět přijmout místo jako domácí učitel, tentokrát v Hadmersleбену pod Harzem; tento pobyt je pro něj významný tím, že zde poprvé prožil hluboký citový vztah — ke svému žákovi Lamprechtovi. Poté strávil pět krušných let jako konrektor na latinské škole v Seehausenu (ve Staré Marce); útěchou mu zde byli především řečtí klasikové; Homér, Herodotos a Sofokles byli jeho nejmilejší četbou, ale již tehdy se mu dostal do rukou Platon, hodně četl — tehdy i později — stoiky. O mase literatury, kterou tehdy přečetl, podávají svědectví rozsáhlé výpisky,⁵ z nichž je patrné, že pomýšlel na univerzitní filologickou dráhu.

Obrat k lepšímu nastal ve Winckelmannově životě až v r. 1748, kdy ho přijal za asistenta a knihovníka tehdejší nejvýznamnější německý historik, bývalý diplomat a státník hrabě Bünau, který na svém sídle v Nöthnitz u Drážďan pracoval na monumentální *Historii německých císařů a říše* (Deutsche Kaiser- und Reichshistorie). Dva až tři pomocníci — jedním z nich se na šest let stal i Winckelmann — mu připravovali podklady; práce to byla nudná, ale možnost využívat Bünauovy obrovské knihovny (se 40 000 svazky patřila k největším v Německu) měla pro Winckelmanna rozhodující význam: teprve zde měl neustále po ruce všechna zásadní díla současné historiografie a filozofie; byli mezi nimi Gordon, Montesquieu, Voltaire, ale především Shaftesbury a Montaigne, kterým jsou věnována nejrozsáhlejší excerpta v pařížské pozůstalosti. Četba nicméně již nebyla jediným faktorem jeho zrání; tím druhým, a brzy hlavním, se stalo výtvarné umění.

Je vlastně paradoxní, že zakladatel uměnovědy se dostal do intenzivnějšího styku s výtvarným uměním teprve v jednatřiceti letech, zde v Drážďanech. Drážďany se staly „Florencií na Labi“ právě v 1. polovině 18. století, hlavně za Augusta II. a jeho architekta Pöppelmana, od něhož nepochází jen Zwinger (1709—1732), ale celá koncepce

⁵ Výpisky jsou uchovávány v Paříži. Justi je prostudoval a vyhodnotil ve své monografii.

rozsáhlé výstavby. Saská metropole se tak stala jedním z center německého rokoka (vedle Postupimi), ale získala tehdy i největší soubor antického umění na sever od Alp. Winckelmann přišel do styku s obojím — a stal se z něho zapřísáhlý nepřítel rokoka (resp. baroka) a fanatický vyznavač antického umění, jež v jeho osobitém výkladu znamenalo v současnosti jakýsi „protijed“ proti rokokovému a baroknímu vkusu. Základ antických sbírek vytvořil August II., který dal v Itálii koupit kromě jednotlivostí několik významných kompletů, především plastiky z pozůstalosti učence a sběratele G. P. Belloriho, knížete Agostina Chigiho z paláce Odescalchi a také 32 plastik od kardinála Albianiho. Paradoxní je, že Winckelmann (a to je pro pochopení jeho prvních prací mimořádně důležité) toto bohatství znal jen z malé části, neboť většina děl ležela od zakoupení ve 20. a 30. letech až do r. 1785 v depozitářích, nebo spíš „kúlnách“, jak říká Winckelmann,⁶ některá ani nevybalena z beden; August Silný ani jeho syn nebyli speciálními obdivovateli antického umění, nákladné nákupy antik byly tehdy na německých dvorech spíš reprezentační povinností, jednou z mód, jimiž se malí i větší panovníci snažili napodobovat styl Ludvíka XIV. V r. 1754 pak August III. proslavil svou galérii jedním z největších uměleckých nákupů doby: získal za 17000 dukátů Raffaelovu *Sixtinskou Madonu*. Setkání s tímto obrazem založilo Winckelmannův bezmezný obdiv k Raffaelovi — jedinému malíři novověku, jež plně uznával.

Umělecká atmosféra Drážďan byla natolik stimulující, že se z filologa a historika Winckelmanna stává milovník a postupně i znalec výtvarného umění. Excerpta svědčí o posunu zájmů — v jeho četbě se objevují především knihy o umění: nádherně vypracované katalogy různých veřejných i soukromých sbírek (tj. rytiny s komentáři), z nichž nejvíc informací o antice mu zprostředkovaly Richardsonovy popisy, Belloriho komentáře k Bartolliho rytinám a dílo Montfauconovo. Základem jeho vědomostí o renesanci byl samozřejmě Vasari, ale též Belloriho a d'Argenvillovy životopisy umělců. Tehdy přečetl i základní díla 18. století k teorii umění, mezi nimiž na něj nejvíc zapůsobil Dubos, de Piles, Batteux a Felibien. Své představy o antickém stylu i uměleckých prostředcích a technikách mohl čerpat ještě z jednoho pramene, jehož význam pro šíření znalostí o výtvarném umění, zejména antickém, si dnes ani neuvědomujeme: byla to glyptika a numismatika. Sbírání antických gem (popř. jejich otisků), mincí a medailí bylo už od renesance velkou módou (již obnovila rokoková záliba ve všem malém, intimním, titěrném). Velkou výhodou těchto výtvarných malých, navíc v podstatě plošných forem byl v té době fakt, že se daly tehdejšími technikami reprodukovat snáze a s relativně menším zkráslením než velká plastika nebo na barvě závislá malba; z řady nádherných publikací znal Winckelmann již v Drážďanech katalog Stoschovy sbírky gem, dílo Mariettovo a další, později se seznámil i s díly Natterovými a Goltziovými, resp. s příslušnými svazky Goriho řady *Museum Florentinum*. U gem se pak neshíraly jen drahé originály, ale vznikaly i velké sbírky otisků a odlitků (získávaných různými technikami), jež byly dosažitelné i pro méně zámožné znalce a sběratele. Winckelmann se v Drážďanech spřátelil s evropsky proslulým tvůrcem otisků Philippem Danielem

⁶ Viz s. 352 našeho výběru.

Lippertem, jehož sbírka obsahovala přes 3000 otisků. V římském období pak Winckelmann při katalogizaci Stoschovy sbírky gem zaokrouhluje svou koncepci řeckého stylu. Je pravda, že současně s módou gem a mincí vzkvétalo od renesance i umění falzifikátorů, takže většina sbírek 17. a 18. století obsahovala značné procento padělků, to však nemění nic na faktu, že právě gemy byly ve Winckelmannově době, tj. před největšími objevy velké plastiky a maleb v Řecku i v Pompejích a Herculaneu, důležitým zdrojem poznatků o tématice i morfologii antického umění, a čteme-li pozorně Winckelmannovy drážďanské práce, zjistíme, že v nich gemy, resp. mince a medaile byly rovnocenným zdrojem jeho představ o antice, vedle velké plastiky, již znal většinou jen z reprodukcí.

Winckelmannova drážďanská proměna z filologa a historika v znalce umění se však neodehrávala jen v osamění knihovny nebo pozorováním uměleckých předmětů, nýbrž již plně ve společnosti, stykem s živým uměním a umělci. Jeho učenost pronikla záhy za zdi Bünaovy knihovny a postupně se seznámil s lidmi kolem dvora, zejména s ředitelem všech galérií a sbírek Christianem Ludwigem Hagedornem, který byl tehdy nejvýznamnějším teoretikem umění v Německu (vztah obou ale zůstal vždy spíše distancovaný). Ještě důležitější však pro něj bylo seznámení se skupinou výtvarníků, většinou mladších lidí, mezi nimiž se již nemusel cítit jako outsider, nýbrž byl shodnými zájmy i znalostmi rovný mezi rovnými. Když 3. 3. 1752 píše stendalskému příteli Udenovi: „...dostal jsem se mezi malíře, a jsou mezi nimi takoví, co mohou říci: Romam vidí,“ pak tu prostou větu můžeme považovat za symbolický počátek nové životní fáze, té, v níž definitivně našel sám sebe i své poslání. Byl do čtyřiatřiceti let — alespoň na povrchu — „homo vagus et inconstans“ právě proto, že byl příliš vnitřně stálý a věrný svým představám, než aby se po způsobu slabších povah spokojil s příležitostmi, které mu podstrkovala náhoda, a stal se třeba snaživým kantorem nebo svědomitým knihovníkem.

Z uměleckého prostředí na něj měl největší vliv klasicistický malíř a sochař Adam Oeser, u něhož Winckelmann na podzim r. 1754, když odešel od Büna, i bydlel a učil se kreslení. Oeser pocházel z Bratislavy a do Drážďan přišel r. 1739 již jako známý žák vídeňského Daniela Grana, od něhož převzal zálibu v alegorii a vůbec malbě závislé na myšlenkových konstrukcích. Na rozdíl od svých barokních učitelů však Oeser nemiloval velká gesta, ale prostotu, vyváženost a uměřenost výrazu, jež dováděl až za hranici bezbarvosti a fádnosti; některé jeho názory přešly z ateliérových diskusí přímo do Winckelmannových *Myšlenek o napodobování*. Oeser přešel r. 1764 do Lipska jako rektor tamější výtvarné akademie a stal se nejvlivnějším širitelům — jak se dnes uvádí — bezkrevného akademického neoklasicismu, který později s podporou Goethovou (ten patřil mezi Oeserovy volné žáky již v Lipsku) ovládl umění saskodurynské oblasti na celý konec století a vytlačil zde rokoko dříve, než tomu bylo v jiných oblastech Německa.

Z těchto impulsů a v tomto prostředí vykristalizovaly na jaře (1755) *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*. Tato prvotina sedmatřicetiletého soukromého učenice, vydaná v padesáti exemplářích, otevřela nový proud v německé kultuře. Stěží dnes pochopíme proč. Text je to velmi nesourodý: ústřední heslo o prvenství řeckého umění a jeho charakteristických vlastnostech stojí na velmi chatrném materiálu, navíc je autority antického umění evidentně využito k podpoře vlastních i Oeserových

klasicistických představ proti bezideové hravosti a požitkářství rokoka, resp. teatralnosti baroka na jedné straně a proti realismu nizozemské školy na straně druhé; k tomu je připojena víceméně samostatná pasáž o potřebnosti alegorie v moderním umění a dost mimo téma je vsunut zcela fantastický popis údajné Michelangelovy metody práce s modelem. Hymnické vynášení Raffaela je stejně nezdůvodněné jako kritika Holanďanů. — Goethe také ve svém zásadním eseji o Winckelmannovi z r. 1805⁷ charakterizuje spisek jako neuspořádaný proukt drážďanského kulturního „milieu“ a pouhou přípravu na *Dějiny umění*. Naproti tomu Herder již v r. 1777 píše,⁸ že *Myšlenky* jsou autorovou „první a možná nejuduševnější knihou“ a zůstanou jemu, Herderovi, dílem nejmilejším „pro své charisma a kvetoucího ducha mladosti“. Zdá se, že Herder pochopil paradoxii tohoto dílka přesněji než Goethe: za prvé totiž toto klubko myšlenek skutečně obsahuje v jádře vše, co autor později rozvedl a vědecky doložil, a za druhé to není vědecká studie, za niž se vydává, nýbrž generační proklamace; její síla tudíž nespočívá v objektivní pravdě, nýbrž v tom, že v daném historickém okamžiku vyslovila se svatým zápallem věci, které visely ve vzduchu a na jejichž formulaci publikum čekalo nebo alespoň již bylo nevědomky připraveno, a v neposlední řadě pak to autor učinil stylem, který se svou citovostí a osobním tónem lišil od suchého racionalismu osvícenství a předznamenával tóninu, již považovala za vlastní nastupující generace Bouře a vzdoru.

Po příznivých kritikách na *Myšlenky* projevil Winckelmann téměř moderní smysl pro reklamu, když nespíchal s dotiskem — věda, že pověst rarity jen zvýší poptávku po knížce — a vzápětí v *Otevřeném listu* „napadl“ své vlastní argumenty, aby je pak mohl ve *Vysvětlení* tím důkladněji podepřít; kritikové — třeba Gottsched — skutečně uvěřili té publicistické fikci a považovali za autora *Otevřeného listu* Hagedorna.

Domácí i zahraniční⁹ úspěch *Myšlenek* přispěl zřejmě k uskutečnění Winckelmannova životního snu. Na přimluvu papežského nuncia na saském dvoře kardinála Archinta mu udělil August III. stipendium na dvouletý studijní pobyt v Římě. Archinto mu naději na pobyt v Římě dával již dlouho předtím a v souvislosti s tím přiměl Winckelmannna k přestupu na katolickou víru, který se uskutečnil již 10. 7. 1754 (poté se Winckelmann vzdal místa u Bünaua a žil z malého stipendia). Tento krok byl pro Winckelmannna čistě pragmatickým rozhodnutím, o katolickém vyznání se tehdy i později vyjadřoval v soukromých dopisech s až cynickým pohrdáním (12. 7. 1754 příteli Berendisovi: „Co si dělám z dvora a těch mizerných flandáků!“ apod.). Goethe tuto konverzi omlouval Winckelmannovým bytostným „pohanstvím“: fakt je, že křesťanství — ať katolické, nebo protestantské — bylo Winckelmannovi cizí nejen jako historické hnutí, které rozvrátilo antický svět a systematicky ničilo památky jeho umění (to Winckelmann nikdy neopomené uvést, byť opatrnou narážkou), nýbrž zásadně, pro svůj odvrát od světských radostí, potlačování přirozenosti, pojetí existence z milosti boží atd. Goethe nicméně poukazem na pohanství překrývá zásadní mravní problematičnost tohoto kroku: Winckelmann sám si uvědomoval, že se zde nevzdal vyznání proto, že mu bylo lhostejné,

⁷ Ve výboru *Winckelmann und sein Jahrhundert*, který uspořádal a vydal r. 1805.

⁸ Herder, *Denkmal Johann Winckelmanns*, 1777.

⁹ Již r. 1756 je přeložil do francouzštiny sám hrabě Caylus.

ale proto, že tím něco získal. Styděl se za tento krok, ale udělal ho a byl by ho udělal jistě i opětovně, protože to odpovídalo jeho pořadí hodnot; v dalším dopise Berendisovi píše: „Svoboda a přátelství mně byly vždy velkým konečným cílem, jenž mě určoval ve všech věcech...“ — přičemž svobodou u něho můžeme v této souvislosti rozumět především svobodu bádát, oddávat se zcela a bez omezení svému oboru. Ve vztahu k moci odvozoval Winckelmann svoji morálku i později z tohoto ústředního cíle, v tom smyslu, že byl ochoten leccos překousnout, pokud mu takové sebezapření umožnilo dělat to, co chtěl dělat a k čemu se cítil povolán. 24. září 1755 odjel z Drážďan a 18. listopadu dorazil do Říma, který se mu stal domovem až do konce života. V posledně citovaném dopise Berendisovi z 25. 7. 1755 napsal: „Na svoji vlast (= Prusko) zapomenu rád, protože jsem v ní našel málo potěšení a první, krásná polovina života mi uplynula v strastech a práci...“

Pobyt v Římě znamenal pro Winckelmanna vrchol štěstí, měl pocit, jako by ho osud nyní odškodňoval za neradostné mládí: „Zde (v Římě) jsem se snažil znovu vyvolat své mládí, jež jsem ztratil jednak v barbarství, jednak v chudobě a strastech, tak alespoň spokojeněji zemřu, protože jsem dosáhl všeho, co jsem si přál, ba víc, než jsem si mohl pomyslet, doufat a než jsem si zasloužil.“ (8. 12. 1762 příteli Marpurgovi do Berlína.) Žil zde zbaven materiálních starostí, uprostřed památek na antický svět, do něhož se vesníval již v Německu. Nebylo to však jen prostředí uspokojující, ale i stimulující. Společnost, do níž mu Archintovo doporučení a záhy i jeho mimořádné znalosti získaly přístup, totiž římská nobilita světská a zejména duchovní kolem papežského dvora, se nedala srovnat s provinční atmosférou německých měst. Tito kardinálové totiž nebyli jen mužové moci, ale i ducha a mnohý z nich — zejména dva, k nimž měl nejbližší, *Passionei* a *Albani* — patřili k předním soudobým znalcům umění a filozofie (a v neposlední řadě i umění života). Zde našel skutečně to pojetí vzdělanosti, k němuž instinktivně směřoval již dříve (salón paní Grolmannové asi byl prvním náznakem v tomto směru) a jež mu nemohla poskytnout sucharská (jak se tehdy říkalo: pedantská) vzdělanost německých univerzit. Justí tuto akademickou vzdělanost charakterizoval citátem z řeči nizozemského humanisty Davida Ruhnkena nadepsané *De doctore umbratico* a mířící na pedanty, kteří „se z uáklonnosti ke knihám a nadutého pohrdání lidmi zahrabávají do své studovny; kteří si chtějí dodat důstojnosti a dojít uznání tím, že se co možná vzdalují obyčejným lidem, nasazují přísný a hrozivý výraz a osvojují si chůzi, jaká by se hodila do komedie. Jsou ušmudlaní a trucovití jako děti, které vyrostly samy; když přijdou do dobré společnosti, nedovedou otevřít oči, jako by byli oslněni slunkem; třesou se rozpakami a u každého sklídí výsměch, jestliže se pokusí promluvit o něčem jiném než o své učenosti. Ač se zabývají vědou určenou k tomu, aby vychovávala cit pro krásu, uhlazenost a k laskavé lidskosti, postrádají zcela smyslu pro takové věci a dokonce ztrácejí i svůj zdravý lidský rozum. Jsou to spíš strašáci než lidé.“¹⁰ To byl typ vzdělanosti, který Winckelmann s ulehčením nechal za sebou v Německu a o kterém pak již s odstupem píše v r. 1762 bývalému kolegovi Franckovi z Bünaovy knihovny: „Učenci jsou ve všech zemích lidé,

¹⁰ Justí, cit. d., I, s. 41.

kteří poučují za katedrou a tištěnými spisy, nebo se domnívají, že šíří poučení; v Římě platí za učence lidé, kteří nedělají ani jedno, ani druhé. Neboť zde rozhoduje dvůr, opírající se víc než jiné dvory o vzdělanost, co je a není zásluhou ve vzdělanosti, a tón tu udávají kardinálové, jako byl Passionei... Pro knížata jsou učenci a pedanti synonyma a páchnou na světských dvorech úplně stejně. Člověk proto dojde v Římě uznání svých znalostí, aniž vystoupí na veřejnosti jako spisovatel... Mnozí zdejší učenci žijí tiše, užívají sami sebe i Múz, jsou tedy opravdovými filozofy, aniž tak vypadají.“

Tento významný a hluboký dopis je prvním z řady projevů, v nichž němečtí esejisté, filozofové, historikové a literáti reflektují jako typicky německou vlastnost rozštěpení mezi duchem a tělem, uměním a životem, kulturou a politikou atd., uvádějíce jako příklad pozitivní syntézy Itálii nebo vůbec románský Jih (to pro současnost) a samozřejmě antiku, zejména řeckou, to pak většinou ve stopách Winckelmannových. Jeho odpor vůči jalovému učenecnému pedantství, který dal najevo již v parodistickém tónu *Otevřeného listu*, je nicméně třeba vidět v dobových relacích. Tvrzení některých interpretů, že byl zcela vzdálen tomuto typu knižní vzdělanosti a vzdělanecké ješitnosti,¹¹ se ukáží při konfrontaci s většinou jeho textů zase jako jednostrannost: filologický balast, ochota pouštět se do malicherných sporů doslova o kozí chlup, nábožná úcta k autoritě antic- kých spisovatelů, snaha při každé příležitosti se blýsknout vlastní vzdělaností atd. dokazují, že tato tradice, již sám parodoval a napadal, mu nebyla ještě tak zúplna cizí.

Bylo Winckelmannovým velkým štěstím, že ihned po příjezdu do Říma mohl navázat, lépe řečeno obnovit přátelství s malířem Antonem Raphaelem Mengsem, jehož znal z Drážďan a který žil v Římě již od r. 1752, rovněž jako „penzista“, tj. stipendista saského kurfiřta a polského krále. Mengs (mimočodem: pocházel z Ústí nad Labem) byl tehdy již — přes své mládí — evropsky proslulým malířem, a vlastně vůdčí postavou začínající vlny akademického, v podstatě ohlasového klasicismu: profitoval jako první z motivů herculanských a pompejských vykopávek a úspěch mu vyneslo i evidentně vnějškové navázání (resp. kopírování) na předbarokní, konkrétně raffaelovskou malbu; jeho snad nejslavnější freska *Parnas* ve vile Albani se dnes uvádí jako příklad odvozenosti tohoto klasicismu. Chvalozpěvy, které na něj Winckelmann při sebemenší příležitosti pěl, jsou sice neomluvitelné, ale vysvětlitelné hlubokým přátelstvím a vděčností, kterou vůči Mengsovi choval. (Špatný žert s padělkou antických maleb, který si Mengs a Casanova vůči Winckelmannovi dovolili,¹² jejich vztah sice narušil, ale nepřerušil definitivně.) Z tohoto přátelství ostatně získávali oba: Mengs byl i nevýznamným teoretikem umění a jeho eseje o kráse a vkusu,¹³ vycházející z novoplatonismu, svědčí o velké názorové blízkosti obou přátel.

Již v prvním roce římského pobytu navázal Winckelmann písemný kontakt s baronem Philippem Stoschem, který byl podle Justiho „dvořan, diplomat, špión, obchodník, znalec, polyhistor, ředitel muzea atd.“, žil od r. 1713 ve Florencii a platil v Itálii vedle

¹¹ To zdůrazňuje zejména Ludwig Curtius, *Winckelmann und seine Nachfolge*, Wien 1941.

¹² Viz s. 186 našeho výboru.

¹³ A. R. Mengs, *Über Schönheit und Geschmack in der Malerei*, in: A. R. M., *Sämtliche hinterlassene Schriften*, vyd. G. Schilling, Bonn 1843.

kardinála Albaniho za největšího sběratele a znalce antikvit, zejména gem; před smrtí (1757) vyslovil přání, aby Winckelmann pořídil katalog jeho sbírek. Jeho synovec a dědiček později jeden z nejvěrnějších Winckelmannových přátel, Wilhelm Muzel-Stosch, souhlasil a tak se Winckelmann odstěhoval koncem r. 1759 na devět měsíců do Florencie. Francouzský katalog *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch* (Popis rytých kamennů zesnulého barona Stosche, 1760) je první Winckelmannovou archeologickou prací, kterou popsal v něm a vyložil 3444 drahokamů a otisků považovaných do té doby za antické. Již zde se snažil uplatňovat zásadu, která se nám zdá samozřejmostí, ale tehdy jí nebylo toliko totíž nejprve oddělit antické originály od renesančních i pozdějších napodobenin a padělek po dvou stoletích činnosti restaurátorů, doplňovatelů i prostých falzifikátorů antických soch to bylo v Římě nutným předpokladem jakékoli vědecké práce s památkami. Ve Stoschově sbírce zjistil Winckelmann na čtyřicet gem jako novodobé práce.¹⁵ V obecném úvodu pak shrnul některé charakteristické znaky antického stylu (používá ale ještě termínu „manière“), které rozpracoval později v *Dějínách umění*.

Baron Stosch se Winckelmannovi odvděčil vlastně již před svou smrtí: doporučil totiž příteli z mládí kardinálu Albanimu, u něhož našel Winckelmann po návratu z Florencie nejen přístřeší a hmotné zajištění, ale i přátelství a bezmála otcovsky vřelý vztah až do smrti (starý kardinál ho nakonec přežil). Jeho funkce knihovníka byla čistě formální a tak se mohl plně věnovat přímému studiu památek; uvědomil si, že vše, co znal po z knih, vlastně neznal a musí se učit zase od začátku. Tuto školu vidění, již sám prodělával se snažil zprostředkovat i svým krajanům již v prvních pracích, které z Říma zasílal lipskému periodiku *Bibliothek der schönen Wissenschaften* v r. 1759 (mj. *Připomínky k umění uměleckých děl a O grácii*). Tyto „eseje pro Němce“ (Justi) jsou však součástí i plodem nových intenzivních platonských studií, do nichž se pustil v r. 1757 („dlov jsem už nehovořil s nikým jiným než se svým starým přítelem Platonem“)¹⁶ a které promítly současně i do prvního náčrtku *Dějín umění*, na nichž již tehdy pracoval.

Jeho zvědavost a ctižádost přitahovaly kromě Říma i další památky Itálie. Za pobytu ve Florencii se mohl poprvé důkladněji seznámit s kulturou Etrusků, která tehdy byla v kružích znalců svým způsobem módou (datující se od opožděného vydání Dempsterova základního díla *De Etruria regali* v r. 1723 a 1726), ale viděl ji příliš prizmatem uměleckého řeckého, takže etruský svéráz chápal jako odchylku od normy; tento způsob uvažování pak dokonce přenášel i na moderní dobu a „potomka Etrusků“ Michelangela stáhl pro jeho „sklon k extrémům“ až daleko za „římského“ Urbišana Raffaela.

Mnohem více než záhady Etrurie jej však přitahovaly právě se rozvíjející vykopávky na jihu. V Herculaneu se po prvních pokusech z let 1709—1714 začalo se systematicky vykopávkami po r. 1738 a část nálezů začala skupina odborníků na popud neapolského krále publikovat ve výpravných svazcích rytin s komentáři *Pittura antiche d'Erco-*

¹⁴ Svévolné restaurátorské a sběratelské činnosti, které se věnovaly od renesance zejména mocnášské aristokratické rody, platilo dictum: Quod non fecere barbari, fecere Barberini.

¹⁵ Celou sbírku zakoupil r. 1764 Bedřich Veliký; pozdější bádání ukázalo, že novodobých prací kolem 600.

¹⁶ Justi, cit. d., II, s. 63.

(I. sv. 1758). V Pompejích se začalo kopat v r. 1748, ale do Winckelmannovy doby byla odkryta jen malá část amfiteatru, tzv. Ciceronův dům, dům Julie Felix a několik jednotlivých plastik (mezi nimi i významná tzv. *Diana Pompejská*). Winckelmann podnikl na jih celkem čtyři cesty (1758, 1762, 1764 a 1767). Při první navštívil i Paestum a mohutný dojem, který na něj udělaly tamější dórské chrámy, jej podnítil k spisku *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (Poznámky k stavitelskému umění starých), který sepsal již v r. 1759, ale jeho vydání se protáhlo až do r. 1761. Kromě některých obecných estetických úvah (vztah „rozmanitosti“ a „jednoty“, otázka ozdob atd.), jež se však najdou i v jiných spisech, jsou *Poznámky* jako celek jen dalším potvrzením, že pro architekturu — stejně jako pro malířství — neměl Winckelmann velké pochopení.

Přestože neapolský dvůr a jím pověřeni odborníci střežili výsledky prací v Herculaneu, Pompejích a Stabiích přímo žárlivě, Winckelmann se při svých cestách přece jen dost dozvěděl a své poznatky pak shrnul v jakýchsi neoficiálních katalogích vykopávek *Sendschreiben von den Herculianischen Entdeckungen* (Otevřený list o herculanských objevech, 1762) a *Nachrichten von den neuesten Herculianischen Entdeckungen* (Zprávy o nejnovějších herculanských objevech, 1764), v nichž nešetřil jedovatými šlehy proti neapolským kolegům a způsobu, jakým se vykopávky prováděly, předměty třídily a uchovávaly.

Od vydání *Popisu Stoschových gem* stoupala Winckelmannova autorita a přibývalo i veřejných poct: r. 1760 ho přijala za člena římská *Academia di San Luca*, 1761 londýnská *Society of Antiquity* a cortonská *Etrusca Academia*; r. 1763 pak byl jmenován „komisařem pro římské starožitnosti“ a r. 1764 mu papež udělil úřad „písaře jazyka řeckého“ (*scriptor linguae graecae*), v jehož povinnostech měla být katalogizace a péče o řecké rukopisy Vatikánské knihovny, ale k tomu se Winckelmann nikdy nedostal, a ani neměl valně chuť. S úřadem komisaře pro starožitnosti však souvisela velmi intenzivní činnost reprezentační a Winckelmann se stal jakýmsi prominentním kustodem pro prominenty: k módě cestování do Říma patřilo prý tehdy mezi evropskými šlechtici i absolvovat prohlídku pamětihodností s Winckelmannem; ten ovšem věděl, že je to většinou ztráta času pro něj i jeho hosty, z nichž mnozí „přijíždějí do Říma jako blázni a odjíždějí jako osli“ (1762).

Byly však i výjimky a jedné z nich, baronu Bergovi, je věnován i poslední z malých esejů o kráse a umění, *Pojednání o schopnosti vnímat krásno v umění a jejím vzdělávání* z r. 1763. Pětačtyřicetiletý učenec propadl kouzlu šestadvacetiletého Livonce a toužil se stát jeho mentorem, zušlechtit jeho tělesnou krásu roubem vzdělání; hymnické výlevy, které za ním posílal ještě po dvou letech, předčí vše, co v tomto žánru psal svým ostatním přátelům: „Všechna jména, která bych Vám mohl dát, jsou málo sladká a nestačí na moji lásku... Nejdražší přáteli, miluji Vás víc než všechno stvoření...“ (4. 2. 1764). Berg byl však zřejmě zcela průměrný venkovský šlechtický synek, přijímal nadšení slavného muže s rozpaky a s ulehčením odjel do Paříže, odkud se — z bezpečné vzdálenosti — přece jen doporučoval učenci jako člověk kulturní: „Nesmíte mne považovat za barbarského a povrchně myslícího Rusa. Livonci jsou odedávna známi jako čestní a upřímní lidé, a přestože na nás doléhá násilí Rusů, ještě nám neproniklo do srdcí. Bezmyšlenkovitý vír dvorského života se mi vždycky protivil... Jak klidně mohu spát

al ve své chatce, zatímco u dvora, obzvláště v Rusku, se neustále musím obávat, že mě
jis vyvlečou z lůžka a nevinného předhodí katům.“¹⁷

Starší winckelmannovská literatura interpretuje i tento vztah jako další případ
ve Winckelmannova kultu přátelství. Na jednu stranu je to oprávněné, bylo zde již citováno,
př jak vysoko stavěl přátelství v žebříčku svých hodnot, a je pochopitelné u zcela osamělého
k muže bez příbuzných a vlastního domova, že ve věrnosti a spolehlivosti přátelského vztahu
sn viděl ten lidský pevný bod, který mají jiní v rodině. Stejně nepopiratelné je, že ve vzta-
dě zích, jako byl tento k Bergovi, bylo rozhodujícím faktorem Winckelmannovo homoerotické
to založení, jež je třeba zmínit, protože — ve velmi sublimované formě — ovlivňovalo i jeho
cit osobní filozofii a především jeho pojetí krásna. V přátelství mezi muži viděl nejvyšší
rá možnou formu vztahu mezi lidmi; v přátelství k Bergovi cítil „stopu oné harmonie, která
v přesahuje lidské pojmy a je rozeznávána věčným plynutím věcí... Ale tento božský pud
ny je většinou lidí neznám a mnozí jej proto špatně chápou a vykládají... takové přátelství
ml které jde až k nejzazším hranicím lidského... je nejvyšší ctností, která je nyní ovšem
sp mezi lidmi neznáma... Křesťanská morálka ji neučí; ale pohané se k ní modlili a díky jí
po byly vykonány největší činy starověku...“ (Bergovi, 9. 6. 1762.) Nad takovými pasážemi
Žil je zřejmo, že Winckelmannův platonismus byl něčím hlubším než jen převzetím některých
ve teoretických závěrů, že i u Winckelmanna šlo v samém základu estetiky o nerozlučné
Sp spojení Eros — krásna, nebo jak praví Diotima mantinejská v Platonově *Symposiu*
př „Eros je touha po krásnu“. Právě v *Symposiu* načrtává Platon nejsrozumitelněji onu
ne stupňovitou cestu k nejvyšší existenci: od lásky k jednomu krásnému tělu přes zobecnění
mu jednotlivých krás k poznání vyšší krásy duševní až po krásno ideální, filozofické, „to
a krásno, které jest především věčné a ani nevzniká, ani nezaniká... krásno celé, nezávislé
i u na čase, ...něco pro všechny čas samostatného a jedinečného...“¹⁸ Existence v krás-
řov (v níž se spojuje smyslovost s ideou) jako cíl filozofovy cesty, k níž je filozof inspirován
mu láskou ke krásnému mladíkovi, a po níž kráčí jako „paidagogos“, tj. ten, který ved
uni a zušlechťuje přírodní krásu, ale sám je jí povznášen — tak četl Winckelmann svého
hu Platona. Redukovat jeho platonismus na pouhé filiace myšlenek znamená zbavit celou
estetiku oné specifčnosti, kterou se odlišuje od ostatních, totiž charakteru žit

„se estetiky.
kte Počátkem roku 1764 se Winckelmann se zpožděním dozvěděl, že nakladatel Walthe
lids konečně vydal jeho *Dějiny umění starověku*. Plánem sepsat dějiny umění se Winckelman
Jso zabýval již v Drážďanech a záhy po příjezdu do Říma se pustil do práce. První ver
leč dokončil již v r. 1758 a hned ji také odeslal Waltherovi, ale po cestě do Neapole a pobyt
déh ve Florencii si rukopis vyžádal zpět a zgruntu jej přepracoval — „z příručky vznikl
se 2 dílo“, jak se sám vyjádřil. Koncem r. 1761 odeslal definitivní verzi, ale zmatky sedmileté
kav války zdržely vydání o dva roky. Dlouho očekávané dílo přijala veřejnost v Německ
lids s nadšením a v ostatní Evropě s téměř jednohlasnou chválou.¹⁹ (Jak početná byla tat

s ul
býv

¹⁷ Cit. podle Justiho, III, s. 56.

¹⁸ Platon, *Symposion*, Praha 1915, s. 74, přel. Fr. Novotný.

¹⁹ Francouzský překlad vyšel 1766, pak 1781 a 1784. Italský překlad 1779; nový překlad pořídil 17
10 archeolog Carlo Fea, který již koriguje řadu Winckelmannových věčných omylů.

„veřejnost“ v tehdejší Německu, o tom svědčí fakt, že z 1200 exemplářů prvního vydání mělo knihkupectví Walthera ještě v r. 1824 „část nákladu“ na skladě.) Tímto dílem se octl Winckelmann mezi předními evropskými autoritami vědy o starověku a umění vůbec. V době, kdy dílo vyšlo, však již byl zase dál a měl již v náčrtku řadu oprav a doplňků pro zamýšlené, ale neuskutečněné druhé vydání a v r. 1764 realizoval další plán z drážďanského období, oznámený již v *Myšlenkách o napodobování*, totiž *Pokus o alegorii* (vyd. 1766), pokus velmi nešťastný, který na velké ploše a nápadně demonstroval nejslabší stránky jeho estetiky. Metodologické východisko *Pokusu o alegorii*, totiž tezi, že antické umění zpracovává především mytologické obrazy, uplatnil mnohem oprávněněji a také s větším úspěchem u vzdělaného publika ve svém posledním dokončeném díle *Monumenti antichi inediti* (Neuveřejněné antické památky, 1767). Toto dílo psal italsky a především pro Italy, jako výraz vděčnosti a loyality vůči svému druhému domovu. V úvodní, teprve dodatečně připojené části — Trattato preliminare — shrnul a místy popravil hlavní teoretické pasáže *Dějin*, ale vyhnul se tentokrát nadnesenému tónu a dalekosáhlým odbočkám. Ve vlastním textu se soustředil na věcný archeologický popis a výklad dosud nevysvětlených námětů a motivů dochovaných památek.²⁰ Jeho východisko jej sice svedlo k některým omylům (hledal a nacházel mytologické výjevy a postavy i tam, kde šlo třeba o prosté náhrobní stély, žánrové scény apod.), ale na druhé straně se mu tak podařilo určit řadu námětů, které byly do jeho doby mylně vykládány jako historické, hlavně římské události či výjevy. Význam této knihy a archeologické části Winckelmannova díla vůbec postihuje klasická formulace Justiho: „Postupem času je stále těžší představit si adekvátně význam a působení tak epochální knihy. Její pravdy vypadají stále méně jako počiny, protože se staly všeobecným majetkem a obecnou pravdou; její chyby se naproti tomu zdají stále víc jako hrubé prohřešky, protože doba zmoudřela — díky jemu, který se jich dopustil.“²¹

Řím se stal Winckelmannovi domovem v dvojím smyslu: jako centrum kultury, jíž doslova žil, i co do lidského zázemí. Tím překvapivější je na první pohled jeho reakce na podivnou nabídku, která přišla v roce 1765 z Berlína: na popud některých jeho příznivců (Mendelssohn, Nicolai, Sulzer aj.) mu mělo být nabídnuto místo knihovníka a správce „kabinetu starožitností a medailí“ u pruského dvora. Když se to z neoficiálních zdrojů dověděl, propuklo v něm nečekaně emfatické vlastenectví, byl ochoten ihned opustit Řím, svého dobrodince Albaniho a vrátit se do Pruska, o němž kdysi mluvil jako o „zemi despotie“ a ještě 15. 1. 1763 psal švýcarskému příteli Usterimu: „Zamrazí mě od hlavy až k patě, když si vzpomenu na pruský despotismus a toho rasa národů (Schinder der Völker — tj. Bedřich Veliký), který ze země, na niž sama příroda zanevřela a pokryla ji libyjským pískem, udělá postrach lidí a přivolá na ni věčné prokletí. Meglio farsi Turco circonciso che Prussiano...“²² Jeho náhlé smíření s Pruskem trvalo také jen do okamžiku, kdy se dozvěděl, že se Bedřich vyjádřil k jeho požadavku roční gáže 2000 tolarů: „Pro

²⁰ Nádherné dvousvazkové vydání obsahuje přes 200 rytin: 112 reliéfů, 60 gem, zbytek sochy, busty, několik mozaik a maleb.

²¹ Justi, cit. d., III, 316.

²² Raději být obřezaným Turkem než Prusem.

Němce je 1000 tolarů dost.“ Pro Winckelmanna nebyla finanční otázka bezvýznamná — v jeho dopisech najdeme doklady permanentního strachu z budoucnosti, přízrak „osamělého stáří“, nebo naopak jásot nad „zajištěným stářím“ (Berendisovi 15. 5. 1764) a podobné často se opakující motivy svědčí o tom, že strach z návratu, či spíš pádu zpět na dno společnosti, do naprosté nouze, již prožil v dětství, mu zůstal navždy vězet v kostech a byl jedním z motivů jeho jednání. Ve vzpomínané situaci roku 1765 však jistě nebyla rozhodující hmotná stránka, nýbrž pocit pokoření a také poznání, že v Prusku by zůstal vždy tím, čím tam byl dříve: poddaným; nikdy by tam nemohl pomýšlet na rovnocenné postavení, jaké měl — nebo se domníval, že má — v římské „republice učenců“. Proto bylo pokoření zanedlouho vystřídáno ulehčením: „Kéž mi Bůh neustále připomíná, jaké svobodě se zde (v Římě) těším! Málem bych byl provedl hloupost!“ (1. 3. 1766) — Celá aféra je mimo jiné příznačná i pro jeho citovou labilitu, která nepochybně ovlivnila i řadu jeho soudů o uměleckých dílech a zejména o umělcích. V jeho nadšení pro Prusko rozhodně nešlo ani o přechodné racionální přehodnocení pruského státu a jeho panovníka, ale o lidsky pochopitelný nával stesku po rodném kraji a lidech mluvících jeho mateřštinou.

Poslední týdny Winckelmannova života, nedokončená cesta do vlasti a smrt jako z krvavého románu, fungují ve winckelmannovské literatuře často jako barevný filtr, který dodává symbolických odstínů celému předchozímu životu. Nutno přiznat, že fakta sama k takovým symbolickým projekcím svádějí.

V době, kdy dokončoval *Monumenti antichi*, tedy 1766—1767, se obíral myšlenkou, že podnikne cestu do Německa — patrně, jak uvažuje Justi, aby se na vrcholu slávy představil na místech dávné nouze a nedávného zneuznání. Některé roztesknělé pasáže z korespondence té doby se přitom dají bez násilí vyložit jako únava životem a (s trochou beletristické fantazie) jako předtucha smrti či touha po věčném klidu: Chce se rozjet přes Alpy „jako ubohý Indián, jenž doufá, že za horami najde klid, ...chci odejít ze světa lehkým krokem, jako jsem přišel“ (Franckovi, 6. 2. 1768) atp. Cesta, domlouváná již od r. 1767 s mnoha přáteli, hlavně Muzelem-Stoschem, měla vypadat málem jako triumfální tažení, na němž ho očekávala nejen nadšená akademická mládež (jak později vzpomíná Goethe,²³ který byl tehdy v Lipsku), ale i řada korunovaných hlav a veličin duchovního života (měl navštívit Augsburg, Mnichov, Vídeň, Prahu, Drážďany, Lipsko, Dessau, Braunschweig, Berlín a některá města ve Švýcarsku). Před odjezdem navrhl jako svého zástupce v úřadu komisaře pro památky G. B. Viscontiho (tento rod pak úřad zastával ještě v 19. stol.) a 10. 4. 1768 se vydal v doprovodu sochaře Cavaceppiho na cestu. V Alpách se projevíly první záchvaty melancholie a hysterické nechuti k této „studené“ přírodě. Pokračoval sice dál, ale po slavném uvítání v Mnichově se v Řezně zcela zhroutil a oznámil dopisem Albanimu, že se vrací do Říma. Dal se ještě přemluvit, aby dojel do Vídně. Tam ho přijala Marie Terezie, která mu věnovala na památku několik zlatých a stříbrných mincí, a Winckelmann slíbil, že se za rok vrátí a ujme se uspořádání

10

²³ Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, kn. 8. Vyd.: Bibliothek deutscher Klassiker, Weimar 1956, sv. 1, s. 353 an.

císařských antických sbírek. Pak se však již nedal zdržet a 28. 5. se sám vydal na zpáteční cestu (Cavaceppi pokračoval do Pruska). Šlo zřejmě o nervové zhroucení, jehož příčinou bylo nesmírné pracovní vypětí posledních let a potíže cestování.

Prvního června dorazil do Terstu, kde se rozhodl počkat na loď. V hostinci, kde se ubytoval inkognito, navázal okamžitě kontakt s asi třicetiletým mužem ošumělého zevnějšku, podobaným od neštovic, naprosto nevzdělaným; byl to jistý Francesco Archangeli, bývalý kuchař, nyní již několik let profesionální zloděj a podvodník. S tímto individuem strávil evropsky proslulý učenec a estét, vracějící se právě od císařského dvora, celých sedm dní, údajně čekaje na loď, jejíž odjezd se shodou okolností protahoval, jedl s ním v jeho pokoji, vysedával s ním v kavárnách přístavu a bloumal ulicemi, vyprávěl mu o vile Albani a zval ho do Říma (neprozradil však své jméno), snažil se imponovat jeho vkusu narážkami na to, že cestuje s tajným úkolem samotné císařovny, a na dotvrzení mu ukázal i darované mince. Večer 7. 6. si Archangeli koupil oprátku a nůž, ráno 8. 6. přišel do Winckelmannova pokoje, bavil se s ním jako obvykle, pak se chtěl ještě jednou podívat na mince, a když se Winckelmann shýbl, hodil mu oprátku na krk a začal ho škrtit; napadený se bránil, ale uklouzl a vrah ho několika ranami nožem smrtelně zranil. Když se objevil číšník, přivolaný hlukem, vrah uprchl (byl však chycen a popraven lámáním v kole 21. 7. v Terstu). Winckelmann ještě nadiktoval závěť, přijal poslední pomazání a po šesti hodinách v bolestech zemřel.²⁴

Tedy žádný „krátký děs, rychlá bolest“ a už vůbec ne smrt, pro niž „bychom jej mohli označit za šťastného“, jak jeho konec interpretuje Goethe, protože „zemřel na nejvyšším stupni štěstí, jaké si jen mohl přát“ a „byl ušetřen slabostí stáří... žil jako muž a jako dokonalý muž odešel“.²⁵ Hans Mayer²⁶ odvíjí svou kritiku Goethovy interpretace z dvojsmyslnosti poslední věty, jejíž zbytečné zdůraznění prozrazuje, že Goethe věděl o rozporech a temných místech ve Winckelmannově osobnosti, ale snažil se je zahladit, neboť potřeboval harmonického Winckelmanna jako potvrzení a podporu svého vlastního programu klasiky — proti sílícímu romantickému duchu doby. — Že Winckelmann narazil na svého vraha, byla náhoda, ale že se s ním vydržel týden potloukat terstským přístavem, nebyla náhoda, ani osud, ani „naivita učence“, padnuvšího do osidel podvodníka (jak se to snaží delikátně, leč marně, vyložit Justi); racionální vysvětlení tohoto nepochopitelného jednání je možné, jen když se věci nazvou pravým jménem: kořen tkvěl zřejmě v jeho homosexuálním založení — ne v tom smyslu, že by s Archangelim navázal přímo kontakt tohoto druhu (to by byl vrah bezpochyby uvedl ve své obhajobě), ale ve smyslu obecnějším. Winckelmann asi i díky svému založení pochopil ve vší hloubce platonské pojetí krásy a produktivně je zhodnotil ve svém díle, na druhé straně se ale nevymanil z dilematu člověka této orientace: jako „celý člověk“ se může realizovat jen mimo společnost, často jen mezi spodinou, takže zbývá buď potlačování přirozenosti, nebo — z hlediska jisté morálky — pád „pod úroveň“, v každém případě ale vyřazenost sociální

²⁴ Protokoly z výslechů a celého procesu vydal nově Cesare Pagnini, *Mordakte Winckelmann*, Berlin 1965
²⁵ Goethe, cit. vyd., sv. 5, s. 297.
²⁶ Hans Mayer, *Aussenseiter*, Frankfurt 1965, zde kap. *Winckelmanns Tod und die Enthüllung des Doppellebens*, s. 198—206.

a kulturní. Ono společenské „dno“ je pak pro něj jednak děsivé, jednak přitažlivé, totiž jako prostor možné realizace jeho přirozenosti. Odtud známý paradox homosexuálních intelektuálů: na jedné straně vypjaté estetství a překultivovanost — na druhé straně přitažlivost pánského záchodku, přičemž to první je zřejmě často motivováno děsem z toho druhého. U Winckelmanna byl tento strach z nouze sexuální navíc umocňován strachem z nouze materiální: temná vzpomínka na pazdernu, z níž vyšel, a příšeří společenského „polosvěta“ představují pozadí, proti němuž se tak křečovitě snažil dodat co nejvíc jasu svému snu o athénské obci bez tabu a společenských přehrad a o hladké, neposkvřené kráse mladých antických bohů.

II. ESTETICKÉ NÁZORY

V celém Winckelmannově díle se prolíná zájem historický se speciální teorií výtvarného umění a obecnou estetikou. Jeho (estetické názory), jejichž jádro vykryštovalo v poměrně krátkém období od *Myšlenek o napodobování* po „eseje pro Němce“, tedy zhruba v letech 1755—1759, se opírají téměř výlučně o plastiku, zatímco malířství, zejména jeho složka barevná, a všechny ostatní druhy umění pro něj hrají roli podružnou.

Krása

Krásu, která je pro něho „nejvyšším účelem a středem umění“ (s. 123)²⁷ a k níž se upíná nejen všechno jeho myšlení, ale i celý život, označuje za „jedno z velkých tajemství přírody“ (tamtéž) a nikde se nepokouší o její definici, podobně jako věřící si nepotřebuje definovat Boha (a jeho pojetí krásy vskutku místy připomíná víc „náboženství krásy“ než teorii). V nejobecnější rovině se jeho pojetí blíží platonskému dualismu krásy viditelné a krásy ideí; v určení hlavních znaků krásných předmětů pak čerpal z názorů racionalistických i senzualistických teorií 17. a 18. století a neliší se v tom od svých klasicistických předchůdců a současníků; pro krásu je příznačná mj. harmoničnost částí, symetrie, promyšlený řád, jednotnost i rozmanitost, vyváženost proporcí, vhodnost a absence extrémů. Pokud častěji než jiní podtrhává některý z jmenovaných znaků, pak je to ten poslední: krásu je pro něho skutečně něco vždy blízkého středu,²⁸ podstatě, těžišti („ideji“ v platonském smyslu — ale o tom později), což není ani ostatním renesančním a klasicistickým teoriím krásy cizí, ale Winckelmann si pro tento abstraktní střed našel konkrétní realizaci antropologickou a geografickou: Řecko, které podle jeho teorie klimatu leží v ideálním středu mezi extrémy a v důsledku toho také plodí nejkrásnější lidi. Řecký ideál pak prohlašuje za normu krásna vůbec, a to i v tom smyslu, že lidské tělo a jeho formy jsou středem veškerých představ o kráse.

²⁷ Čísla stran bez dalšího určení se vztahují na náš výbor.

²⁸ „Estetika středu“, tak to nazývá Walter Bosshard, *Ästhetik der Mitte*, Zürich — Stuttgart 1960.

Takto normativně určený pojem krásy nicméně Winckelmann zdůvodňuje a rozpracovává co možná racionalisticky, snaží se vytknout znaky společné pro všechny krásné objekty a tím i pravidla pro tvorbu krásy v umění. Rozhodující roli připisuje mírám a proporcím, v čemž mohl navázat na řadu renesančních teorií (či spíš „poetik výtvarnictví“), kde byl číselným poměrům přikládán dalekosáhlý význam (číslo jako základ řádu a harmonie); cituje L. Albertiho, Lomazza, Dürera, ale znal nepochybně i práce Leonarda da Vinciho. V těchto pasážích je patrné, že ho zde zajímala spíše obecná stránka, totiž směřování k vyšší harmonii, resp. dokonalosti ve smyslu novoplatonském (nezmiňuje nikde Plotina, ale již v Drážďanech znal a citoval neoplatoniky Prokla a Porfyria). Jedním z nejfrekventovanějších pojmů při hodnocení krásných objektů umění je i u něho pojem kresby (*Zeichnung, dessin*), kterým rozumí celkovou souhru linií a proporcí, ale i „rukopis“ umělce, způsob provedení a zvládnutí techniky — kresba pak může být „tvrdá“, „měkká“, „jemná“ atd. Základní složka kresby, linie, zejména hraniční linie objektu, obrys či kontura, představuje elementární realizaci jistého pojetí krásy v smyslové podobě. Ač vycházel z materiálu převážně plastického, vystačil kupodivu s těmito základními pojmy převzatými z umění plošného; s pojmem prostoru, rozložení hmoty a jinými specificky plastickými prvky ještě neoperoval. Jak u proporcí, tak u linií a kresby je pro něj nakonec rozhodující kánon řeckého umění, které našlo „linii krásy“, ale pozoruhodné jsou právě pokusy o racionalistické zdůvodnění toho, k čemu stejně chce dospět; rozhodně nezůstal jen na úrovni technických popisů a návodů, jako většina jeho předchůdců, a viděl technické problémy v širších filozofických vztazích. Např. důsledně racionalistické určení krásy jako harmonie a symetrie může, jak známo, dojít k závěru, že nejkrásnější linií je kruh a tělesem koule. Tento starý paradox se již v racionalismu 17. století řešil dialektikou jednoty a rozmanitosti (*unité — variété*); Winckelmann se nespokojil s obecným převzetím této teze, a specifikoval ji pro smyslové vyjádření krásy jako pojem elipsy: linie krásného těla „nikdy neopisuje kruh“, nýbrž je eliptická, tj. „neustále mění svůj směr“ (s. 128, 336), je tedy pravidelná, symetrická, ale přitom dostatečně „rozmanitá“. Ernst Cassirer²⁹ uvádí, že toto geometrické zdůvodnění principu jednoty v rozmanitosti provedl již Descartes; není vyloučeno, že je Winckelmann převzal od něho, neboť móda matematického zdůvodňování mu nezůstala tak zcela cizí. Na druhé straně si však již v drážďanském období uvědomoval, že racionální chápání (při tvorbě i recepci) má své hranice a pravidla jsou pouze prostředkem, nikoli podstatou krásy a utváří na nich jen „mechanická duše“; krása „nespadá pod čísla a míry“ (s. 336).

Vztah jednoty a rozmanitosti postavil Winckelmann do centra svého uvažování o kráse a právě z něho vyvodil své nejslavnější heslo *edle Einfalt — stille Grösse*, tedy ušlechtilá jednoduchost či prostota — tichá, klidná velikost; tyto vlastnosti prohlásil za hlavní znaky antického řeckého umění, a tím i umění a krásy vůbec. Toto heslo se objevilo již dříve ve Francii, Charles Rollin prohlašuje *noble simplicité*³⁰ již v r. 1726 za součást dobrého vkusu a posléze se stal tento pojem běžnou součástí argumentace proti baroku

²⁹ Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932, s. 385.

³⁰ Charles Rollin, *Traité des études*, Paris 1740, d. 1, s. 406, říká o Řecích i dobrém řečnickém projevu „...cette noble simplicité et cette sage grandeur“, chválí „manière simple et naturelle“ atd.

Nim. p. / 1874 - 1945
filosofie osmícenství

a rokoku i jinde. Caylus, od něhož Winckelmann toto heslo patrně převzal přímo, již označuje *manière noble et simple*³¹ za vlastnost antického umění, aniž ji zde ovšem pro-
hlašuje za rys ústřední: to učinil teprve Winckelmann a zahájil tak vlastní tažení proti
baroku a rokoku ve znamení neoklasicismu druhé poloviny 18. století. Winckelmannovým
vlastním činem však je, že tomuto prostému označení dal zcela nový teoretický obsah
ve smyslu platonského dualismu. V *Dějínách umění* již rozlišuje jednak smyslovou a smysly
vnímatelnou krásu, která je však nedokonalá, a krásu, která existuje pouze jako idea;
„nejvyšší krása je v Bohu“ (s. 126; tím zřejmě parafrázuje monolog Diotimy ze *Symposia*).
Lidská krása je pak tím dokonalejší, čím víc se — alespoň až po jistý bod — zbavuje
individuálních odlišností a znaků konkrétní existence, převádí rozmanitost na jednotu
a nachází tvary mezi extrémy, blízko „středu“. — Je pozoruhodné a pravděpodobně v 18.
století ojedinělé, jak Winckelmann v těchto pasážích naplňuje Platonovu obecnou estetiku
(zde zejména *Symposion* a částečně 10. kapitolu *Ústavy*) konkrétními tvaroslovnými
požadavky klasicismu. Tak pro zmíněné oprošťování tvarů zavádí v *Dějínách* pojem
„nevyznačenost“ (*Unbezeichnung*, s. 127; dnes bychom řekli nejspíš jen bezvýraznost)
a nachází pro ně ideální příklad v mladých tělech, která ještě nejsou životem plně „de-
finovaná“ a bytí v nich ještě dříme více méně jako možnost. Směřování k ideální kráse
tedy znamená směřování k obecnému, nedělitelnému a jednomu; nejzazší bod pak na-
značuje citátem z Platonova *Politika*, že „to nejvyšší nemá žádný obraz“ (s. 165, 366).
To samozřejmě nemůže být cílem umění a i přílišná blízkost tomuto bodu již je proble-
matická: o tvářích blízkých ideálu, jako jsou Niobe a její dcery (s. 164), poznamenává, že
si jsou všechny vzájemně podobné (nemíní to ale jako kritiku). Pro zamezení tohoto
extrému pak zavádí kontrastní pojem: jako je v základní tezi protipólem jednoty rozma-
nitost, je i nutnou protiváhou nevyznačenosti „výraz“, který má zachránit umělecké
dílo před fádností. Avšak jako se v celém klasicismu téměř vždy u těchto dvojpólových
principů kloní vážky spíše k obecnému na úkor individuálního, tak i Winckelmann ve
svých soudech — a jeho nepřímí i přímí pokračovatelé od Mengse až po Canovu, Davida
a Thorwaldsena v praxi — končili spíš na straně fádnosti a bezvýraznosti než u opačného
extrému.

V druhé části ústředního hesla znamená atribut „tichý“ předně klid duše, citovou ne-
dotčenost, nehnutost (což může být rozuměno jako prvek stoy, který převzal klasicismus);
„velikost“ pak zahrnuje nejen tendenci k monumentalitě, ale i nevšednost a také vzneše-
nost. Prvek „tichosti“, resp. klidu, jak ho používá Winckelmann, však není jen prvkem
psychologickým a morálním, ale i stavem bytí, opět ve smyslu platonském; jestliže
u Winckelmanna čteme opětovně o „blaženém klidu božské bytosti“ apod. (s. 129),
pak je to nepochybně parafráze pasáže z *Ústavy*, kde se praví, že každý z bohů je „ne-
dostižně krásný a dobrý“, a tudíž „stále neměnný a ve vlastní podobě“;³² v *Symposiu*
je krásno „především věčné a ani nevzniká ani nezaniká“³³ a vůbec stálost je podstatným
znakem oné nejvyšší krásy jako splynutí s ideou. I Winckelmann přisuzuje nejvyšší kráse
bý

³¹ Caylus, *Recueil d'Antiquités*, Paris 1752 an., d. 1, předml., s. 12.

³² Platon, *Ústava*, kn. 2, 381 B — 382 C.

³³ Platon, *Symposion*, cit. vyd., s. 74.

(již ztotožňuje s božstvím) stav klidu jako stav „nejvlastnější“ (s. 135). Rozdíl mezi „přítelem Platonem“ a Winckelmannem však začíná na bodě, kdy jde o realizovatelnost této filozofie krásy v umění; Platonovi, jak známo, o umění nešlo, kdežto Winckelmannovi o ně šlo především. A i když mu šlo především o umění sochařské, kde pohyb není primární, ani zde není realizace onoho ideálního stavu klidu a tichosti prakticky možná. Nehybnost ideálu si rovněž žádá komplementární opačnou tendenci, již Winckelmann shrnuje do pojmu grácie,³⁴ resp. dvou grácií (analogicky ke krásě ideální a smyslové), jež jsou realizací krásy v gestech a pohybu, včetně pohnutí duševního. Podle Winckelmannovy teorie je však vyvážení ideální krásy a pohybu velmi labilní, v historickém měřítku ho bylo dosaženo v období „krásného stylu“, kdy se vášněmi jen „filozofovalo“, tj. byly pouze prostředkem, nikoli předmětem zobrazení (v tomto druhém případě již nabývá pohyb, tj. odstředivá tendence převahy a dochází k úpadku). Ne bezvýznamné pro Winckelmannovo uvažování je, že ona „nižší“, „líbivá“ grácie prý pochází z malířství, od Parrhasia, a sochařství si ji od malířství jen „vypůjčilo“.

Ušlechtilá prostota a tichá velikost jsou ve své ideální podobě projevy božské „nasyčenosti“ (*Genügsamkeit*, to je současně i soběstačnost, bezpotřebnost, sebeuspokojení, s. 132, 244 aj.), což je opět jistý stav bytí, nikoli dílčí vlastnost; Winckelmann však tuto platonickou myšlenku někdy přenášel z jejího metafyzického kontextu, kde jediné může mít smysl, do zcela konkrétních materiálních poloh: odtud jeho téměř absurdní závěry o Řecích, u nichž nebyla krásná jen těla, ale i řeč, dokonce i pokožka, nebo teze o tom, že krásní lidé jsou zvláště vnímaví pro krásu atd. Krásná forma pro něj samozřejmě není prostředkem k nějakému dalšímu účelu (ani pouze zdrojem požitku), ale integrální, neoddělitelnou součástí humánního ideálu; v tom směřoval k pojmu kalokagathie, patrně i inspirován Shaftesburym a jeho žákem Hutchesonem. V *Dějínách a Pojednání o schopnosti vnímat krásno* pak výslovně odlišuje pravé vnímání krásy od vnímání smíšeného třeba s erotickým zájmem (s. 123, 347); odtud vyvozuje, opět ve shodě s argumenty *Symposia*, že lidé, kterým chybí cit „pro krásy našeho pohlaví“ a zajímají se jen o ženy (tj. nemají smysl pro abstraktní přátelství, platonické a tudíž „bezzájmové“), jsou i méně vnímaví vůči umění vůbec. V Platonovi je nicméně ještě jeden moment, pro Winckelmannovu koncepci závažný: ve Faidrovi se mluví o „čtvrtém druhu pohlouznění“, vznikajícím, „když někdo spatřuje pozemskou krásu a rozpomíná se přitom na krásu pravdivou“,³⁵ tj. na původní, „skutečné“ bytí, jež duše kdysi zahlédla doprovázejíc boha. Vnímání viditelné krásy se tu tedy chápe jako rozpomínání na božský stav světa idejí, jako prostředek „znovuzbožnění“ člověka. Platon na citovaném místě toto unesení krásou spojuje přímo s láskou: „Však také ten, kdo se podílí na tomto druhu šílenství a miluje krásné chlapce, se nazývá milencem.“ Winckelmannovo pojetí působnosti krásy rovněž obsahuje onen prvek „rozpomínání“, tj. ohlédnutí se za bývalým a ztraceným zájmem (antiky), ale především uplatnil moment vytržení, resp. esteticko-erotického „pohlouznění“ zcela zřejmě ve svých proslulých popisech soch.

* Tohoto pojmu údajně použil poprvé Marsilius Ficinus v komentáři k *Symposiu*. Další použití pojmu, zejména u Angličanů 18. stol., viz: A. V. Losev—V. P. Šestakov, *Dejiny estetických kategorií*, Bratislava 1978 (Moskva 1965).

† Platon, *Faidros*, Praha 1979, s. 151, přel. J. Šonka.

Recepce krásy

Samotná metafyzika krásy nebyla vlastně nikdy Winckelmannovým jediným cílem, jeho zájem byl současně zaměřen na otázky vnímání uměleckého díla a krásy vůbec. Pedagogický cíl, naučit mladé zájemce vidět a vnímat krásu, se prosazuje ve většině jeho prací, nejen těch, které jsou tomuto tématu přímo věnovány (tj. *Připomínky a Pojednání*). Krása pro něj v těchto vztazích samozřejmě není pouze zdrojem libosti, ale impulsem složitě smyslově-intelektuální aktivity: „Krásu vnímáme smysly, ale poznáváme a chápeme rozumem“ (s. 125). Rozumová aktivita je pro něho neodmyslitelnou součástí estetického vnímání, což pak zpětně implikuje jisté požadavky na uměleckou tvorbu. V *Pojednání* učinil i náběh k jemnějšímu ontologickému rozlišení: krása v umění je „bez života, jako divadelní slzy bez bolesti“ (s. 347; je to ostatně Dubosova myšlenka),³⁶ a žádá si proto větší vnímavosti než krása přírodní. Právě pro krásu uměleckého díla musí být smyslové vnímání, cit neustále kultivován poznáváním pravidel a zákonitostí; cit je pak možno rozumem pouze vzdělat, nikoli však nahradit. Dvojakost vnímání podpírá v *Pojednání* rozdělení na „vnější“ a „vnitřní“ smysl, jež Winckelmann patrně převzal z Hutchesona nebo dovedl z Shaftesburyho. Pokusem o jasnější oddělení funkce rozumového a citového vnímání krásy je myšlenka z *Pojednání*, že globální uchvácení krásou je časově první fází vnímání, teprve po něm má přijít na řadu analýza a studium (s. 349), opačný postup je svědectvím o „gramatickém“ mozku.

Přehlédneme-li Winckelmannovy jednotlivé teze o vnímání umění a krásy jako takové, konstatujeme, že v samotné teorii pouze shrnul známé názory, zejména Angličanů 1. poloviny 18. století. Těžiště jeho zásluh na tomto poli však nespočívá v teoretických výbojích, nýbrž v aplikaci některých známých teoretických požadavků na rozbor a popis konkrétního uměleckého díla, především právě z hlediska působení krásy na člověka. Jeho současně hymnické i analytické popisy *Laokoonta*, *Borgheského zápasníka*, *Belvederského torza* a *Apollona* atd. byly ve své době něčím zcela novým a závažným pro šíření umění v širších laických vrstvách (z měšťanstva se již taková vrstva, budoucí kulturní publikum vně aristokratického salónu, pomalu vytvářela). Jestliže do té doby rozšířené popisy různých sbírek se omezovaly jen na vnější, s uměním často nesouvisející znaky a údaje spíše historického rázu, pak Winckelmann dovedl technickým detailům — postojům, gestům, oděvům atd. — přisuzovat správné i nesprávné, ale téměř vždy přesvědčivě znějící etické a existenciální konotace (např. Laokoontův zadržovaný sten či křik, který vyprovokoval Lessinga k jeho velké polemice) a způsobem často dodnes přijatelným doslova „dotvářel“ hotové umělecké dílo v mysl i zkušenosti vnímatele, „realizoval“ je v docela moderním smyslu. Stylisticky účinnými prostředky doslova sugeroval publiku svoji hlavní estetickou tezi, že umění není něco vně nás, jen objekt, nástroj, věc, ale že je — nebo se může stát — součástí existence, a to takovou, která nás povznáší k lepšímu, tj. humanizuje: dívaje se na vznešený postoj Apollona, „já sám zaujímám vznešený postoj“

(s. 245).³⁷ Tuto myšlenku zušlechťujícího, „výchovného“ působení umění (proti pouhému požitku) po Winckelmannovi vzala za svou německá klasika a celé její kulturní následnictví v 19. století. Tím pomáhal Winckelmann otevřít významnou „kulturní epochu“ německého měšťanstva, pro niž byla teze o humanizujícím účinku umění (a z ní plynoucí idealistické přecenění možností umění v životě) snad vůbec ústřední myšlenkou.

Umění jako nápodoba přírody

Umělecký akt i tvar chápe Winckelmann v rámci tradičního pojmu napodobování přírody (*mimesis*, *Nachahmung der Natur*), který byl od renesance heslem všech poetik i teorií umění, ovšem v dost odlišných výkladech.³⁸ Aristoteles ho ve 4. kapitole *Poetiky* vlastně chápe ne pouze jako estetický, ale obecně antropologický pojem, „napodobovací pud“, který je zdrojem potěšení: („předměty, na které se ve skutečnosti díváme s nechutí, pozorujeme v pečlivém napodobení s potěšením“.) Přičemž zdrojem potěšení je buď poznávání známého předmětu, nebo, neznáme-li zobrazený předmět, technické provedení, barvy atd. Již klasicisté převzali tuto pasáž se značnými omezeními, vyplývajícími především z toho, co rozuměli „přírodou“ (tj. realitou). Klasicismus rozeznává v podstatě dvojí přírodu:³⁹ na jedné straně základní surovinu, na druhé straně přírodu ideální, takovou, v níž se již projevuje selekční a organizační zásah rozumu; umění má pak napodobovat tu druhou. Neustále opakované heslo o věrnosti přírodě a pravděpodobnosti, resp. věrohodnosti (*vraisemblance*), předpokládalo již výběr objektů krásných, přijatelných pro vkus a i jinak vhodných a patřičných (*bienséance*).

Winckelmann nepřekračuje hranice klasicismu, když ve své prvotině formuluje princip řeckého umění. Prvním předpokladem krásy řeckých děl podle něho bylo, že jejich umělci napodobovali „krásnou přírodu“, tj. krásnější lidi, než jsou dnešní. Aktem napodobení neměl na mysli pasívní kopírování: později, v *Připomínkách*, dokonce terminologicky

³⁷ Zde se často poukazuje na pojetí umění, jež vyjádřil Rilke (nezávisle na Winckelmannovi) ve známém sonetu *Archaischer Torso Apollons* z r. 1908:

Archaické torzo Apollona

Nic nevíme o hlavě úžasné,
v níž světlo jeho očí zrálo. Ale
v tom torzu bez zraku dlí zření stále,
jak v lampě ztlumené žár pohasne,

leč sálá dál. Jak jinak prsou štít
by moh tě oslepit a křivkou dřiku
proudit ten tichý úsměv k úběžníku,
v němž kdysi zážrak plození byl skryt.

Pak stál by sochy zpustošený snět
pod ramen křišťálovým vodopádem
a nemoh by jak šelmy srst se skvět

a plát jak kometa, když vstoupí v zenit: -
vždyť není bodu na tom těle mladém,
jenž nezří tě. Musíš svůj život změnit.

³⁸ Viz Losev—Šestakov, cit. d., heslo *Napodobňovanie*.

³⁹ René Bray, *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris 1927.

(s. 245).³⁷ Tuto myšlenku zúšlechťujícího, „výchovného“ působení umění (proti pouhému politiku) po Winkelmannovi vzala za svou německá klasika a celé její kulturní následovníci v 19. století. Tím pomáhal Winkelmann otevřít významnou „kulturní epochu“ německého měšťanstva, pro níž byla teze o humanizujícím účinku umění (a z ní plynoucí idealistické přecenění možnosti umění v životě) snad vůbec ústřední myšlenkou.

Umění jako nápodoba přírody

Umělecký akt i tvar chápé Winkelmann v rámci tradičního pojmu nápodobování

přírody (*imitatio*, *Nachahmung der Natur*), který byl od renesance heslem všech poetik

i teorii umění, ovšem v dost odlišných výkladech.³⁸ Aristoteles ho ve 4. kapitole *Poetiky*

vlastně chápe ne pouze jako estetický, ale obecně antropologický pojem, „nápodobovací

práci“, který je zdrojem potěšení: „předměty, na které se ve skutečnosti díváme s nechutí,

pozorujeme v pečlivém nápodobení s potěšením“, „přičemž zdrojem potěšení je buď

poznávání známého předmětu, nebo, neznáme-li zobrazený předmět, technické provedení,

barvy atd. Jíz klasici přezvali tuto pasáž se značnými omezeními, vyplývajícími přede-

vším z toho, co rozuměli „přirodou“ (tj. realitou). Klasicismus rozoznává v podstatě dvoji

přirodu:³⁹ na jedné straně základní surrovnu, na druhé straně přirodu ideální, takovou,

v níž se jíz projevuje selekční a organizační zásah rozumu, umění má pak nápodobovat

na druhou. Neustále opakované heslo o věrnosti přírodě a pravděpodobnosti, resp. věro-

hodnosti (*vraisemblance*), předpokládalo jíz výběr objektů krásných, přijatelných pro

čtus a i jinak vhodných a patřičných (*bienveillance*).

Winkelmann nepřekračuje hranice klasicismu, když ve své prvotně formuluje princip

božského umění. Prvním předpokladem krásy řeckých děl podle něho bylo, že jejich umělci

nápodobovali „krásnou přírodu“, tj. krásnější lidi, než jsou dnešní. Aktem nápodobení

zemel na myslí pastvní kopírování: podějí, v *Friponmtklich*, dokonce terminologicky

Zde se často poukazuje na pojetí umění, jež vyjádřil Rilke (nezavisle na Winkelmannovi) ve známém

sonetu *Archaischer Torso Apollon* z r. 1908:

Archaiské torzo Apollona

Nic nevíme o hlavě užasné,

v níž světlo jeho očí zrálo. Ale

v tom torzu bez zraku dlí zření stále,

jak v lampě ztlumené žár pohasne,

leč sála dal. Jak jinak prsou šití

by moh té oslepit a křivkou dířku

proudit ten tichý úsměv k něžníku,

v němž kdysi zářak plazení byl skryt.

Pak stál by sochy zpustosený snět

pod ramen křistalovým vodopádem

a nemoh by jak šelmy srst se skvět

a plát jak kometa, když vstoupí v zenit:—

vzdýt není bodu na tom těle mladém,

jenž nezří té. Musíš svůj život změnit.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

—*Das Loben*—Sestakov, cit. d., heslo *Napodobovanie*.

rozlišil „Nachmachen“, tj. pasivní, „otrocké“ imitování, a „Nachahmung“, vlastní napodobování (dnes bychom zde řekli zobrazování), při němž „může napodobený předmět, pokud používáme vlastního rozumu, nabýt přímo nové podstaty a stát se něčím vlastním“ (s. 335), ale dale pak už toto rozlišení neprecizoval. Jiz v *Mýslenkách* je však jasné, co tím pravým napodobováním myslí, a je zřejmo i zde, že klasiciستيcky, v podstatě z Aristotela vycházející pojem se snaží smířit se svým platonismem. Hned na začátku *Mýslenek* říká, že u Řeků nenajdeme pouze „nejkrásnější přírodu“, ale „ještě víc než přírodu, totiž její ideální krásy, které... jsou vytvořeny z obrazů existujících pouze v myslí“ (s. 266), čímž míní platonskou vyšší krásu, tu nemsýslovou, a odvolává se také na neoplatonika Prokla, resp. jeho komentář k Platonovu *Timaeovi*. Umělec tedy nekopíruje předlohu (portrétu a realistické umění je pro Winkelmanna nižší stupeň tvorby), ale realizuje v materiálu svoji představu (pojem, *Begriff*) předlohy; „svoji“ představu ovšem v relativním smyslu, ne libovolnou, subjektivní, nýbrž podřízenou rámcové „pravdivosti“. Winkelmanna nicméně nehovoří přímo o světě idejí a dvojí skutečnosti, neni zdaléka tak hlizomann radikální jako jeho učitel Platon (především nesdílí jeho skepsi k umění, která je vyjadřena mj. v metafize s dvojnásobně „zdaňlivou“ postelí v 10. knize *Ustavu*) a smíruje v tomto bodě platonské východisko způsobem dost nedůsledným s empirismem, který poznal u Dubose a Angličanu: idea krásna podle jeho interpretace vznikala v Řecku postupně, částým pozorováním mladých lidí v gymnáziích a při hrách a z těchto pozorování individuálních krás pak byly vyvozovány obecné závěry a pravidla krásy ideální (s. 128, 268—269). Tuto naivně mehanistickou myšlenku „skládání“ krásy celku z jednotlivých krásných částí nicméně jiné pasáže do jiste mtry omezují a je nepochybné, že Winkelmanna si již byl dobře vědom vzájemné tvarové závislosti, homologie části a celku. V každém případě ale zůstává princip idealizovaného zobrazení (v běžném slova smyslu) základním článkem jeho konkrétních představ o umění starém i současném a právě na základě tohoto kritéria pak vyhlcoval z vysokého umění celé oblasti a žánry tak či onak související s realismem na jedné straně a charakteristický osobním výrazem na straně druhé: vedle umění portrétu i celou oblast žánrové malby, přírodní náměty, individuální projev Berniniho, částecně i Michelangela atd.

Takzvaná alegorie

Jedním z nejnapádnějších protimluvů a nedůsledností Winkelmannaova díla je na jedné straně snaha o postizování specifický vytvarného projevu, a na druhé straně zdůrazňování, a dokonce doporučování „literárních“ nebo myšlenkové tematických vyjadřovacích prostředků, které zahrnoval bez diferenciacie pod pojem alegorie. Někteří interpreti svým způsobem omlouvají Winkelmanna poukazem na to, že inspiátorem úvah o alegorii v draždanských spisech byl Oeser; avšak fakt, že se Winkelman sám a bez většího popudu vrátil k tomuto tématu rozsáhlým spisem — *Pokusem o alegorii* — ještě po *Dejinách*, svědčí o tom, že tento způsobem zobrazení přikládal velkou zvažnost zejména z hlediska současného umění: viděl v nich nejspíš východisko ze základního paradoxu své koncepce, totiž jak napodobit nenapodobitelné Řeky, tj. kde jsou snad možnosti

vlastní, ne pouze epigonské produkce moderní. Ze zkoušel právě tento směr, není překvapující, protože racionální složka je pro něho v každém uměleckém projevu samozřejmostí; v tom byl plně klasicistou. Překvapující je však nedůslednost v definování těchto prostředků. Pod pojem alegorie zahrnuje jakékoliv obrazné vyjadřování, „to, co jimi nazývájí ikonologičtí“ (s. 359), nerozlišuje mezi alegorií, symbolem, popř. jiným vyjádřením myšlenky výtvarnými prostředky. Celý rámcový projekt *Pokusů o alegorii* pak vlastně směřuje k tomu, aby současně umění vyjadřovalo především sentence, abstraktní pojmy, jako by tvarový vývoj byl uzavřen antikou a současným umělcům zbyvala jen takováto cesta k dalšímu rozvíjení umění. Jestliže Winkelmann přišel k výtvarnému umění od literatury,⁴⁰ pak se to projevuje právě v této oblasti; svého Homéra totiž četl — v závislosti na některých pozdně antických i novověkých interpretacích, z nichž znal především Herakleida Pontského — jako text alegorický: bohové a héroové jsou mu vždy ztělesněním nějakého filozofického, náboženského nebo etického pojmu. Tuto metodu alegoreze (jiz samozřejmě nebyl zatížen jen on) pak přenášel bez rozpaků na materiál ještě méně vhodný než literatura, na výtvarné umění, díky další nedůslednosti, totiž přijetí staré, jiz v jeho době zastaralé teze Simonidovy, že „malířství je něma poezie“ (s. 359), známé a diskutované spíše v obračene formulaci Horatiové „ut pictura poesis“.⁴¹ Ze jemu samému tato myšlenka nepřipadala příliš jistá, vyčítáme z toho, že literární prostředky vyjadřování, jiz prohlašuje teoreticky za platné pro celé výtvarné umění, prakticky přisuzuje téměř vždy malířství, popř. ornamentu, dekorační atp., kdežto sochařství primárně doportu-ční tohoto druhu ve většině případů ušetřil; v závěru *Myšlenek* je ostatně výslovně řečeno, že malířství „zahrnuje i věci, jiz nejsou smyslové“ (tj. může vyjadřovat sentence atp.), a sochařství tu není řeč. I pro tuto oblast výtvarného umění — na níž mu mimochodem příliš nezalézalo — pak své názory v římském období změnil. Jestliže ještě ve *Lysvelleni* jsme, že „by mohla přijít doba, kdy malíř bude zobrazovat stejně dobře ódu i tragédii“ (s. 325), pak o deset let později již soudil přesně opačně: „Marně jsou naděje těch, kdož si myslí, že alegorie se da hnát tak daleko, že bude možno namalovat i ódu“ (s. 370), a to proto, že „naše doba již není alegorická, jako byl starověk, kde alegorie byla postavena na náboženství a ve svazku s ním všeobecně přijímána a chápána“. Tato věta ovšem bere současně oprávnění celému zámeru knihy, na jejímž začátku stojí. Tento rozpor (a proto nám stála *Alegorie* za přeložení) ukazuje názorně složitou pozici Winkelmannovu v proudech jeho doby: byl ještě příliš poplatný klasicistickým teoriím, z nichž vyšel, než aby byl schopen zpochybnit princip „vzdělávací“ poezie, jizž bohužel přenášel i do výtvarného umění, kde mu ovšem šlo o něco právě opačného; jeho časté výpady proti vzdělávacímu, pedantskému přístupu k výtvarnému umění naznačují, kam směřoval: k pojetí umění, které po něm zahajuje až sentimentalismus, v Německu hnutí Bouře a vzdoru, preromantismus, či jak nazveme ranou fázi evropského romantismu kolem r. 1800.

⁴⁰ Wilhelm Wetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Kuhnhr*, Leipzig 1921, s. 70. Na to navázal Lessing svou polemikou v *Laokoönovi*.

Napodobování starých

Winckelmannův příspěvek k teorii umění a krásy je uctyhodný, ale k rozšíření jeho názoru po celé Evropě přispěl rozhodujícím způsobem jeho výklad druhého klasicismického principu „imitace“ — napodobování starých. I zde přejal staré heslo renesance i způsob jeho odvození z principu napodobování přírody. Scalliger odpověděl ve své *Poetice* v r. 1561 na otázku, proč napodobovat staré, takto: „Umění je nápodobou přírody, ale příroda skýtá pouze nedokonalé modely, je třeba vzít ten rys z jednoho, omen rys z druhého, abychom mohli zkompomovat podobiznu působící krásně; naproti tomu Vergilius nám nabízí dílo, které je co do rozsahu i rozmanitosti druhou přírodou, ale přírodou ideální, zbavenou nedokonalosti a chaotičnosti té první.“⁴² Nahledneme-li na s. 270 našeho výboru, zjistíme, že Winckelmann odpovídal na stejnou otázku po dvou stech letech téměř doslova stejně — až na jedinou malou odchylku, která ovšem znamenala, alespoň v Německu, otevření nové epochy: tu druhou, tj. „lepší“ přírodu nenačhází ve Vergiliově, ale v řecké

plastice, která jediné je mu důkazem, „jak vysoko se může příroda povznést sama nad sebe“.

Hodnotové převrství antického umění před novodobým zproblematizovala vlastně až známa „querelle des anciens et des modernes“, která se ve Francii táhla od 80. let 17. století až do druhého desetiletí století následujícího a v níž „modernisté“ (většinou z Akademie) dokazovali, že umění prodělalo od antiky období vývoj jako věda, takže i antické umění je překonanou fází; na obranu starých se postavila většina klasicistů — literátů jako Boileau, Racine, La Fontaine, Fénelon aj. V diskuzi se v podstatě manifestoval konflikt racionalismu a umělecké tradice, který byl v klasicismu přítomen latentně vždy (a byl i zdrojem protimluvy ve Winckelmannově díle); racionalismus měl — ve smaze vše zdůvodňovat a systematizovat — tendenci redukovat literaturu a umění vůbec na suché účelové sdělení, vyloučovat z ní všechny „zbytečnosti“, ozdoby, nelogičnosti, fantastično (spor o „duchy“) atd. Literátů 17. století integrovali racionalismus do svého programu, ale umělecký instinkt jim bránil pokročit v „racionalizaci“ až tam, kde přestává umění; autorita Aristotela, Homéra, Vergilia a Horatia jim byla víceméně štítem proti racionalistickým extrémům, především pak proti mechanické aplikaci myšlenky pokroku na vývoj umění.

V tomto smyslu si svou „querelle“ prodělával i Winckelmann a málem padesát let po doznání sporu byl na první pohled zatvrzelým staromilcem (v *Otevřeném listu* paroduje argumentaci modernistů), ba svou fanatickou oddaností antickému vzoru se spíše dal srovnat s antikizující školou předklasickou, Konsaršem a Plejadou. Ale i toto srovnání kulhá, Winckelmann rozuměl pojmem „stáří“ něco jiného než generace před ním. Evropský návrat k antice — at v jeho čele stáli v 16. století Italové a Nizozemci, nebo v 17. století Francouzi — znamenal především znovuoobjevování a recepci římského dědictví, zatímco kontakt s originální řeckou kulturou byl mnohem slabší (což bylo dáno již politickým oddálením Řecka od Evropy v byzantské a později osmanské říši), resp.

⁴² Cit. podle Braye, cit. d., s. 171.

řecký odkaz byl často zprostředkován médiem latiny a viděn očima římských dějepisů a spisovatelů. Homer byl ctný, ale znám byl spíše Vergílius; z řecké tragédie se přebírala jména a fabule, ale ne duch; Bray píše, že „francouzská tragédie se vytváří spíše z teorie než z napodobování (řecké tragédie) a odvolává se spíše na Aristotela než na Sofokla“;⁴³ pokud se napodobuje antické drama, pak Seneca, nikoli atická tragédie, která je svou „drastičností“ cizí vkusu „velkého století“. U Angličanů sice byla již v 18. století uznána řecké kultuře větší a někdy se mluví o kultu Homéra, ale to nebylo pro celoevropskou tradici zdaleka určující.

Do latinizované a racionalismem zrelativně antické tradice tedy vstoupil v r. 1755 nedostudovaný teolog a knihovník Winckelmann se svým bezuzdným nadšením pro Řeky a strhl pro ně nejen své krajaný, ale na čas i ostatní vzdělanou Evropu. Vysvětlení tohoto fenoménu není jednoduché. Předně je si třeba uvědomit, že svým zdánlivě „staromilským“ postojem poukázal paradoxně na něco nového tím, že vyzvedl Řeky (a především tím, co na nich zdůraznil). Nelze přehlížet také způsob jeho podání: měl pádnost životního kréda, nativitu nebo odvalu zjednodušovat a absolutizovat, koncentrovat se na jednu myšlenku a neustále ji opakovat ve všech možných i nemožných souvislostech a variantách. Jednotlivosti jeho argumentace najdeme u jeho vrstevníků a předchůdců, ale celek je jen jeho: obraz, který o řecké antice nakreslil, byl asi něco jako Kolumbovo vejce, které tu již bylo, ale musel přijít někdo, kdo je natukl a postavil na špičku.

Shrme-li hlavní atributy, kterými v *Myšlenkách* a zejména ve 4. kapitole *Dějiny obdaril své Řecko*, dostaneme tento obraz: Je to země požehnaná všemi dary přírody (ani bážiny, pokud jsou, neploďí jedovaté výparý jako jinde), rodi se v ní nejkrásnější lidé (neznali ani nestovice), existuje zde dokonalá občanská svoboda a demokracie, každý občan je zákonodárcem a naopak vládcové byli ve stejných příbýtcích jako občané, mravnost není věcí pravdel a zákonu, nýbrž přirozeného citu, vzdělání není papřová věcnost, ale projev originálního a radostného myšlení, lidé umí žít, všichni občané se zabývají uměním, umělec je ctný, dostává se mu velkých zakázek, neboť nejen vládcům, ale všem vynikajícím a zasloužilým osobnostem se stává pomníky, všichni mají nejlepší vkus — prostě je to ráj, jehož základní sloupy jsou: slunná příroda, politická svoboda —

a umění. Toto winckelmannovské Řecko samozřejmě nikdy a nikde neexistovalo a mrtu ideali-
tace nelze přičíst nedostatečným podkladovým materiálům, který měl autor obrazu
k dispozici, neboť i tam, kde měl dostatečný materiál, vyběral si z něho jen jisté věci,
popř. jej svěohlne vykládal tím způsobem, který potřeboval: *Laokoonia*, jednu z nejdrama-
tějších plastik, uvádí jako příklad antického umění, pro něž je prý přiznávána „tichá
vlnkost“; nebo tvrdí, že výtvarné umění bylo v Řecku ceněno výš než jinde, a pečlivě
přehlíží, že třeba nemělo ani svou Múzu, takže se nepočítalo mezi umění, ale mezi ře-
mésa, atd.

Podiváme-li se na jeho koncepci Řecka ve vztahu k materiálům, o něž se opírá, zjistíme,
že ji nevyvozoval postupně z prostudovaného materiálu, nýbrž naopak, měl ji hotovou

jiz v Drážďanech, ne-li dříve, rozhodně ale před tím, než se dostal k podrobnějšímu studiu originálu (tj. římských kopií řeckých originálů), jejichž pomoci pak jen zakladní tezi podpira, a namejvš v detailech poopravuje. Priznací je tu jeden zivotopisný detail: ac meli za římského pobytu minimalně dvakrát realnou možnost cestovat do země svych snů,⁴⁴ vždy se toho zřekl, jako by se bál, že skutečnost by nesonhlasila s obrazem, který si o ni učinil. Jeho Řecko tedy bylo jen v jednotlivostech výsledkem vědeckého bádání, jako celek ale to byla filozofická-umělecká utopie posunutá do minulosti.⁴⁵ Na konci epochy, v níž byly tak oblibeny vážné i satirické prezentované, vědecké i umělecké projekty ideálních států a obcí, stojí jeho řecká Utopia, v níž shrnul v jednom obraze politické, humanitní i estetické představy, které v jeho době nebo krátce před ním zrály odděleně v dílech Montesquieuových, Rousseauových i Kantových a dalších. Jeho heslo napodobování starých tedy mohlo mít — a Goethe a Herder potvzují za svoji generaci, že mělo — týž význam jako výzva k následování vyšších humanitních ideálů současnosti.

Hledání dějin

Narůstající historický materiál i hlubší náhledy do umělecké tvorby musey Winckelmannovi problematizovat dogma o napodobování Řeku, nepřiměly jej však k jeho odvolání. V celém jeho díle tak zůstává otevřený rozpor mezi normativní estetikou a úsilím o historické vidění jednotlivých uměleckých zjevů i epoch. („Historický“ tu znamená tolik, že jev minulosti vidíme a hodnotíme ze souvislosti jeho, ne naší doby, a že v časové posloupnosti fakt nacházíme vedle náhodných jevů i kauzální souvislosti zásadního rázu, umožňující řazování a hodnocení toku fakt). Na jedné straně je pro něj ideál krásy jednou provždy určen tvorbou řecké klasiky, na druhé straně operuje již pojmy, které ruší dogma jedineho nadčasového kánonu a dehnují krásu jako fenomén závislý na čase a prostoru. Rada takových pojmů byla již rozpracována v průběhu 17. a 18. století před ním; jedním z nich byl pojem vkusu. Klasická selekce materiálu vhodného pro zobrazování, výběr výrazových prostředků, ale i nejasný poměr rozumných a smyslových složek při vnímání si žádaly jisté kritérium, které hodnocení, popř. výběr umožňuje; takováto měřítka se pak v 17. a 18. století obvykle shrnovala pod pojmem vkus. Tohoto termínu (*goût*) se začalo používat ve francouzské esejistice kolem poloviny 17. století a znamenal zhruba kompenzi konzumenta i tvorce při rozhodování v otázkách estetických. Jeho funkce byly postupně rozpracovávány zejména v souvislosti s otázkami recepce. Od Leibnize přes Shaftesburyho až po Humana se vkusu připisuje zvláštní funkce ve vnímání vedle rozumu, přičemž pozice „vedle rozumu“ se dehnuje různě: pro Leibnize je to cit pro estetické hodnoty, vytvářející se na základě vnímání tradičních hodnot, Dubos jej označuje za „šestý smysl“;

⁴⁴ Naposled 1767, kdy jej zval na společnou cestu po Řecku J. H. Riedesel.

⁴⁵ H.—G. Thälheim, *Zeitkritik und Wunschild im Werk des frühen Winckelmann*, Diss., Jena 1954.

Mme Dacierová jako „harmoničké souznění“ mezi *esprit* a *raison*, atd.⁴⁶ V každém případě je oproti čistému rozumu, směřujícímu nutně k objektivitě a univerzální platnosti soudů, v pojmu *vkus* imanentní prvek individuálního vnímání a hodnocení (ale i projevu, v tom je *vkus* předchůdcem pojmu *styl*), z čehož vyplývá jeho relativizující funkce vůči tradičním autoritám a normám: jisté zákonitosti umění (Aristoteles) jsou uznávány jako univerzální, ale mluví se o *vkusu* různých epoch a národů — což je výchozí báze v zpočtybém normativním pojetí antiky; pro „modernisty“ v *querelle* se *vkus* stává vitanou zbraní proti aristotelismu, argumentují tím, že Homér a Sóokles neodpovídají, totiž nemohou odpovídat současnému *vkusu*, neboť ten vyplývá z jistého komplexního stavu společnosti. Prvek historického vědomí — tj. závislosti na době a národě — je na druhé straně omezován novým rysem normativnosti: někdo se jen „nás“ a „jejich“ *vkus*, ale vytváří se i „dobrý *vkus*“ jako obecné, ale z hlediska jisté doby a společnosti definované měřítko hodnot mravních i estetických. Takto chápaný *vkus* je výrazem sebevědomí kulturně nosné vrstvy „velkého století“, ale i projevem její vnítrní soudržnosti, v níž ještě věřejně mínění má vřch nad názorem a pocitem jedince. „Dobrý *vkus*“ je také prvním slovem Winkelmannovy prvotiny, v níž je však hned i řečeno, kde on vidí kolebku a nevyčerpateľnou pokladnici dobrého *vkusu*: ve starém Řecku, v žádném moderním státě. Tím se ovšem jeho pojem *vkusu* zásadně liší od smyslu, v němž ho používali jeho předchůdci (jako pole věřejně „vyměny pocitů“, třibeni estetického vnímání současnosti), a stává se naopak součástí deduktivního odvozování estetických norem z řeckého kánonu. V římském období pak frekvence tohoto pojmu v jeho textech klesá — ve prospěch termínu *styl*, jímž může adekvátněji vyjadřit geografické, národní i dobové rozdíly v umění.

Národní a dobové rozdíly *vkusu* byly v 18. století zdůvodňovány oblibou „teorii klimatu“, tj. myšlenkou vlivu podnebí (u Dubose *l'air*, u Winkelmanna *der Himmel*) na tělesnou stavbu, ba i způsob myšlení a estetického citění obyvatel; podněty starověkých prirhodovědců i historiků (Hippokrates, Polybios aj.) byly oživeny již v 17. století — Bray uvádí jako prvního Godeana⁴⁷ —, ale rozpracovány byly důkladněji až u abbé Dubose, jehož pojetí Winkelmann uplatnil již v *Myšlenkách* a znovu potvrdil v *Dejních*, s tím, že podtrhl speciálně vliv podnebí na specifiku uměleckého projevu. To se správně interpretuje jako krok k historickému pohledu, ale na druhé straně nelze přehlízet, že Winkelmann i tuto elementárně materialistickou teorii využil především k podpoření své vlastní teze „klimatického středu“, v němž údajně leželo Řecko; stanovil zde tedy opět řeckou normu jako hranici relativnosti hodnot, asi ve smyslu: všechny národy jsou si rovny, ale Řekové jsou „more equal“.

Zasadnější význam než teorie klimatu má pro jeho pojetí dějin umění druhá „vnější podmínka“ umění, totiž závislost na politických poměrech, již vidí jako primum umění: tím víc svobody, tím lepší umění. Zde mohl navázat především na anglické kritiky po-

⁴⁶ Werner Krauss (Hg.), *Die französische Aufklärung im Spiegel der dt. Literatur des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1963, s. 2. — Strv. Ch. Rollin, *Traité des études*, cit. vyd., s. 54: „*Vkus*... je jemné, pohotové, zřetelné a přesně rozlišení veskeré krásy, pravdy a správnosti myšlenek a projevu.“

⁴⁷ Bray, cit. d., s. 174.

žátku 18. století, ale sledoval pečlivě náznamy této myšlenky ve všech dobách, jak do-
 svědčuje třeba jeho poukaz na pozoruhodný list Plinia Mladšího⁴⁸ aj. Winckelmann ji
 ale posouvá na rozdíl do svých předchůdců přímo do centra svého historického pohledu
 a nachází dumyslné, až překvapivé moderní (byť ne vždy historicky nenapadnutelné)
 argumenty pro její doložení: např. absolutní monarchie v Egyptě, Fénicii a Persii ne-
 dopřává občanům právo na zveřejnění sochou, tudíž neposkytuje dost zakázek umění,
 tudíž je přímou jeho ústřední; nebo nízké sociální postavení a hodnocení umělců je brz-
 dou rozvoje umění v Egyptě a zde i v Persii pak stejně záporně působí i konzervativní
 náboženství. Důležitým, až dale nerozpracovaným postřehem je, že umění je tvůrčí akt
 individuální, jenž se mohl plně rozvinout jen v podmínkách athénské individualismu
 a občanských svobod (s. 117). Winckelmannův dumysl a racionalismus i zde končí tím, že
 mu ze všech kauzálních tetězců musí nakonec stejně vyjít hodnota převaha Řeků:
 v tom se jeho „náboženství krásy“ neliší od dogmatiky církevní, již se posmíval. Když
 např. konstatuje, že Etruskové měli stejnou svobodu jako Řekové, neznáměna to, že
 jim přizná stejně hodnotné (byť jiné) umění, nýbrž nasadí prostě jiný argumentační
 mechanismus: etruský temperament tendoval k extrémům, tudíž nemohl dosahovat
 klyžné vyváženosti tvaru v umění.

Odhledněme-li od zmíněného rámcového dogmatismu, představují *Dejiny* i jiné práce
 samozřejmě neustálou snahu o historické uspořádání a hodnocení materiálu. Podněty
 k tomu přijímal Winckelmann z mnoha stran, ale již Justi si všiml, že „žádný autor se
 zakladní myšlenky *Dejiny* umění nepřiblížil natolik, jako francouzský hrabě Caylus“⁴⁹ ve
 svém sedmisvazkovém díle *Recueil d'Antiquités* (1752-67). Winckelmann se prvními
 svazky zejména znovu intenzivně zabýval v době, kdy koncipoval *Dejiny*, a největší stov-
 nání ukazuje⁵⁰ ze řadu Caylusových tezí převzal do svého díla, aniž tento pramen
 uvedl (přestože jinak cituje sebezapadléjší autory). Caylus především kládí velký důraz
 na vztah památky a vnějších podmínek doby a národa: „je třeba zaměřit myšlenky na
 mravy, způsob vlády a klima národa, jemuž památka, jak se domníváme, patří; své
 úvahy můžeme dokonce rozšířit i na politickou a morální situaci země.“⁵¹ To mohl
 Winckelmann najít již u Dubose; podstatnější byl pro něj asi Caylusův odvat od
 dřívějších metod zkoumání antického umění: Caylus říká, že dříve rovněž užíval běžné
 metody „literáta“ (*l'homme de lettres*), „který nehledá v památkách nic než vztah
 k svědeckvím starých autorů“, a teprve později dospěl k metodě, „která snad bude
 zajišťovat ty, kdo milují umění: spočívá v tom, že pečlivě studujeme ducha a ruku uměl-
 ce, promíkneme do jeho vidění a sledujeme jeho provedení, slovem, nazíráme památky
 jako doklad a výraz vkusu, který vládl v jisté epoše a jisté zemi“.⁵² Za základní pak
 Caylus považoval rozdíly národního vkusu, kdežto odlišnosti vývojových fází dejin po-
 važoval za méně závažné: „Vkus dvou národů se liší téměř tak výrazně, jako se od-

⁴⁸ Plinius Mladší, *Listy*, kn. 3, list 18: Vibin Severovi.

⁴⁹ Justi, cit. d., III, s. 77.

⁵⁰ Ingrid Kreuzer, *Studien zu Winckelmanns Aesthetik. Normativität und historisches Bewusstsein*, Ber-
 lin 1959.

⁵¹ Caylus, cit. d., d. 3, předml., s. 9.

⁵² Tamtéž, d. 1, předml., s. 7.

sebe liší základní barvy; naproti tomu proměny vkusu téhož národa v různých epochách můžeme vidět jako velmi jemné odstíny téže barvy: „Tyto zásady a ve své době zřejmě ojedinelé myšlenky jsou však u Cayluse roztroušeny v předmluvách k sedmi dílům jeho hlavního díla jako teoretické postuláty, po nichž následují vědecky velmi udržlivé, ne-li suché popisy děl často okrajových, nebo děl, která viděl buď dávno, nebo vůbec ne na vlastní oči. Winkelmann tytéž myšlenky formuloval velmi vehementně a aplikoval na prvotných památkách, které měl v Itálii stále před očima a které ho inspirovaly k srovnávání a stále hlubšímu veitování do každého konkrétního díla. Tim je vysvětlitelný nesrovnatelně větší ohlas jeho prací.

Caylus představoval nicméně hlavní popud k tomu, že se Winkelmann snažil postavit vědu o umění na co možná samostatný metodologický základ: před jeho *Dejinnami* převládala v podstatě filologická metoda (na níž v citovaném místě naráží Caylus), tj. názory na antické umění se tvořily snášením a kombinací starých písemných zpráv, at již napsí nebo zmínk v literatuře; vedle toho existovala „cestovatelská“ literatura na svém, tematickém zájezdu“ po Středomoří. Winkelmann tímto uměnímlovným cestovatelem, na něž později zle laje (Kircher, Richardson, Poccoke atd.), sam vdělí za první informace o památkách a samozřejmě se také ještě silně opíral o starověké autory, jimiž větil někdy se zaražející navitou a nekritičností (kapitoly o římském umění představují prakticky velkou kompilaci z Livia, Plinia, Pausania a Polybia), avšak zejména v prvním dílu je patrné, že vyhodnocení písemných záznamů se mu již stává pomocnou disciplínou, zatímco hlavním zdrojem názoru a soudů má být dílo samo: pozorovatel se snaží pochopit svěbytný tvůrčí akt ze strukturálních znaků díla, z jeho souvislosti s dobovým uměleckým kontextem a rovněž z jeho působení na konzumenta. V jednotlivých bodech tohoto přístupu sice bez okolků přebíral cizí myšlenky a podněty, ale nikdy předtím nedokázal spojit známa díla hlediska v jeden (jakkoli ještě neuspořádaný, ba místy přímo chaotický) celek, jež představují jeho *Dejiny umění starověku*.

Zanaróčnou konstrukci *Dejiny* již je patrné usílí o specifickou metodologii vědy o umění oproti exaktním vědám obecně (základem je postup induktivní, závěry jsou jen pravděpodobné atd. — s. 126) i dějin umění obecně historografií: základem čim jsou přejímání stylů, nikoli osobnosti a děl (tento druhý, tradiční postup označuje v předmluvě za „dějiny v užším smyslu“ a uplatnil je v II. dílu); přitom na druhé straně samozřejmě vykládá dějiny umění v úzké závislosti na dějinách společnosti. Co současně říká i několik dalších generací na *Dejinnách* nevíce upoutalo, byl vývojový rytmus zroděný — rozkvět — úpadek, který autor našel a demonstroval v řeckém umění a který prohlásil i za obecný dějinný princip, neboť se — jak uvádí na konci 3. části 4. kapitoly — opíral i v evropském umění renesance. Schéma čtyř nebo spíš třílázového rytmu epochy není samo o sobě Winkelmannovým objevem. Jde tu v podstatě o prastarou metaforní obraznou analogii z lidského života (dětství — dospělost — stáří), nikoli historické myšlení v pravém slova smyslu; Vasari obdobně schéma uplatnil na samém umění renesance (trecento — dětství, quattrocento — jímověství, cinquecento jako rozkvět a vrchol, po němž může přijít jen úpadek) a po něm je v dějinách uplatnila v různých

variací řada autorů až po Bellorho, Vica, Herdera a další. V Německu byl prvním nadobitелеm Vasariho Joachim von Sandrart (*Jeho Teutsche Academie*, 2 díly, 1674 a 1679, je prvními německými dějinami umění), jež Winckelmann četl již v Drážda-
nech. Hlavní podněty ke skutečně historickému myšlení však získal patrně od Montes-
quieua (*Consideration sur des causes de la grandeur des Romains et leur decadence*, 1734) a

Voltaire,⁵³ díky nimž začal uvažovat o dějinách jako vznik a zániku přírodně propo-
jených věstích komplexů, nikoli jen posloupnosti panovníků a událostí. Toto pojetí
formuloval již v jednom ze svých prvních esejistických fragmentů, jimiž začínal v Dráž-
danech: *Myšlenky o ústním přednesu největších obecných dějin* (1754, Gedanken vom mün-
dlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte). Zde již prohlašuje, „vznik, růst,
rozkvět a úpadek“ za obecný princip studia dějin států: „Znalost velikých osudů říší
a států, jejich vznik, růst, rozkvět a úpadek jsou nepochybně podstatné vlastnosti obec-
ných dějin nezlí znalost velikých panovníků, moudrých hrdinů a silných duchů.“
V této nedokonalé formulované větě je obsazeno jádro koncepce pozdějších *Dějin*, jež —
jak píše v předmluvě — nechtěl psát jako dějiny umění, ale jako dějiny umění.
V tomto záměru neměl předchůdce.

Pojmem, v němž se obráží celý komplex znaků a závislosti umění v jisté epoše, je
pro něho *styl*. Již Caylus⁵⁴ přenesl tento termín z literatury na výtvarné umění, alespoň
jako teoretický postulat. Winckelmann ho používá v nekolekterém významu: jako osobní
styl (též *Manner*, i když toto slovo mělo již v jeho době i pejorativní příděch) a také jako
„dobrý styl“, tj. vůbec znak umění oproti neuměleckým projevům (doba nebo jedinec
bez stylu stojí mimo hranice umění), ale především je pro něj styl znakem doby, a v tom
u něho nahrazuje v *Dejinnách* pojem vkus, který převládá ještě ve francouzské a an-
glické kritice před ním. Nejde zde jen o záměrný termín, ale i o posun obsahu pojmu:
v pojmu vkus byla ještě příliš globálně smyšlena různá hlediska, především hledisko
mravní, a byl příliš spjat s hlediskem recepce: styl epochy je ve Winckelmannově po-
jetí sice rovněž pojmem komplexním, ale do popředí se v něm jasně dostává hledisko
tvaroslovné, jako vůbec winckelmannovský klasicismus je méně zatížen moralismem a di-
daxi než jeho literární a filozofický protějšek. Misto mravních postojů (které samozřej-
mě nepopírá) zaujímá u něho postoj panestetický.

Jedním z nejzávažnějších počinů Winckelmannových pak bylo dehnavání vývoje řeč-
kého klasického umění jako návaznosti čtyř stylů. Vezmeme-li v úvahu omezený ma-
teriál, který měl k dispozici (zejména z velké části kopie řeckých prael), je skoro neuvěřeli-
tečné, že jeho dělení a charakteristika období v hrubých rysech platí dodnes; není to
vsak jen vítězství historické vědy, ale i mimorádné intuice. Čteme-li totiž popis jednot-
livých fází, zjistíme za prvé, že ke skutečnému klasickému období počítá vlastně jen
tři, ne čtyři styly (období úpadku výslovně stává mimo hranice právě klasiky), a za
druhé tyto tři styly jsou především doložením jeho spekulativní teorie krásy pomoci

⁵³ Nikde se nezmiňuje o Vicovi, ač je nepravděpodobné, že by se jím vůbec nezabýval.
⁵⁴ Caylus, cit. d., d. 3, předml., s. 21.

uměleckohistorického materiálu: diachronní kritika klasických tří stylů odpovídá zcela synchronní představě „jevé a pravé uměly“ od ideálu krásy, tj. extrému, před nímž vždy varoval na základě své představy o „středově“ pozici krásy. Shrneme-li jejich charakteristiky do základních hesel, vyjde nám toto schéma:

1. Pro starší styl před Feidiem je přiznaná tvrdost kresby, dogmatické uplatnění pravidel, jež se „vzdálila přirode“, přisná jednotnost, „nevznášenost“ a chladná střímost; je to styl „správný“, ale s příliš zdurazněnou centripetální tendencí, tj. tendencí k opoštění až na hranici abstraktní ideje (dnes se také toto starší období, nebo alespoň jeho část, nazývá geometrickým stylem).

2. Vysoký styl feidiovského období, spadající do zlatého věku politické svobody a demokracie, je vrcholem zralosti, dokonale vyváženosti mezi velikostí, resp. přínosností prvého období a krásným stylem, mezi obecným a zvláštním, stylizací směřem k ideální a rozmanitosti atd. Je to styl náležející střednímu, nehybnosti jako vyvážení dynamických protikladů, ztělesnění „ušlechtilé prostoty a tiché velikosti“.

3. V krásném stylu doby Praxitelovy, Lysippovy aj. již nabývají vrhu tendence centripetální: dynamika, pro níž se musí zavést pojem gracie, a individuální rysy, výraz, rozmanitost, zdobnost, prostá lhbivost a smyslnost — to vše jsou rysy, které směřují ven, za hranice klasického kanonu, „liberalizace“ pravidel hrozi zvrtnout se v anarchiu.

Tato symetrická stavba tří klasických stylů naplňuje beze zbytku Winkelmannovu estetiku i estetizovaný světový názor, tedy prostor existenciální. Čtvrtý styl, styl „nápodobitel“, popr. „eklektiku“, má zase všechny znaky těch epoch, žánrů a směrů senasnosti, které Winkelmann od své prvotiny tepal jako antiumění, především manerismu a baroka: zdurazňuje na něm nejen zbytnění a přehánění forem, ale i manyristickou hru se styly a tvary, opakování a variování bez vnitřní nutnosti: skutečné umění pro Winkelmanna není hra, nýbrž způsob existence. Tím napadnější je paradox, který je obsazen v jeho výzvě, aby novodobé umění napodobovalo antiku; to, co ve starověku prohlašuje za úpadek, se má stát perspektivou současného umění. Z metodologického hlediska to znamená, že závěry historických studií nakonec podřizuje své normativní estetice. Je vůbec otázka, zda je jeho vývojový rytmus možno považovat za

projev historického vědomí, jak je známe od počátku 19. století. Justi a po něm další badatele mu prisuzují zásadně antihistorický přístup a podle Meinecke Winkelmann vybojoval, alespoň na čas, „vítězství starého normativního a absoluzujícího ducha“⁵⁶ Naproti tomu Waetzoldt v něm vidí „zakladatele vědy o umění a především historie umění“⁵⁷ a L. Curtius dokonce „zakladatele historismu“⁵⁸ vůbec. Stoupenci druhého názoru argumentují hlavně tím, že Winkelmann napodobováním starých nerozuměl nikdy kopírování, ale „tvářelí napodobování“, což Rehm⁵⁹ vysvětluje bezmála jako skolu

Paradoxní je, že řadu helénistických děl, patričních do jeho období úpadku, vyzvedává jako příklady klasického období, a přece to období charakterizuje v podstatě správně.

Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, 1936, d. 2, s. 319.

W. Waetzoldt, cit. d., s. 43.

L. Curtius, cit. d., s. 7.

Walter Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Leipzig 1936, s. 40.

vidní a chapání zakonnosti uměleckého díla; podle Kreuzerov⁶⁰ se dá vysledovat i posun od normativní estetiky *Myslenek*, kde ještě vyzýval k napodobování, byl v něm volnějším smyslu, směrem k převaze historického pohledu v *Dejnoch*, kde „neformuluje žádné umělecké postuláty tohoto druhu“. Je pravda, že svou výzvu k napodobování neopakuje, ale na začátku 4. kapitoly *Dejn* čteme, že studium Reku přivede naše pojmy „k jednotě a pravdě, k pravidlu pro posuzování i tvorbu“ (s. 116), což sotva můžeme považovat za zrušení dogmatu; v nejlépeším případě tu jde o tichou liberalizaci. Pres diferencovanější formulace a hlubší náhledy do historických zákonností zůstali pro něj Rekové klasického období (nebo to, co si pod řeckou klasikou představovali) absolutním hodnotovým kritériem. Ale v tomto normativním, historickém rámci, který byl zřejmě dán iracionálními faktory jeho osobnosti a životní zkušenosti, vypracoval radu hledisek a pojmů, které mohli jeho pokračovatelé převzít jako metodologický základ historického zkoumání. Zda jsou *Dejny* jako celek již produktem novodobého historického myšlení, nebo ještě staré klasické dogmatiky, je z tohoto hlediska otázkou druhotádou.

III. PŮSOBNÍ

Nejnespornější zásluhou Winckelmannovou je fakt, že vyvolal v život dva vědní obory, klasickou archeologii a dějiny umění. Na tomto poli však byly jeho vlastní objevy a názory nejpomnívější; již záhy po jeho smrti mladší odborníci (první německý univerzitní archeolog Heyne, Ital Fea, který přeložil *Dejny*, a další) dokázali řadu jeho datování, určeni námětu a další konkrétní údaje jako omyly, a v souvislosti s interzivními výkopávkami v 19. století pak rychle zastarával nejen materiál, ale do jisté míry i metodologická výzbroj, již měl k dispozici. Jeho hvězda zářila nicméně dál zejména na v Itálii, kde ještě v letech 1831—1835 vychází dvanactisvazkový komplet jeho díla. V druhé polovině 19. století však již má odborná složka jeho díla pouze historickou hodnotu.

Podobně tomu bylo i s uplatněním jeho myšlenek v praktické umělecké tvorbě, s tím, že na tomto poli má jeho vliv spíš charakter epizody. Neprůběh vliv jeho myšlenek byl nicméně po několik desetiletí dost silný: prostřednictvím Mengsovy školy, v níž působil do jisté míry jako ideolog, měl značný podíl na neoklasicistním koncem 18. a začátkem 19. století. V lokálním měřítku středoněmeckém to platí i o působení Adama Oesera a jeho kruhu v Lipsku; Winckelmannovy myšlenky nepřestaly být nikdy složkou tohoto produktu. K zprostředkovanému působení je možno přičíst i sice těžko doložitelný, ale nepochybný přímý vliv na dobový vkus a módní vlny: při jeho popularitě v kruh z nich vzdělanci a mlouvníci umění jistě pronikaly jeho názory i do praktické tvorby: odvozuje se od něho především móda řeckých tvarů a motivů ve výtvarném i užitém

umění z konce 18. století; v sochářství se jeho vlivu přičítá „lesklý a hladký povrch obavený vši rukopisné osobitosti a nic nerukáckými střípnými postojemi“⁶¹; a rovněž napodobování rafaelovských jemných, přesládlých typů možná spadá na jeho vrub. Lze najít spojitosti (otázka je, zda přičítme) mezi jeho důsledným zarámováním klasického stylu do demokratické athénské obce a republikánským patosem v disciplinované chladném provedení Davidových malb (Přísaha Horatii, 1784), i když u Davida jde o inspiraci římskou; winkelmannovského ducha bychom však mohli vidět i v hladkém epigonství Antonia Canovy a nábožné pokore Thorwaldsenově vůči antice atd. Z dnešního hlediska je zřejmo, že jeho ideologie byla příležitostně spíše pro umělce ohlasové než pro skutečně tvůrčí typy, které zanechají v umění trvalé hodnoty. Tato vlna se ostatně nevyhnula ani našim zemím: první ředitel pražské akademie (zal 1800) Josef Bergler programově prosazoval „klasicismus typu Winkelmannova a Mengsova“⁶², který přežíval až do konce 20. let.

Je jedním z paradoxů Winkelmannova tvůrčího zjevu, že jeho myšlenky zanechaly nejzavaznější a nejtvrdalejší stopy nikoli v jeho oborech, umění a vědě o umění, ale v německé literatuře a filozofii. Zde přineslo plody jeho komplexní pojetí řecké antiky jako jednoty estetiky, filozofie a životního stylu. Jiz první velký ohlas na jeho dílo, Lessingova zásadní význam. ⁶³ Vychodisko tohoto spisu — Lessingova kritika Winkelmannova strání hranic mezi literaturou a výtvarným uměním —, tedy otázka teorie umění, byla zastavena zásadnějším problémem: Lessing totiž jako první pochopil, že jádrem Winkelmannova učení není specializovaná věda, ale program obnoveného lidství, a na tuto obecně humanistickou stránku také ve své kritice navázal. Zde pak spočívá těžiště Winkelmannova vlivu na německou klasiku a jeho pokračování v ní.

Na tomto místě si připomeneme speciálnost pojmu německé klasiky a její odlišnosti od klasicismu, jak je podává německá literární věda. Podle slovníku se klasika „musí vždy hodnotit jako světový názor a jako lidství, nikoli pouze jako soubor děl a názorů“⁶⁴ je to pojem syntetický a také hnutí jím označované usilovalo o syntézu; jako „substantivní forma života i forma umění, kosmos v člověku, přiroda v poezii“; popř. „substantivní pojem klasika zahrnuje světový názor, etos, i historickospolečenské základy“⁶⁵ literatury daného období, tj. od Goethova návratu z Itálie r. 1788 až do jeho smrti r. 1832. Historický tedy patří klasika do období vrcholného romantismu (a zahraničnické literární věda jí — asi oprávněně — mnohdy kvalifikuje jako jistou speciální variantu romantismu). Přisně vzato patří k jejím vlastním produktům především díla zraleho a pozdního Goetha, zraleho Schillera, jen v jistém smyslu Hölderlina a Kleista, ve flo-

⁶¹ Michael Kitson, *Barok a rokokó*, Praha 1972, s. 162.
⁶² *Antika a česká kultura*, Praha 1978, s. 430.
⁶³ K tomu více v mé předmluvě k soubornu Lessing, *Hamburská dramaturgie. Laokoon* atd., Praha 1980, s. 15.
⁶⁴ *Kritikón der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1927; autorem hesel *Klassik* a *Klassizismus* je Herbert Gysarz.
⁶⁵ Totéž dílo, ale přepracované vydání z r. 1958; autor hesel stejný.

ního pojmu se v Německu odlišuje — jako pojem uměnovědný a literárněvědný — klasi-
 cismus, který se v německé literatuře neuplatnil jako samostatný směr (leda snad
 v programu Gottschedově, jako ohlas francouzského klasicismu), a konstatuje se, že
 „předklasický klasicismus je v podstatě dědicem a reformátorem baroka“.⁶⁶ Přitom kla-
 sicistické umělecké principy a světónázorové prvky (navrát k antice) jsou součástí, ne-li
 jádrem klasického programu. Tato komplikovanost vyplyvá z faktu, že teprve v klasice,
 tedy kolem r. 1800, se v německé kultuře dokončuje, resp. dohání renesanční proces,
 a tento směr je „završujícím krokem naší německé renesance“.⁶⁷

Toto dohánění se ovšem dělo již ve zcela jiném duchovním i sociálním kontextu a má
 v mnoha ohledech jiný charakter než klasicismus francouzský nebo anglický: Němci
 zdůrazňují především to, že klasicismus je primárně ohlednutím za minulost, kdežto
 klasika je zaměřena do budoucnosti, na humanitní ideál spojený s moderním pojetím
 pokroku atd. Při pohledu zpět však na německé klasice vstupuje především její
 specifické spojení rysů konzervativně klasicistických s výrazně romantickými: přiznac-
 ná graekomanie té doby má poněkud hysterické formy romantického rozpolčení mezi
 ideálem a skutečností a některé typické postavy klasiky, v čele s Faustem, jsou samo-
 zřejmě romantičtí hrdinové par excellence. Tam, kde byl tento romantický prvek ve-
 domě zcela vymýcen (Goethova *Ifigenie*), zůstává čistý klasicismus, který se dá od
 svých starších evropských předchůdců odlišit jen se značnou námahou (kterou si ovšem
 německá germanistika dala).

Winkelmannovo dílo pak bylo pro Herdera a Goethovu generaci zdrojem impulsů
 nejen svou složkou klasicistickou — Winkelmann je vlastně jediný německý klasicista —,
 ale i citovým nábojem svého nadšení pro Řeky. Goethe byl tím, kdo Winkelmannův
 odkaz využil pro svůj vlastní program snad v největší míře. Svými homérovskými pasa-
 žemi ve *Wertherovi* utílil emocionální tóninu německého kultu Řeku, ale později,
 po r. 1800 zdůrazňoval na Winkelmannově odkazu ideál harmonického humanismu
 bez tragických konfliktů, bez subjektivismu a vášni, a z Winkelmannova estetického
 humanismu udělal, alespoň v teorii, program výchovy uměním k humanismu.⁶⁸ Herder
 navazoval především na historicko-filozofickou stránku *Dejín* a — díky kritičtějšímu
 postoji vůči Winkelmannovému textu — rozpracoval řadu podnětů speciálnějších
 (vznik umění, národní odlišnosti atd.).

U nejmladších z trojice vůdčích klasiku, Schillera, se v dějinách literatury odvozuje
 jeho estetika z Kanta, což je naprosto oprávněné, ale nelze přehlédnout, že některé prvky
 Schillerova básnického i teoretického díla mají zřetelně winkelmannovský původ.
 I Schiller byl již v mládí zachvácen nadšením pro Řeky (mj. na základě četby Winkel-
 mannových textů), které se jasněji než kde jinde projevuje ještě v obou verzích básně
Bohové Hellady (Die Götter Griechenlandes, 1788 a 1793), zejména v první, kde je za-
 kladním tónem winkelmannovská nostalgická nostalgie po světě, v němž „bohové byli lidstější“,
 a proto i „lide byli božtější“, kde v každém vavřínovém keři byla zakleta Dafne, kde

66 Tamtéž, vyd. 1958.
 67 Tamtéž, vyd. 1927.
 68 Str.: Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Leipzig 1936.

staly, lesy a studánky byly oživeny Dryadami, Oreadami a Na-
 -pohanská nostalgie“ (která se po Schillerovi stala jedním z
 -pověstí, zde ale ve zvlášť vyhrcoené, romantizované poloze) ve
 -tanského náboje nezapře svůj původ ve Winkelmanově snu o Řecku. Ve
 -Bohu *Hellady*, z r. 1793, se ale významová funkce antiky poněkud posouvá — tečli
 -přechom od Winkelmanova žitého snu, popř. naitvlnho klasičismu, směrem k reflek-
 -tované klasice naznačeného rázu: Schillerovi se zde již onen zaniklý ráj proměňuje
 -v citý symbol, není mu již mrtvou realitou, nýbrž živým symbolem: „Co má v písní
 -smrtelné žiti, / v životě musí zaniknout!“ zni nové závěrečné verše básně. Ne náhodou
 -se v též roce zabývá Winkelmanem i teoreticky, v esejí *Über Anmut und Würde*
 -o půvabu a důstojnosti), který je druhým z řady pojednání, v nichž v letech 1793 — 1795
 -od r. 1794 pak v primé výměně názoru s Goethem) formuloval zásady filozofie a estetiky,
 -která byla později nazvána klasickou. V tomto esejí navazuje v rámci diskuse s kan-
 -tovskou filozofií na Winkelmanův pojem grácie (Schiller používá pojmy *Gracie* a *Anmut*
 -jako synonyma): vlastnosti, jež Winkelman připisuje oně „vyšší, božské“ grácii,
 -označuje Schiller termínem „důstojnost“, čímž rozumí „vznešené smýšlení“, sebovzládání,
 -schopnost zachovat i v utrpění důstojný postoj (a demonstrovat to popisem trpěcho
 -dovka, v němž slyšíme téměř doslova Winkelmanův popis *Laokoona*). Tím ovšem
 -i Winkelmanovy platonské opozice grácie viditelně a grácie idejí dostává Schiller
 -v podstatě svoji oblibenou dialektickou dvojici krásy a mravnosti (popř. přirozenosti
 -a racionality atd.); půvab je mu v tomto vztahu projevem „krásné duše“, tj. přirozeného,
 -a sobě spočívajícího, „naitvlnho“ bytí, které svou morálku nosí v sobě a nepotřebuje
 -se k ní dostávat „zadními vtáčky“ racionálního (jak to později nazval Kleist). Winkel-
 -mannovský — bytí patřičně upřesněný — pojem grácie zde funguje jako doplnění příis
 -tvozně formulované kantovské morálky: „V Kantově morální filozofií je idea povín-
 -nosti formulována s takovou tvrdostí, že zaplaší všechny Grácie a slabší intelekt by
 -mohl snadno upadnout do pokušení hledat mravní zdokonalení cestou ponuré a mnišské
 -askeze.“

Tento Schillerův postup je jen příkladem toho, jak byl Winkelmanův obraz antiky
 -integrován do ideálu nové humanity v klasičském programu Goethově a jeho souputníků:
 -právě proto, že zde fungoval jako symbol (a nebylo rozhodující, zda odpovídal histo-
 -rické realitě, nebo ne), mohl působit v tomto kontextu ještě dlouho poté, co Nietzsche,
 -Barckhardt a další prokazali, že představuje jen jednu stránku skutečné antiky. Winkel-
 -mannův filozofický a estetický odkaz byl přirozeně spjat především s takovými idealis-
 -ticky, popř. estetickými hnutími. Není náhodou, že v 2. polovině 19. století se k němu
 -v Anglii vrátili právě kritik „estetického hnutí“, estetiky Walter Pater v esejí z r. 1867 a že později
 -by vidět navázání na jeho myšlenky — alespoň zprostředkované — v oživeném plato-
 -mannu kruhu Stefana Georga po r. 1900. Paradoxem ovšem je, že vědecký pozitivismus,
 -který spolu s rozvojem historické metody odkázal celou Winkelmanovu koncepci
 -do říše krásných iluzí, přinesl Justino monografii, jeden z nejučtějších vědeckých
 -poumniků, jaké kdy byly v Německu vytvořeny.

skály, lesy a studánky byly oživeny Dryadami, Oreadami a Najadami, kde tedy příroda byla básní a báseň přírodou, svět nebyl rozpolcený, ale tvořil jednotu a celistvost. Tato „pohanská nostalgie“ (která se po Schillerovi stala jedním z hlavních témat Hölderlinových, zde ale ve zvlášť vyhocené, romantizované poloze) včetně silného protikřesťanského náboje nezapře svůj původ ve Winckelmannově snu o Řecku. Ve druhé verzi *Bohů Hellady*, z r. 1793, se ale významová funkce antiky poněkud posouvá — řekli bychom od Winckelmannova žitého snu, popř. naivního klasicismu, směrem k reflektované klasice naznačeného rázu: Schillerovi se zde již onen zaniklý ráj proměňuje v čirý symbol, není mu již mrtvou realitou, nýbrž živým symbolem: „Co má v písni nesmrtelně žítí, / v životě musí zaniknout!“ zní nové závěrečné verše básně. Ne náhodou se v témž roce zabývá Winckelmannem i teoreticky, v eseji *Über Anmut und Würde* (O půvabu a důstojnosti), který je druhým z řady pojednání, v nichž v letech 1793 — 1795 (od r. 1794 pak v přímé výměně názorů s Goethem) formuloval zásady filozofie a estetiky, která byla později nazvána klasickou. V tomto eseji navazuje v rámci diskuse s kantovskou filozofií na Winckelmannův pojem grácie (Schiller používá pojmy *Grazie* a *Anmut* jako synonyma): vlastnosti, jež Winckelmann připisuje oné „vyšší, božské“ grácii, označuje Schiller termínem „důstojnost“, čímž rozumí „vznešené smýšlení“, sebeovládání, schopnost zachovat i v utrpení důstojný postoj (a demonstruje to popisem trpícího člověka, v němž slyšíme téměř doslova Winckelmannův popis *Laokoonta*). Tím ovšem z Winckelmannovy platonské opozice grácie viditelné a grácie idejí dostává Schiller v podstatě svoji oblíbenou dialektickou dvojici krásy a mravnosti (popř. přirozenosti a racionality atd.); půvab je mu v tomto vztahu projevem „krásné duše“, tj. přirozeného, v sobě spočívajícího, „naivního“ bytí, které svou morálku nosí v sobě a nepotřebuje se k ní dostávat „zadními vrátky“ racionalismu (jak to později nazval Kleist). Winckelmannovský — bytí patřičně upřesněný — pojem grácie zde funguje jako doplnění příliš rigorózně formulované kantovské morálky: „V Kantově morální filozofii je idea povinnosti formulována s takovou tvrdostí, že zaplaší všechny Grácie a slabší intelekt by mohl snadno upadnout do pokušení hledat mravní zdokonalení cestou ponuré a mnišské askeze.“

Tento Schillerův postup je jen příkladem toho, jak byl Winckelmannův obraz antiky integrován do ideálu nové humanity v klasickém programu Goethově a jeho souputníků: právě proto, že zde fungoval jako symbol (a nebylo rozhodující, zda odpovídal historické realitě, nebo ne), mohl působit v tomto kontextu ještě dlouho poté, co Nietzsche, Burckhardt a další prokázali, že představuje jen jednu stránku skutečné antiky. Winckelmannův filozofický a estetický odkaz byl přirozeně spjat především s takovými idealistickými, popř. estetickými hnutími. Není náhodou, že v 2. polovině 19. století se k němu v Anglii vrací právě kritik „estetického hnutí“ Walter Pater v eseji z r. 1867 a že později lze vidět návazání na jeho myšlenky — alespoň zprostředkované — v oživeném platonismu kruhu Stefana Georga po r. 1900. Paradoxem ovšem je, že vědecký pozitivismus, který spolu s rozvojem historické metody odkázal celou Winckelmannovu koncepci do říše krásných iluzí, přinesl Justiho monografii, jeden z nejučtyhodnějších vědeckých pomníků, jaké kdy byly v Německu vytvořeny.

Pokud jde o vztah českého duchovního života k Winckelmannovu dílu, neomezil se jen na zmíněnou klasicistickou tendenci ve výtvarném umění počátku 19. století. Hugo Rokyta⁶⁹ poukázal již na to, že Kašpar ze Šternberka byl zapáleným šířitelem Winckelmannových myšlenek, s nimiž se seznámil za svého římského pobytu a později k nim našel vztah i díky přátelství s Goethem. Relativně nejhlubší stopu však zanechaly Winckelmannovy myšlenky v počátcích naší estetiky a vědy o umění — prostřednictvím Miroslava Tyrše. Je známo, že Tyrš byl nadšeným obdivovatelem antiky⁷⁰ a myšlenky, z nichž se zrodil Sokol, vycházely mj. z ideálu řecké kalokagathie. Jak pro vztah k antice, tak pro formulování jeho estetických názorů byl důležitým inspiračním zdrojem právě Winckelmann. Že se i Tyrš pustil do sporů o datování sousoší Laokoonta,⁷¹ je jen vnějšíkovým důsledkem tohoto vztahu. Bází, na níž našel vztah k Winckelmannovi, byl nespíš platonismus, jehož stopy se (vedle zcela jiných zdrojů, jako byl Schopenhauer nebo Taine) dají u Tyrše zjistit; nad některými studiemi, zejména v přednášce *O podmínkách vývoje a zdaru činnosti umělecké* (1872),⁷² zjišťujeme až překvapivou blízkost k textům Winckelmannovým: i pro Tyrše je krásno v umění „idea, která se přede mnou vznáší“, nikoli kopie skutečného předmětu, a na doložení tu mimochodem rovněž cituje Raffaelův výrok o Galatei — stejně jako Winckelmann (s. 269); v jeho textech narazíme na příklady, způsob argumentace i hotové názory nezaměnitelně winckelmannovské provenience (např.: každý Athéňan byl znalcem umění; výtvarníci v Řecku viděli krásná těla denně v gymnáziích; Apollon Belvederský je stále ještě kánonem krásy atd.), podstatná je však i shoda názorů politických: Tyrš byl obdivovatelem periklovských Athén a jejich demokracie, přičemž Chalupného formulace, že Tyrš dospěl k „demokratickému šlechtictví“,⁷³ by se v této souvislosti výborně hodila i na postoj Winckelmannův. Tyrš samozřejmě nepřebíral Winckelmannovy teze pasívně, mnohé z nich již pokládal za překonané, ale na některé zásadní myšlenky svého předchůdce mohl víceméně plynule navázat: např. tezi o napodobování starých sice jako takovou odmítal, ale přesto podle něho může a má zůstat antické umění alespoň jako zdroj poučení v centru našeho zájmu, neboť „dle antiky kreslíce“, tříbíme si vkus a urychlujeme zrání talentu. V Tyršových kritikách soudobého umění je ostatně patrné, že jeho vkus tíhl spíš ke klasické uměřenosti a idealismu nežli k formálním výbojům nebo drsnému realismu.

Tyrš byl u nás posledním, kdo měl potřebu vyrovnávat se s Winckelmannovým dílem. Tento náš výbor — první překlad Winckelmanna do češtiny — k tomu po sto letech opět nabízí příležitost.

JIŘÍ STROMŠÍK

⁶⁹ Hugo Rokyta, *Winckelmann und Böhmen*, Berlin 1979.

⁷⁰ J. Ludvíkovský, *Antické myšlenky v Tyršově sokolském a národním programu*, 1923.

⁷¹ Miroslav Tyrš, *Laokoon, dílo doby římské*, Praha 1873. — Zařazuje sousoší stejně mylně jako Winckelmann a Lessing, ale do doby Titovy.

⁷² Podobně i: *O zákonech kompozice v umění výtvarném*, 1873; *O zákonech konvergence při tvoření uměleckém*, 1880.

⁷³ *Antika a česká kultura*, cit. vyd., s. 467.

Předmluva

Dějiny starověkého umění, jež jsem se rozhodl napsat, nejsou pouhým zaznamenáním časové posloupnosti a změn v ní probíhajících. Slova dějiny používám v onom širším významu, který má v řečtině, a mým záměrem je pokusit se o podání vědeckého systému. Ten jsem se snažil rozpracovat v prvním dílu, v pojednání o umění jednotlivých starověkých národů, především ale o umění řeckém. Druhý díl obsahuje dějiny umění v užším smyslu, to jest se zřetelem na vnější okolnosti, a to pouze u Řeků a Římanů. Nejpřednějším cílem obou dílů je však podstata umění, pro niž má jen malý význam historie umělců, ostatně podaná jinými, a proto ji zde nehledejme. Naproti tomu jsou i v druhém dílu pečlivě zaznamenány ty umělecké památky, které mohou tak či onak posloužit výkladu.

Dějiny umění mají podat poučení o vzniku, rozvoji, proměnách a úpadku umění, jakož i o různých stylech národů, dob a umělců, a pokud možno to vše prokázat na dochovaných dílech starověku.

Objevilo se již několik spisů s názvem dějiny umění, avšak umění je v nich zastoupeno nepatrně, neboť jejich autoři se s ním dostatečně neseznámili, a nemohli tedy podat nic, než co se dozvěděli z knih nebo z doslechu. Téměř žádný autor nás nevede k podstatě a do nitra umění a ti, kteří pojednávají o starožitnostech, se zabývají buď jen jevy, u nichž mohli uplatnit svou učenost, nebo, pokud mluví o umění, zůstávají jen u všeobecné chvály, popřípadě opírají své soudy o cizí a nesprávné důvody. Takové jsou Monierovy *Dějiny umění* a Durandův překlad a komentář posledních knih Pliniových vydaný pod titulem *Dějiny starověkého malířství*; k témuž typu patří i Turnbull se svým pojednáním o starověkém malířství. Aratus, jenž podle Ciceronova mínění nerozuměl astronomii, mohl o ní napsat slavnou báseň; nevím však, zda by mohl sám Řek vypovědět něco cenného o umění bez patřičných znalostí.

Marně bychom hledali rozbory a znalost umění ve velkých a drahých dílech s popisem

starých soch, která byla dosud uveřejněna. Popis staré sochy má prokázat příčinu její krásy a zvláštnost uměleckého stylu: je tedy třeba vzít v potaz složky umění, nežli můžeme dospět k úsudku o uměleckých dílech. Kde ale najdeme poučení, v čem spočívá krása té které sochy? Který autor se na ni podíval očima vědoucího umělce? Co bylo doposud v tomto ohledu napsáno, není lepší nežli Kallistratovy *Popisy*; tento suchý sofista by mohl popsat ještě desetkrát víc soch, aniž jedinou viděl: naše představy se při většině takových popisů scvrkají, a co kdysi bylo velké, je podáváno jako špetka.

Řecké a takzvané římské práce se většinou určují podle šatu nebo jeho hodnoty: plášť sdrhnutý na levém rameni postavy má dokazovat, že byla vytvořena Řeky či dokonce v Řecku.¹ Kdosi přišel i na nápad hledat vlast umělce, který vytvořil sochu Marka Aurelia, v čupřině hřívy na hlavě koně; našli v ní jistou podobnost se sovou, čímž prý chtěl umělec naznačit Athény.² Jestliže není některá dobrá postava oděna jako senátor, je pokládána za řeckou, i když přece máme sochy senátorů od významných řeckých mistrů. Sousoší ve vile Borghese nese jméno *Marcus Coriolanus s matkou*: z tohoto předpokladu se vyvozuje, že dílo vzniklo v období republiky, a právě proto se považuje za horší, než je.³ A jelikož jedné mramorové soše v téže vile dali jméno *Cikánka* (Egizia), nacházejí pravý egyptský styl i na její bronzové hlavě, která s tímto stylem nemá nic společného a byla stejně jako ruce a nohy, rovněž bronzové, vytvořena Berninim.⁴ To je totéž jako vyvozovat zákony stavitelství podle jedné stavby. Právě tak neopodstatněné je všeobecně a bez pozorného náhledu přijaté pojmenování domnělého *Papiria s matkou* ve vile Ludovisi:^{4a} Dubos nachází na tváři mladého člověka potměšilý úsměv, po němž tu vpravdě není ani stopy.⁵ Toto sousoší ve skutečnosti znázorňuje *Faidru a Hippolyta*, na jehož tváři se zračí ohromení nad milostným návrhem matky:⁶ řeční umělci (mistr tohoto díla Menelaos je jedním z nich) čerpali své představy z domácích pověstí a hrdinských příběhů.

Pokud jde o vynikající hodnotu sochy, nestačí pouze — jak to, snad z neuvážené smělosti, učinil Bernini — prohlásit *Pasquina* za nejkrásnější ze všech soch; je třeba také uvést důvody: takto by byl mohl uvést fontánu Meta Sudante před Kolosseem jako vzor starověkého stavitelství.^{6a}

Někteří autoři směle určili tvůrce podle jediného písmene,⁷ a ten,⁸ který přešel mlčením jména několika umělců na sochách jako u zmíněného *Papiria* či spíše *Hippolyta* a u *Germanika*, nám vydává *Marta* od Giovanniho Bologni v Medicejské vile za starověkou sochu; tím byli svedeni i jiní.⁹ Další autor¹⁰ popisuje místo nějaké dobré sochy špatnou

¹ Fabretti, *Inscriptiones*, s. 400, pozn. 293.

² Pinaroli, *Trattato... di Roma*, d. 1, s. 106. — Spectator, sv. 3.

³ Ficoroni, *I vestigi... di Roma antica*, s. 20.

⁴ P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, pozn. 79. [Cikánka — Egizia: dobová domněnka, že Cikáni pocházejí z Egypta.]

^{4a} Tamtéž, pozn. 63.

⁵ Dubos, *Réflexions*, d. 1, s. 372.

[Žena athénské královny Thesea, Faidra, milovala svého nevlastního syna Hippolyta a chtěla ho svést.]

^{6a} Baldinucci, *Vita di Bernini*, s. 72. — Domenico Bernini, *Vita del Cavaliere Bernini*, s. 13.

⁷ Capaccio, *Antiq. Campan.*, s. 10.

⁸ P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, pozn. 30.

⁹ Montfaucon, *Diarium Italicum*, s. 222.

¹⁰ Tetius, *Aedes Barberinae*, s. 185.

starou figuru, domnělého *Narcisse* v paláci Barberini, a vypráví nám jeho příběh. Autor pojednání o třech sochách z Kapitolu — jde o *Romu* a dva *zajaté barbarské krále* — nás překvapí historikou z Numidie;¹¹ to je, jak praví Řekové: Leukon nese něco, a jeho osel nese něco docela jiného.

Právě tak málo poučení lze získat z popisů ostatních starožitností, římských galérií a vil; víc zavádějí, nežli poučují. Dvě sochy *Hersilie*, ženy Romulovy, a Feidiova *Venuše*, jak je uvádí Pinaroli, patří k hlavám Lukrecie a Caesara, vytvořených podle skutečné předlohy, ze seznamu soch hraběte Pembroka a kabinetu kardinála Polignaka.^{11a} Mezi sochami hraběte Pembroka z Wiltonu v Anglii, které Carry Creed dost špatně zachytil na čtyřiceti velkých kvartových leptech, jsou údajně čtyři od řeckého mistra Kleomenea. Musíme se divit lidské důvěřivosti a lehkověrnosti, když se zde uvádí, že *Marcus Curtius* na koni byl vytvořen sochařem, kterého Polybios (domnívám se, že jde o vojevůdce achajského spolku a dějepisce) údajně přivedl s sebou z Korinthu do Říma: nebylo by o nic nestydatější tvrdit, že Polybios poslal umělce do Wiltonu.^{11b}

Richardson popsal římské paláce i jejich sochy jako někdo, komu se zjevily pouze ve snu:¹² mnohé paláce pro krátkost svého pobytu vůbec neviděl, některé zhlédl, jak sám přiznává, jen jednou: a přesto je jeho kniha i s mnoha chybami a nedostatky tím nejlepším, co máme. Není třeba mu příliš zazlívat, jestliže jednu novou malbu, zhotovenou al fresco Guidem, pokládá za starověkou. Keysslerův cestopis nemusíme brát vůbec v úvahu, pokud jde o umělecká díla, která uvádí v Římě i na jiných místech, neboť tu opisoval z nejmizernějších knih. Manilli sepsal s velkou pílí knihu pouze o vile Borghese, a přesto v ní pomínil tři velmi pozoruhodná díla: jedním je *příjezd královny Amazonek Penthesiley do Tróje k Priamovi*, jemuž nabízí pomoc; druhým je *Hebe*, která byla zbavena své funkce podávat bohům ambrosii a pokorně prosí bohyně o odpuštění, když Jupiter už na její místo dosadil Ganymeda; třetím je krásný *oltář*, na němž Jupiter jede na kentaurovi;¹³ tohoto kentaura si nevyšiml Manilli ani nikdo jiný, protože stojí ve sklepení pod palácem.

Montfaucon sepisoval své dílo vzdálen pokladům starého umění a posuzoval je cizíma očima, podle mědirytin a kreseb, které ho svedly k velkým přehmatům. *Herkules a Antaeus* z paláce Pitti ve Florencii, socha malé hodnoty a víc než z poloviny doplněná, není u Maffeiho a u něho ničím menším nežli prací Polykleitovou.¹⁴ Algardiho sochu *Spánek* z černého mramoru ve vile Borghese vydává za starověkou:^{14a} jedna z velkých nových váz z téhož mramoru, zhotovených Silviem z Veletri, která stojí vedle *Spánku* a kterou našel spolu s ním na mědirytině,¹⁵ podle něho představuje nádobu s uspávacím nápojem. Kolik pozoruhodných věcí pomínil! Přiznává, že nikdy neviděl mramorového Herkula s rohem hojnosti: ve vile Ludovisi je však zobrazen v životní velikosti, v podobě hermy, a roh

¹¹ Braschius, *De tribus statuis*, kap. 13, s. 125.

^{11a} Pinaroli, *Trattato... di Roma*, d. 2, s. 316 a 378; d. 3, s. 74.

^{11b} Tab. 15: „Curtius Bassorilievo. The Sculptor brought to Rome by Polybius from Corinth.“

¹² Jonathan Richardson, *Traité de la peinture*, d. 2, s. 275.

¹³ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 15.

¹⁴ Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, d. 1, s. 361; Dodatky, d. 1, s. 215. — P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, pozn. 43.

^{14a} Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, d. 1, s. 365.

¹⁵ Montelatici, *Villa Borghese*, s. 294.

je skutečně starověký. S tímž atributem stojí Herkules na rozbité pohřební urně,^{15a} mezi starověkými zlomky z vily Barberini, které byly před časem prodány.

Napadá mě, že jiný Francouz, Martin, člověk, který se odvážil říci, že Grotius neporozuměl sedmdesáti překladatelům,¹⁶ rozhodně a směle tvrdí, že oba géniové na starých urnách nemohou představovat Spánek a Smrt; a přitom je oltář, na němž géniové právě v tomto významu, navíc se starým nápisem *Spánek a Smrt*, stojí, veřejně vystaven na nádvoří paláce Albani.¹⁷ Jiný jeho krajan osočuje Plinia mladšího, že lže v popisu vlastní vily, o jehož pravdivosti nás přesvědčují její trosky.¹⁸

Jisté přehmaty autorů prací o starožitnostech obrnil proti vyvracení dlouhý čas a souhlas čtenářů. Jeden oválný mramor z vily Giustiniani, který byl doplněn do tvaru vázy s reliéfním bakchanálem a jež uvedl jako první ve známost Spon,¹⁹ vyšel v mnoha knihách jako mědirytina a byl využit k výkladům. Podle ještěrky, která leze na strom, se dokonce hádalo, že jde o dílo z ruky Saurovy, který s jistým Batrachem postavil *Metellův portikus*:²⁰ vzdor tomu jde o novou práci. Kdo chce, může nahlédnout, co jsem v *Poznámkách o stavitelství* o obou těchto stavitelích řekl. Stejně tak musí být nová i váza, o níž pojednává Spon ve zvláštním spise²¹ — jak znalce starověku a dobrého vkusu přesvědčí přímý pohled.

Nejvíce přehmatů se badatelé o starožitnostech dopouštějí proto, že nevěnují pozornost pozdějším doplňkům a nerozeznají náhražky poškozených a ztracených částí od pravých starověkých. O takových přehmatech by se dala napsat velká kniha, neboť i nejvzdělanější badatelé o starověku se v tomto ohledu mýlili. Fabretti chtěl dokázat podle jednoho reliéfu v paláci Mattei,²² představujícího lov císaře Galliena,²³ že už tenkrát se používaly podkovy připevněné podle dnešního způsobu hřeby, a nepoznal, že nohu koně doplnil nezkušený sochař. Doplňky zavdaly podnět k směšným výkladům. Například Montfaucon^{23a} vysvětluje svitek nebo hůl — která je nová — v ruce *Kastora* nebo *Polluxe* z vily Borghese jako pravidla koňských závodů a v podobném nově doplněném svitku, který drží *Merkur* ve vile Ludovisi, nachází těžko vysvětlitelnou alegorii. Právě tak považuje Tristan za znak míru řemínek na štítu, který drží domnělý *Germanicus* na slavném achátu ze Saint Denis.²⁴ To je, jako by svatého Michala překřtil na Cereru.^{24a} Wright považuje nové housle,²⁵ které dali do ruky *Apollonovi* z vily Negroni, za skutečně

^{15a} Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 273.

¹⁶ Martin, *Explication des monuments*, s. 36. [Sedmdesát překladatelů: tzv. *Septuaginta*, první překlad hebrejských svatých knih do řečtiny, který podle Aristaiovy legendy pořídilo 72 překladatelů v pověření krále Ptolemaia II. Filadelfa.]

¹⁷ Srv. Spanheim, *Observationes in Callimachi hymnos*, hymn. na Delos, s. 459.

¹⁸ Lancisi, *Physiologicae animadversiones in Pliniam Villam*, s. 22.

¹⁹ Spon, *Miscellanea*, s. 28.

²⁰ Stosch, *Pierres gravées*, předmluva, s. 8 [sauros = ještěrka, batrachos = žába].

²¹ Spon, *Discours sur une pièce antique*.

²² Fabretti, *Syntagma, de Columna Traiani*, kap. 7, s. 225. — Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, d. 4, s. 79.

²³ Bartoli, *Admiranda*, tab. 24.

^{23a} Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, d. 1, s. 297.

²⁴ Tristan, *Commentaires historiques*, d. 1, s. 106. [Tzv. Tiberiův achát — viz obr. přílohu tab. 43.]

^{24a} *L'Histoire de l'Académie des inscriptions*, d. 3, s. 300.

²⁵ Wright, *Observations*, s. 265.

staré a odvolává se na jiné nové housle na malé kovové figuře z Florencie, kterou uvádí i Addison.²⁶ Wright si myslí, že obhájí čest Raffaellovu, protože tento velký umělec podle jeho názoru převzal tvar houslí, které vtiskl do ruky Apollonovi na vatikánské fresce *Parnas*, právě z této sochy; tu však teprve o půldruhého století později doplnil Bernini. Se stejnou oprávněností bychom mohli uvést Orfea s houslemi na jedné gemě.²⁷ Někteří autoři také popírali,²⁸ že na někdejší malované klenbě starého Bakchova chrámu u Říma drží jedna malá figura nové housle: Santes Bartoli, který podle malby pořídil kresbu, se však dal později poučit a odstranil ten nástroj z rytecké desky, jak vidím na kopii, kterou připojil do svým kolorovaným kresbám starých obrazů v muzeu pana kardinála Alexandra Albaniho. Podle výkladu jednoho novodobého římského básníka²⁹ chtěl starý mistr naznačit kouli v ruce *Caesarovy* sochy na Kapitolu Caesarovo bažení po neomezené vládě:³⁰ tento básník neviděl, že obě ruce jsou až k ramenům nové. Pan Spence by se nezdržoval *Jupiterovým* železem, kdyby si byl všiml, že paže, a tedy i žezlo, jsou nové.³¹

Doplňky by se měly na rytinách nebo v jejich výkladech vyznačovat: neboť hlava *Ganymeda* z galérie ve Florencii musí podle rytiny mást, a na originálu je ještě horší.³² Kolik jiných hlav starých soch z téže galérie je nových — a nikdo je jako takové nepoznal! — kupříkladu hlava jednoho *Apollona*, jehož vavřínový věnec uvádí Gori jako velkou zvláštnost.^{32a} Nové hlavy mají *Narcis*, takzvaný *Frygický kněz*, *Sedící matrona*, *Venus Genetrix*;^{32b} hlavy *Diany*, *Bakcha se Satyrem u nohou* a jiného *Bakcha*, který drží ve výši hrozen, jsou až ohavně špatné.^{32c} Většina soch ze sbírek královny Kristiny Švédské, které stojí v S. Ildefonse ve Španělsku, mají rovněž nové hlavy a osm *Múz* tamtéž i paže.

Mnoho přehmatů různých autorů pochází i z nesprávných kreseb, jak je tomu například u Cuperova výkladu *Apoteózy Homéra*. Kreslíř považoval Tragédii za mužskou postavu a nezachytil kothurn, který je na mramoru velmi zřetelně vidět. Dále pak dal *Múze*, která stojí v jeskyni, do ruky místo plektra^{32d} popsany svitek. Z posvátné třínožky dělá vykladač egyptské *tau* a na plášti postavy před třínožkou vidí tři cípy, které rovněž neexistují.

(Je proto těžké, ba téměř nemožné, napsat jinde než v Římě něco důkladného o starém umění a neznámých starožitnostech: ani několik let pobytu zde na to není dosti, jak jsem se po usilovné přípravě přesvědčil sám na sobě.) Nedivme se, když někdo řekne, že v Itálii nemůže objevit žádné neznámé nápisy:³³ je to pravda a žádný z nápisů, které sou nad zemí, obzvláště na veřejných místech, neušel pozornosti učenců. Kdo však má

²⁶ Addison, *Remarks*, s. 241.

²⁷ P. A. Maffei, *Gemme antiche*, d. 4, s. 96.

²⁸ Ciampini, *Vetera monumenta*, d. 2, tab. 1.

²⁹ *Concorso dell'Acad. di S. Luca*, roč. 1738.

³⁰ P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, tab. 15.

³¹ Spence, *Polymetis*, dial. 6, s. 46, pozn. 3.

³² Gori, *Museum Florentinum*, d. 3, tab. 5, 10, 71, 80, 88, 32, 19, 48, 50.

^{32a} Tamtéž, tab. 10.

^{32b} Tamtéž, tab. 71, 80, 88, 32.

^{32c} Tamtéž, tab. 19, 48, 50.

^{32d} [Trsátko.]

³³ Chamillart, *Dissertations*, list 18, s. 101.

čas a příležitost, nachází ještě stále neznámé nápisy, které už byly dávno objeveny, a ty, které jsem uvedl v tomto díle i v *Popisu gem Stoschova muzea*, k nim patří: ale je třeba umět je hledat, a stěží je najde pouhý cestovatel.

Ještě daleko těžší je však prokázat znalost umění u antických děl, s nimiž jsme se setkali již stokrát, a ještě stále na nich něco objevujeme. Většina badatelů si myslí, že dospějí k poznání jako ti, kteří sbírají svou vědu z časopisů, a troufají si vyslovovat soudy o Laokoontovi, stejně jako ti druzí o Homérovi, a to i oproti člověku, který obě díla studoval dlouhá léta: mluví pak o největším básníkovi jako La Mothe, a o nejdokonalější soše jako Aretino. Takoví autoři jsou většinou jako řeky, které se rozvodní, když jejich vodu nepotřebujeme, a vyschnou, když se vody nedostává.

V těchto *Dějínách umění* jsem se snažil objevit pravdu, a protože jsem měl vrchovatě příležitosti a času zkoumat díla starověkého umění a nic jsem neopomněl, abych získal patřičné znalosti, věřím, že jsem se mohl do tohoto díla pustit. Láska k umění byla od mládí mou největší náklonností, a i když mě výchova a okolnosti zavedly na zcela vzdálenou kolej, mé vnitřní poslání se přesto vždy přihlásilo. Vše, co uvádím jako doklady, jsem sám a mnohokrát viděl a zkoumal, jak malby a sochy, tak gemy a mince; abych napomohl představivosti čtenáře, převzal jsem pro toto dílo z různých knih kameny i mince, které jsou dosti dobře zachyceny na rytinách.³⁴

Nechť se však nikdo nediví, jestliže zde nenajde zmínku o některých dílech starověkého umění i od jmenovitě známých umělců nebo o dalších, která jsou jinak pozoruhodná. Díla, jež jsem přešel mlčením, buď nepřispívají k určení uměleckého stylu či epochy, nebo nejsou už v Římě dosažitelná, popřípadě byla zničena: neboť toto neštěstí postihlo v novějších dobách velmi mnoho nádherných prací, jak jsem na různých místech poznamenal. Byl bych popsals dřík sochy podepsané Apollonius, syn Nestora z Athén, která byla kdysi v paláci Massimi; dílo je však ztraceno.³⁵ Obraz bohyně *Romy* (ne onen známý z paláce Barberini), který uvádí Spon, už rovněž není v Římě.³⁶ Holsteinem popsané *Nymfeum* bylo, jak se uvádí, zničeno nedbalostí a není již k vidění.³⁷ Reliéf, na němž *Malířství malovalo obraz Varra* a který patřil známému Ciampinimu,³⁸ se rovněž ztratil z Říma a není o něm nejmenších zpráv. Hermu s hlavou Speusippovou,³⁹ hlavu Xenokratovu⁴⁰ a řadu jiných s jménem osoby nebo umělce stihl stejný osud. S žalostí čteme zprávy o tolika starověkých uměleckých památkách, které byly v Římě i jinde zničeny za časů našich otců, a o mnohých se neuchovala ani zmínka. Vzpomínám si na zprávu v neotištěném dopise slavného Peireska komturovi del Pozzovi o mnoha reliéfech v lázních Pozzuoli u Neapole, které tam byly ještě za papeže Pavla III. a na nichž byly znázorněny osoby s všemožnými nemocemi, které byly v těchto lázních vyléčeny: to je

³⁴ [Viz obr. přílohu, tab. 16.]

³⁵ Spon, *Miscellanea*, s. 122. — Dati, *Vite de' pittori antichi*, s. 118.

³⁶ Spon, *Recherches... d'antiquité*, kap. 13, s. 195.

³⁷ Holstein, *Commentariolus in veterum picturam Nymphaeum referentum* [nymfeum = původně nymfám zasvěcená jeskyně, pak ozdobná monumentální fontána].

³⁸ V záhlaví Bartoliho díla *Pitture antiche del sepolchro de' Nasoni*.

³⁹ Ursinus, *Illustrium imagines*, s. 137. — Montfaucon, *Palaeographia Graeca*, kn. 2, kap. 6, s. 153.

⁴⁰ Spon, *Miscellanea*, s. 136.

jediná zpráva, která se o oněch reliéfech najde. Kdo by uvěřil, že ještě za našich časů z torza jedné sochy, jejíž hlava ještě existuje, udělali dvě jiné figury? Stalo se to letos v době, kdy píše tyto řádky, v Parmě s kolosálním torzem *Jupitera*, jehož krásná hlava je vystavena v malířské akademii téhož města. Ty dvě nové, ze staré sochy vytesané figury, jejichž typ si lze lehce představit, stojí ve vévodské zahradě. Na hlavě byl nejneobratnějším způsobem doplněn nos a nový sochař uznal za vhodné vylepšit formy starého mistra na čele, tvářích a vousu tím, že vše, co se mu zdálo zbytečné, otesal. Zapomněl jsem říci, že tento *Jupiter* byl nalezen v nedávno vykopaném městě Velleja v parmském kraji. Mimoto bylo, co paměť sahá, ba ještě za mého pobytu v Římě, odvezeno mnoho pozoruhodných děl do Anglie, kde — jak říká Plinius — stojí ve vyhnanství na odlehlých venkovských sídlech.

Protože se hlavní pozornost těchto *Dějin* upírá na řecké umění, musel jsem v příslušné kapitole jít hodně do šíře a byl bych mohl říci ještě více, kdybych psal pro Řeky, a ne v jednom z novodobých jazyků, který mně ukládá jistou zdrženlivost; proto jsem, ač nerad, vynechal rozpravu o kráse, ve stylu Platonova *Faidra*, která by mohla přispět k teoretickému objasnění tohoto tématu.

Žádná z uměleckých památek — ať už jde o staré malby, sochy z kamene, či gemy, mince a vázy —, které jsem uveřejnil na začátku a konci kapitol nebo jejich pododdílů jednak jako ozdobu,⁴¹ jednak jako doklady, nebyla nikdy předtím zveřejněna a dal jsem je jako první nakreslit a vyrýt.

Odvážil jsem se vyslovit i některé myšlenky, které se mohou zdát nedosti podložené: možná ale, že dopomohou jiným, kteří chtějí bádát o starověkém umění, aby se dostali dále; ostatně pozdější objevy nezřídka proměnily domněnku v pravdu. Domněnky, arci takové, které se alespoň nitkou pojí s něčím pevným, nelze v knize tohoto druhu zavrhnout, stejně jako hypotézy v přírodovědě; jsou jako lešení na budově, ba stávají se nepostradatelnými, jestliže — vzhledem k nedostatečným vědomostem o starověkém umění — nechceme přeskakovat mnoho velkých prázdných míst. Některá zdůvodnění, která jsem uvedl u předmětů, které nejsou jasné jako slunce, skýtají, vzata jednotlivě, jen pravděpodobnost, ale v souhrnu a vzájemně spojena podávají důkaz.

Na začátku uvedený seznam⁴² neobsahuje všechny knihy, které jsem uvedl v textu; kupříkladu ze starých básníků je mezi nimi jediný Nonnos, protože v prvním a těžko dostupném vydání, jehož jsem použil, jsou číslovány pouze verše každé stránky, a ne knih, jako je tomu u ostatních básníků. U starých řeckých dějepisců jsou většinou uvedena vydání Roberta a Henriho Stephana, která nejsou členěna na kapitoly, a proto jsem uváděl řádku každé stránky.

Na dokončení této práce má velký podíl můj důstojný a učený přítel pan Francke, vysoce zasloužilý inspektor proslulé a nádherné Bünaovy knihovny, jemuž jsem za to povinován vyslovit veřejně nejuctivější dík: jeho dobrotivé srdce by mi nemohlo podat vzácnějšího důkazu o našem dlouhém, v spřízněné osamělosti pěstovaném přátelství.

A protože vděčnost je chvályhodná na každém místě a nemůže být projevoována dost

⁴¹ [Viz obr. přílohu.]

⁴² [Ve vydání z r. 1764.]

často, nemohu opomenout vyslovit ji opětovně svým vzácným přátelům panu Fuesslimu v Curychu a panu Willovi v Paříži. To, co jsem uveřejnil o herculanských objevech, bych byl mohl s plným oprávněním připsat právě jim: neboť oni mne — bez vyzvání a neznajíce mne, pouze ze svobodného společného popudu, z pravé ryzí lásky k umění a k rozšíření našich znalostí — podpořili na mé první cestě do Herculanea velkorysým příspěvkem. Lidé tohoto druhu jsou již jen pro takový čin hodni, aby byli zachováni v paměti, která zvěční jejich zásluhy.

Současně též upozorňuji publikum na dílo,⁴³ které příštího jara vyjde v Římě, v italském jazyce, vytištěno mým vlastním nákladem ve velkém foliovém formátu. Obsahuje výklad nejrůznějších neuveřejněných památek starověku, obzvláště mramorových reliéfů, z nichž mnohé se daly velmi obtížně vyložit a jiné prohlašovali zkušení znalci starověku buď za nerozluštitelné záhady, nebo je vyložili zcela mylně. Těmito památkami se říše umění obohatí více než kdy předtím; objeví se mezi nimi zcela neznámé náměty a obrazy, z nichž některé se nevyskytují ani ve zprávách starověkých komentátorů; jejich spisy se tím objasní nebo vystoupí ve správném světle na mnoha místech, kde dosud nebyly, a bez těchto děl také nemohly být, srozumitelné. Má kniha se skládá z více než dvou set mědirytin, jež pořídil největší kreslír v Římě, pan Giovanni Casanova, malíř ve službách J. V. polského krále, takže žádné dílo o antických památkách nemůže nabídnout kresby, které by se mohly pochlubit takovou přesností, vkusem a znalostí starověku. Nešetřil jsem ani jinak na výzdobě svazku a všechny iniciály jsou vyryty v mědi.

Tyto *Dějiny umění* připisuji umění a době a obzvláště svému příteli panu Antonu Raphaelu Mengsovi.

Řím, v červenci roku 1763

⁴³ [Míněny jsou *Monumenti antichi inediti*, jež vyšly r. 1767.]

Díl první

ZKOUMÁNÍ UMĚNÍ CO DO JEHO PODSTATY

KAPITOLA PRVNÍ

O VZNIKU UMĚNÍ A PŘÍČINÁCH JEHO ODLIŠNOSTI U JEDNOTLIVÝCH NÁRODŮ

ČÁST PRVÁ

1. Obecné pojetí těchto *Dějin*

Umění závisící na kresbě začala jako všechny objevy s tím, co slouží potřebě; posléze se hledala krása a nakonec přišly zbytečnosti: toto jsou tři hlavní stupně umění.

Nejstarší zprávy nás poučují, že první figury představovaly to, co člověk je, nikoli jak se nám jeví, tedy jeho konturu, nikoli zjev. Od jednoduché postavy se postoupilo k zkoumání správných proporcí; z této jisté základny bylo možno se odvážit velikých námětů, čímž umění dospělo k velikosti a konečně za Řeků postupně k nejvyšší kráse. Když už byly spojeny všechny složky krásy a umělci se snažili o její další zdobení, zabředlo umění do zbytečností, ztratilo na velikosti, až nakonec zcela zaniklo.

Toto je ve stručnosti postup výkladu v našich *Dějinách umění*. V této kapitole bude nejprve řeč o počáteční podobě umění vůbec, dále o různých materiálech, s nimiž pracovalo sochařství, a nakonec o vlivu podnebí na umění.

2. Sochařství jako počátek výtvarného umění

Umění začalo nejjednodušším tvarováním a pravděpodobně jakýmsi druhem sochařství, neboť i děcko může dát jistou formu měkké hmotě, ale nedovede nic nakreslit na plochu; k tomu prvnímu totiž stačí pouhá představa věci, ale kreslení vyžaduje ještě mnoho jiných znalostí. Malířství se však posléze stalo zkrašlovatelem sochařství.

3. Podobnost počátků umění u různých národů

Zdá se, že umění vzniklo u všech národů, které se jím zabývaly, stejným způsobem, a není dost důvodů, abychom určovali jeho užší vlast: první semínko k tvorbě věcí potřebných našel každý národ u sebe. Ale k vzniku umění docházelo různě, podle stáří národů a ranějšího či pozdějšího zrodu náboženství, takže Chaldejci a Egypťané uctívali své představy vyšších mocností ve smyslové podobě asi dříve než Řekové. Neboť zde je tomu stejně jako u jiných umění nebo objevů, třeba barvení purpurem, které se

dříve rozšířily a uplatnily ve východních zemích. Zmínky v Písmu svatém o výtvarných zpodobeních jsou mnohem starší než vše, co víme o Řeckách.¹ V hebrejštině je zvláštní označení pro díla, která byla původně vypracována ze dřeva, a ta, která byla lita;² první byla postupem doby pozlacována nebo obkládána zlatým plechem.³ Badatelé, kteří mluví o vzniku nějakého postupu či umění a o jejich předávání od jednoho národa k druhému, se mýlí většinou v tom, že se drží jednotlivých kousků, které jsou si podobné, a vyvozují z nich obecné závěry; tak například Dionysios⁴ chce podle pruhu látky na bedrech zápasníků řeckých i římských tvrdit, že římstí jsou pokračovateli řeckých.

4. Starobylost egyptského umění

V Egyptě vzkvétalo umění již v nejstarších dobách: Sesostris žil asi čtyři sta let před válkou trojskou⁵ a už tehdy — v dobách, kdy se nad řeckým uměním ještě vznášely temnoty — v jeho říši stály největší obelisky, které se dnes nacházejí v Římě a jsou dílem tohoto krále, a byly dokončeny i největší stavby v Thébách.

5. Pozdější, ale původní umění Řeků. Kameny a sloupy jako první výtvarná díla

U Řeků začínalo umění sice mnohem později než ve východních zemích, ale s takovou prostotou, že se zdá, alespoň podle jejich vlastních zpráv, jako by první sémě svého umění nepřevzali od jiných národů, nýbrž byli sami jeho tvůrci. Uctívali třicet božstev již v dobách, kdy je ještě nezobrazovali v lidské podobě a spokojovali se tím, že je naznačovali neopracovaným blokem nebo čtyřhrannými kameny, jako to činili Arabové⁶ a Amazonky.⁷ Tak zobrazili *Juno* v Thespiích a ikarskou *Dianu*.⁸ *Diana Patroa* a *Jupiter Melichus* z Korinthu nebyli,⁹ stejně jako nejstarší *Venuše* z Pafu,¹⁰ nic jiného než jakési sloupy. *Bakehus* byl uctíván v podobě sloupu a dokonce i *Amora* a *Grácie* představovaly pouze kameny.¹¹ Proto znamenalo slovo sloup (*kión*) ještě i v nejlepších dobách Řeků sochu.¹² *Kastor* a *Pollux* měli u Spartanů podobu dvou paralelních kusů dřeva spojených dvěma příčnými břevny;¹³ a tato prastará forma se objevuje ve znaku II, který na zvěrokruhu symbolizuje oba blížence.¹⁴

¹ Voss, *Poeticarum institutionum libri III*, kn. 1, s. 31.

² [Hebrejsky *pešel* = obraz boha; *massekah* = litý obraz boha.]

³ Izajáš, kap. 30, v. 22. [Český ekumenický překlad Bible, Praha 1977: „Pak prohlásíš své stříbrem potažené vytesané modly i pozlacené lité modly za nečisté...“]

⁴ Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 7, s. 458.

⁵ Gronovius, poznámky ad: Tacitus, *Letopisy*, kn. 2, kap. 60. — Valesius, poznámky ad: Ammianus, kn. 17, kap. 4. — Warburton, *Essai sur les hieroglyphes*, s. 608.

⁶ Maximos z Tyru, *Dissertationes*, 8, § 8, s. 87. — Clemens Alexandrijský, *Cohortatio ad gentes*, kap. 4, s. 40.

⁷ Apollonios Rhodský, *Argonautika*, kn. 2, v. 1176.

⁸ Pausanias, kn. 7, kap. 22; kn. 8, kap. 31, 32, 34.

⁹ Tamtéž, kn. 2, kap. 9 [Zeus Melichios = usměvavý, milostivý].

¹⁰ Maximos z Tyru, Clemens Alexandrijský, citovaná díla.

¹¹ Schwarz, *Miscellanea*, s. 67. — Pausanias, kn. 9, kap. 27, 38.

¹² Codinus, *O vzniku Konstantinopole*, s. 19.

¹³ Plutarchos, *O lásce bratrské*, s. 849.

¹⁴ Palmerius, *Exercitationes*, s. 223.

6. Vypracování hlavy jako vyšší stupeň tvarování

Na zmíněné kameny se časem nasazovaly hlavy; takový byl mezi mnoha jinými *Nep-tun* z Trikolonu a *Jupiter* z Tegey, oba v Arkádii: Neboť v této zemi lpěli více než kde jinde v Řecku na nejstarších formách umění.¹⁵ V prvních výtvarných zpodobněních se tedy u Řeků projevuje objevení a zrod postavy. Na pohanské modly, které měly pouze lidskou hlavu, poukazuje i Písmo svaté.¹⁶ Řekové, jak známo, označovali čtyřhranné kameny s hlavami jako hermy, to jest velké kameny,¹⁷ a jejich umělci této formě zůstávali dlouho věrni.¹⁸

7. Rozlišení pohlaví jako další stupeň

Od tohoto prvního pokusu o zobrazení figury můžeme na základě svědectví různých autorů i starých památek sledovat, jak se její formování rozvíjelo. Na kamenech s hlavou bylo asi v polovině výšky naznačeno pohlaví, které se nedalo rozeznat na málo ztvárněném obličejí. Jestliže se říká, že Eumaros Athénský poprvé rozlišil pohlaví v malířství,¹⁹ pak to lze chápat pravděpodobně jako zachycení tváře v mladém věku; tento umělec žil v době před Romulem a nedlouho poté, co Ifitos obnovil olympijské hry.

8. Vypracování nohou u Daidala

Má se všeobecně za to, že to byl Daidalos, kdo začal na dolní části sloupu rozlišovat nohy; protože tehdy ještě nikdo nedokázal vytvořit celou lidskou postavu z kamene, pracoval tento umělec se dřevem a po něm prý se první sochy nazývaly daidala. O dílech tohoto umělce podává jistou představu názor pozdějších sochařů, který uvádí jejich současník Sokrates: kdyby Daidalos vstal z mrtvých a tvořil díla, jaká jsou známa pod jeho jménem, zesměšnil by se.

9. Podobnost prvních figur u Egypťanů, Etrusků a Řeků

První rysy těchto řeckých postav byly jednoduché a většinou je představovaly rovné linie; pravděpodobně nebylo rozdílu v počátcích umění mezi Egypťany, Etrusky a Řeky, jak to dosvědčují i staří autoři.²⁰ Je to vidět i na nejstarší řecké bronzové figurě v muzeu Nani v Benátkách,²¹ na jejíž bázi je nápis

ΤΟΥΚΡΑΤΕΜ ΑΝΘΡΩΠΕ.

I v této zploštělé formě písma spočívá táž podobnost, jakou zjišťujeme u očí na hlavách

¹⁵ Pausanias, kn. 8, kap. 34 a 47.

¹⁶ Žalm 135, v. 16.

¹⁷ Skylax, *Obeplutí*, s. 52. Viz Suidas, heslo „herma“. Jméno Hermes, Mercurius, jemuž prý byly tyto kameny nejprve zasvěceny, se na ně nevztahuje, vzdor vysvětlení v Platonově *Kratylovi*.

¹⁸ Andrias Pandionos — Aristofanes, *Mír*, v. 1183 — představoval jednu z dvanácti takových herm v Athénách, na nichž se vyvěšovaly seznamy vojáků; nemůže tedy znamenat sloup, jak překladatelé uvádějí.

¹⁹ Plinius, kn. 35, kap. 8.

²⁰ Diodoros, kn. 1, s. 87. — Strabon, kn. 17, s. 806.

²¹ Paciaudi, *Monumenta Peloponnesia*, d. 2, s. 51.

starších řeckých mincí a na egyptských postavách: obojí jsou zploštělé a protáhlé do délky.^{21a} První malby si musíme představit jako *monogramy*, jak Epikuros nazýval bohy, to jest jako lineární zaznamenání lidského stínu.

10. Je pravděpodobnější, že umění předávali Řekům spíš Féniciané nežli Egyptané

První linie a formy v umění vedly tedy samy k vytvoření jistého typu figur, které se všeobecně nazývají egyptskými. Řekové také neměli mnoho příležitostí naučit se v umění něčemu od Egyptanů: neboť před králem Psammetichem byl všem cizincům zakázán vstup do Egypta a Řekové provozovali umění již před touto dobou. Účelem cest, které podnikali řečtí učenci do Egypta, bylo především poznání forem vlády v této zemi.²² Badatelé, kteří všechno odvozují z východních zemí, by mohli s větší pravděpodobností poukazovat na Féniciány, s nimiž Řekové navázali styk velmi záhy a od nichž prý převzali prostřednictvím Kadmovým své první písmo. S Féniciány byli ve svazku v nejstarších dobách, ještě před Kyrem, i Etruskové, kteří měli velkou námořní moc.²³ Dokladem toho je mimo jiné i jejich společná flotila, již vystrojili proti Fokajským.²⁴

11. Všechny tři zmíněné národy opatřují sochy nápisy.

Mezi umělci těchto národů bylo zvykem opatřovat díla nápisy; Egyptané je umísťovali na bázi a na sloup, u něhož figury stojí, nejstarší Řekové a Etruskové naproti tomu přímo na postavu. Na stehně sochy jednoho *olympijského vítěze* v Elidě byly dva řecké verše a také na boku *koně*, vytvořeného v témž kraji Dionysiem z Argu, byl umístěn nápis;²⁵ dokonce i Myron napsal své jméno stříbrem vykládanými písmeny na stehno jedné sochy *Apollona*.²⁶ V páté kapitole budu mluvit o dosud dochované *bronzové soše*, která má rovněž na stehně římský nápis.

12. Vysvětlení podobnosti nejstarších egyptských a řeckých soch

Nejstarší formy řeckých figur se podobaly egyptským i co do postoje a akce. Strabon označuje jejich protiklad slovem, které vlastně znamená „zkroucený“²⁷ a představuje u něho figury, které už nebyly jako v nejstarších dobách naprosto rovné a bez všeho pohybu, nýbrž vyjadřovaly rozličné postoje a akce. Jako příklad se tu uvádí socha zá-

^{21a} Takové oči měl patrně na mysli Diodoros (kn. 4), když píše, že Daidalos své sochy tvaroval *ommasi memykota*, což překladatelé uvádějí jako *luminibus clarsis*, tj. „se zavřenými očima“. To není pravděpodobné, neboť pokud umělec chtěl tvarovat oči, pak otevřené. Příklad je rovněž v rozporu s vlastním a obvyklým významem slova *memykos*, jež znamená mrkat, lat. *nictare*, ital. *sbirciare*, a mělo by se překládat *conniventibus oculis*. *Memykota cheilea* znamená u Nonna (*Dionysiaka*, kn. 4, s. 75, v. 8) pootevřené rty.

²² Strabon, kn. 10, s. 482. — Plutarchos, *Solon*, s. 146.

²³ Pausanias, kn. 10, kap. 17.

²⁴ Herodotos, kn. 1, kap. 166.

²⁵ Pausanias, kn. 5, kap. 27.

²⁶ Cicero, *Proti Verrovi*, řeč 4, kap. 43.

²⁷ Strabon, kn. 15, § 948: „Na pobřeží ostrova Samu jsou v starobylých chrámech starobylé sochy, v pozdějších pak zkroucené.“

pasníka jménem *Arrhachion*, z 54. olympiády,²⁸ a jiná socha,²⁹ nacházející se na Kapitulu a vytesaná z černého mramoru: u obou visí paže podél boků. U první sochy, stejně jako u oné, která byla postavena slavnému *Milonovi* z Krotonu, však tento postoj mohl mít zvláštní význam; navíc pak byla vytvořena v Arkádii, kde nebylo umění na výši. Druhá socha, jak se zdá, představuje *Isis* a je jednou z figur, které dal císař Hadrianus, v jehož vile u Tivoli byly nalezeny, zhotovit jako napodobení egyptských děl. O tom ještě bude řeč v další kapitole.

13. Charakteristické rysy nejstaršího stylu kresby

Pod vlivem vědy se etruští a řečtí umělci osvobodili od rovných linií prvních výtvořů, u nichž zůstali Egyptané. Protože však v umění vědění předchází krása a stojí na správných, přísných pravidlech musí začít působit přesným a důrazným určováním, nabyta kresba na pravidelnosti, ale i na hranatosti, byla výrazná, ale tvrdá a mnohdy přehnaná; právě takovým způsobem se sochařství novější doby zdokonalilo v díle Michelangelově. Práce v tomto stylu se dochovaly na mramorových reliéfech a na gemách, o nichž bude zmínka na příslušném místě; toto byl styl, který zmínění autoři³⁰ přirovnávají k etruskému a který, jak se zdá, zůstal vlastním aiginské škole: neboť umělci tohoto ostrova, obývaného Dóry,³¹ zůstali u nejstaršího stylu patrně nejdéle.

ČÁST DRUHÁ

Druhá část této kapitoly se zabývá materiály, s nimiž sochařství ve svém vývoji pracovalo, jakož i typy tvarování a kresby. Umění a sochařství začaly s hlínou, poté se opracovávalo dřevo, později slonovina a nakonec se umělci odvážili na kámen a kov.

1. Hlína — první materiál umění

Na první materiál umění, hlínu, poukazují dokonce i staré jazyky, neboť práce hrnčíře i výtvarníka se označuje týmž slovem.³² Ještě za Pausaniových dob byly v různých chrámech figury bohů z hlíny: například v Tritii v Achaie, v chrámě Cerery a Proserpiny; v jednom Bakchově chrámu v Athénách byl zobrazen v hlíně *Amfiktyon*, jak vedle jiných bohů obsluhuje Bakcha. V témž městě stály na místě, nazývaném podle hliněných nádob a figur Kerameikos, dvě hliněné sochy: *Theseus vrhající do moře Skeirona* a *Bohyně Dne unášející Kefala*.³³ Hliněné práce byly pomalovány červenou barvou a někdy,³⁴

²⁸ Pausanias, kn. 8, kap. 39. [Arrhachion: před r. 564 př. n. l.]

²⁹ Caylus, *Recueil d'antiquités*, d. 2, tab. 39.

³⁰ Diodoros a Strabon, cit. místa.

³¹ Herodotos, kn. 8, kap. 73.

³² Gusset, *Comment. Ling. Hebr.*

³³ Pausanias, kn. 7, kap. 22; kn. 1, kap. 2 a 3. [Na posledně citovaném místě se uvádí bohyně Dne — Hemera; Winckelmann uvádí „Morgenröte“, tj. Jitřenka, lat. Aurora, řec. Eos.]

³⁴ Plinius, kn. 35, kap. 45.

jak je vidět na jedné staré hlavě z pálené hlíny,³⁵ celé opatřeny červeným nátěrem; výslovně se to uvádí o sochách Jupitera; jeden takový byl v arkadské Figalii;³⁶ i Pan býval pomalován červeně.³⁷ Totéž dělají ještě dnes Indiáni.³⁸ Zdá se, že odtud pochází přízvisko Ceres *foinikopeza*, Rudonohá.³⁹

2. Malované nádoby z hlíny

Hlína sloužila i později za rozkvětu i úpadku umění k modelování, a to jednak u reliéfů, jednak u malovaných nádob. Reliéfy se neuplatňovaly pouze na vlysech budov, nýbrž sloužily umělcům i jako modely a byly rozmnožovány otiskováním do předem připravených forem; dokladem toho jsou četná dochovaná zpracování téhož výjevu. Obtisky se dále dotvářely špachtlí, jak lze zřetelně rozpoznat; autor sám vlastní několik exemplářů tohoto druhu. Modely se někdy navlékaly na provaz a visely v dílnách umělců: některé proto mají uprostřed otvor. Mezi modely najdeme zcela zvláštní výjevy. Domnělá *Pythická kněžka* je takovým dílem z pálené hlíny.⁴⁰ Na slavnostech,⁴¹ které se konaly v Boiotii, v městech kolem Athén a zejména v Platajích na paměť Daidala, umělci své modely veřejně vystavovali.

Z jiných hliněných památek, totiž antických malovaných nádob, se nám zachovaly jak etruské, tak řecké práce, jak ještě na několika příkladech vzpomeneme níže. Používání hliněných nádob se od nejstarších dob udrželo při bohoslužebných a sakrálních úkonech, kdežto v občanském životě ustoupily většímu přepychu.⁴² Malované nádoby sloužily ve starověku místo porcelánu jako ozdoba, nikoli k praktickému použití: najdou se totiž i některé bez dna.

3. Dřevěné figury

Ze dřeva se zhotovovaly sochy, stejně jako stavby, dříve než z kamene a mramoru. V Egyptě se ještě dnes nacházejí staré figury ze sykomorového dřeva; vlastní je řada muzeí. Pausanias vyjmenoval druhy dřeva,⁴³ z nichž byly vyřezávány nejstarší sochy, a ještě za jeho dob byly na nejproslulejších místech v Řecku dřevěné sochy. Mimo jiné byly v Megalepoli v Arkádii takové sochy *Junony*, *Apollona a Múz*, a také *Venuše a Merkura* od *Damofonta*,^{43a} jednoho z nejstarších umělců. Je možno uvést i sochu z jednoho kusu dřeva v Apollonově chrámu na Délu, již vzpomíná Pindaros.⁴⁴ Zvlášť je třeba zmínit *Hilaeiru a Foibe* v Thébách, *Koně Kastora a Polluxe*^{44a} z ebenového dřeva a slono-

³⁵ Tato hlava, nalezená ve starověkém Tusculu, je v majetku autora.

³⁶ Plinius, kn. 23, kap. 3. — Pausanias, kn. 8, kap. 38 [zde se však nemluví o Jupiterovi — Diovi, nýbrž o soše Dionysa natřené suříkem].

³⁷ Vergilius, *Zpěvy pastýřské*, ekloga 19, v. 27.

³⁸ Valle, *Viaggi*, d. 1, s. 28.

³⁹ Pindaros, *Olympijský zpěv* 6, v. 126.

⁴⁰ Montfaucon, *Antiquité expliquée*, d. 2, tab. 2.

⁴¹ Dikaiarchos, *Světový místopis*, s. 168. — Meursius, *Graecia feriat*.

⁴² Brodeau, *Miscellanea*, kn. 5, kap. 19.

⁴³ Pausanias, kn. 2, kap. 19; kn. 8, kap. 17.

^{43a} Tamtéž, kn. 8, kap. 30.

⁴⁴ Pindaros, *Pythijský zpěv* 5, v. 53.

^{44a} Pausanias, kn. 2, kap. 22.

viny od Daidalových žáků Dipoina a Skyltida, stejnou *Dianu* z Tegey v Arkádii,^{44b} z nejstaršího období umění, a taktéž *Aiantovu* sochu ze Salamíny.^{44c} Pausanias si myslí, že už před Daidalem se říkalo dřevěným sochám daidala.⁴⁵ V Sais a Thébách v Egyptě byly kolosální dřevěné sochy;^{46a} dokonce i slavný Myron vytvořil v době Feidiově v Aigině sochu *Hekaty* ze dřeva.^{46b} Diagoras, který se proslavil mezi starověkými neznabohy, si uvařil jídlo na ohni ze sochy *Herkulovy*, protože neměl dříví.⁴⁷ Postupem doby se figury pozlacovaly, a to jak u Egyptanů, tak u Řeků;^{47a} Gori vlastnil dvě pozlacené egyptské figury.⁴⁸ V Římě byla uctívána ještě za prvních císařů *Fortuna Virilis*,⁴⁹ která pocházela z doby krále Servia Tullia a pravděpodobně ji vytvořil etruský umělec.

4. Slonovina

Ze slonoviny vyřezávali Řekové již v nejstarších dobách a Homér mluví o jílcích i čepelích mečů, ba dokonce o lehátkách a jiných věcech, které se z ní zhotovovaly.⁵⁰ I stolce prvních římských králů a konsulů byly ze slonoviny⁵¹ a každý Říman, dosáhnoucí hodnosti, které taková pocta příslušela, měl vlastní stolicí ze slonoviny;⁵² na takových stolicích seděla celá rada, když se na tribunách na římském náměstí pronášel projev za zemřelé.⁵³ Dokonce i lyry se ve starověku zhotovovaly ze slonoviny.⁵⁴ V Řecku bylo na sto soch ze slonoviny a zlata, většina z nich pocházela ze starších dob a byly v nadživotní velikosti. Dokonce i v jedné maličké obci v Arkádii byl krásný *Aesculapius* ze slonoviny a zlata,⁵⁵ a v Achaie, u cesty do Pellene, měla *Pallas* ve svém chrámu rovněž sochu z týchž materiálů.⁵⁶ V jednom chrámu v Kyziku, na němž byly spáry mezi kameny ozdobeny zlatými pásky, stál slonovinový *Jupiter*, jež korunuje mramorový *Apollon*;⁵⁷ i v Tivoli byl takový *Herkules*.⁵⁸ Herodes Attický, slavný a bohatý rétor z doby Antoninovců, dal v Neptunově chrámu v Korintu postavit vůz se čtyřmi pozlacenými koni, kteří měli kopyta ze slonoviny.⁵⁹ Ze slonovinových soch se nikdy, přes tolik objednávek, nenašel ani zlomek (nepočítáme-li několik úplně malých figurek), protože slo-

^{44b} Tamtéž, kn. 8, kap. 52.

^{44c} Tamtéž, kn. 1, kap. 35.

⁴⁵ Tamtéž, kn. 9, kap. 3.

⁴⁶ Herodotos, kn. 2, kap. 130.

^{46a} Pausanias, kn. 6, kap. 18.

^{46b} Tamtéž, kn. 2, kap. 30.

⁴⁷ Scholia ad: Aristofanes, *Oblaka*, v. 828.

^{47a} Herodotos, kn. 2, kap. 63.

⁴⁸ Gori, *Museum Etruscum*, d. 1, s. 51.

⁴⁹ Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 4, s. 234.

⁵⁰ Pausanias, kn. 1, kap. 12. — Casaubonus, ad: Aelius Spartianus, s. 20 [viz *Historia Augusta*].

⁵¹ Dionysios z Halikarnassu, cit. dílo, kn. 3, s. 187; kn. 4, s. 257.

⁵² Livius, kn. 5, kap. 41.

⁵³ Polybios, kn. 6, s. 495.

⁵⁴ Dionysios z Halikarnassu, cit. dílo, kn. 7, s. 458.

⁵⁵ Strabon, kn. 8, s. 337.

⁵⁶ Pausanias, kn. 7, kap. 27.

⁵⁷ Plinius, kn. 36, kap. 22.

⁵⁸ Propertius, kn. 4, elegie 7, v. 82.

⁵⁹ Pausanias, kn. 2, kap. 1.

novina v zemi vápenatí jako zuby všech ostatních zvířat s výjimkou zubů vlčích.⁶⁰ V arkádském Tyrinthu byla zlatá socha *Kybele*, její tvář byla složena z hroších zubů.⁶¹

5. Kámen — různé druhy podle zemí

Prvním kamenem, z něhož se tesaly sochy, byl pravděpodobně ten, z něhož jsou postaveny nejstarší řecké stavby, jako například Jupiterův chrám v Elidě,⁶² totiž druh tufu bělavého odstínu. Plutarchos se zmiňuje o jednom Silenovi z tohoto kamene.⁶³ V Římě se používalo i travertinu, z něhož je socha *konsula* ve vile pana kardinála Alexandra Albaniho, *sedící postava* v paláci Altieri na Kapitolu, která drží na koleně tabulku, a *ženská postava*, rovněž v životní velikosti, s prstenem na ukazováčku, ve vile markýze Belloniho. Sochy z takového podřadnějšího kamene stávaly obvykle u hrobů.

6. Mramor — zpočátku jen tváře, ruce a nohy postav. Malované sochy

Z mramoru se zpočátku tesaly nejprve jen hlavy, ruce a nohy k figurám ze dřeva; taková byla *Juno* a *Venuše* od Damofonta, jednoho z nejstarších slavných umělců. Tímto způsobem se postupovalo ještě za Feidiových dob: i jeho *Pallas* z Platají tak byla vypracována.⁶⁴ Sochy, u nichž byly kamenné jen údy a hlava, se nazývaly akrolity:⁶⁵ takový je význam tohoto slova, na který nepřišel Salmasius ani jiní.⁶⁶ Plinius poznamenává,⁶⁷ že teprve v padesáté olympiádě se začalo pracovat s mramorem, čímž asi míní celé figury. Někdy byly i mramorové sochy oděny skutečným šatem, jako například *Ceres* z Bury v Achaie; rovněž jeden velmi starý *Aesculapius* ze Sikyonu byl oděn do roucha.⁶⁸ To později dalo popud k tomu, že se na mramorové figury oděv maloval, jak je vidět na *Dianě*, která byla v roce 1760 nalezena v Herculaneu. Tato socha je vysoká čtyři palmy a tři a půl palce,^{69a} a její hlava není idealizovaná, nýbrž představuje určitou osobu. Její vlasy jsou světlé, vesta bílá, stejně jako sukně, kterou dole lemují tři proužky; nejspodnější je úzký a zlatově zbarvený, druhý, širší, je z lakové barvy s bílými květinami a ornamenty; třetí má stejnou barvu. Socha, kterou u Vergilia slíbil Corydon *Dianě*,⁶⁹ měla být z mramoru, ale s rudými botkami. S černými kameny, ať už mramorem nebo čedičem, pracovali již nejstarší řečtí sochaři: z takového kamene byla *Diana* z Ambryssu ve Fokidě,⁷⁰ vytvořená některým aiginským umělcem. S prvním čedičem pracovali jak Řekové, tak Egypťané, o čemž bude pojednáno níže.

⁶⁰ Jeden člověk v Římě vlastní vlčí zub, na němž je vyryto dvanáct bohů.

⁶¹ Pausanias, kn. 8, kap. 45.

⁶² Tamtéž, kn. 5, kap. 10.

⁶³ Plutarchos, *Životy deseti rétorů: Andokides*, s. 1535.

⁶⁴ Pausanias, kn. 7, kap. 23; kn. 8, kap. 30.

⁶⁵ Vitruvius, kn. 2, kap. 8.

⁶⁶ Salmasius, poznámky ad: *Historia Augusta*, s. 322. — Triller, *Observationes criticae*, kn. 4, kap. 6. — Paciaudi, *Monumenta Peloponnesia*, d. 2, s. 44.

⁶⁷ Plinius, kn. 36, kap. 4.

⁶⁸ Pausanias, kn. 7, kap. 25; kn. 2, kap. 13.

^{69a} [1 palm římský = 26,5 cm; 1 palm neapolský = 23,1 cm.]

⁶⁹ Vergilius, *Zpěvy pastýřské*, ekloga 7, v. 31.

⁷⁰ Pausanias, kn. 10, kap. 36.

7. Bronz

Bronzové sochy musely vznikat v Itálii daleko dříve než v Řecku, chceme-li věřit Pausaniovovi, který uvádí jménem první umělce v tomto sochařském odvětví,⁷¹ jimiž byli Rhoikos a Theodoros z ostrova Samos. Druhý z nich zhotovil proslulou gemu Polykratovu, který byl za doby Kroisovy, tedy asi kolem šedesáté olympiády, vládcem ostrova Samos. Římstí dějepisci ale uvádějí,⁷² že už Romulus se dal zpodobit v bronzové soše na voze taženém čtyřmi koňmi, ověnčen vítězstvím: vůz s koňmi byl kořistí z města Camerinum. Stalo se prý tak po triumfu nad Fideňany, v sedmém roce jeho vlády, tedy v osmé olympiádě. Nápis na pomníku byl, jak Plutarchos uvádí,⁷³ napsán řeckou abecedou: protože však, jak v jiné souvislosti zaznamenává Dionysios,⁷⁴ bylo římské písmo podobné nejstaršímu řeckému, mohla by to být práce nějakého etruského umělce. Dionysios hovoří na témž místě o bronzové soše, která byla postavena Horatiu Coclovi, a o jezdeckém pomníku slavné Cloelie;⁷⁵ obě díla pocházejí z počátku římské republiky. Když byl Spurius Cassius za své činy zbaven svobody, dali za jmění, které mu bylo zkonfiskováno, postavit kovové sochy Cereře.⁷⁶ Na druhé straně ale víme, že Řekové již v době Kroisově vytvářeli v Lydii obrovská díla z různých kovů: velká stříbrná váza, kterou Kroisos daroval delfskému chrámu, měla objem šesti set věder a jejím autorem byl zmíněný Theodoros.⁷⁷ Spartané dali ulít jako dar pro Kroisa kovovou vázu o objemu tří set věder,^{77a} zdobenou různými zvířecími motivy. Již dlouho předtím byly na ostrově Samos vytvořeny tři kolosální figury šest loktů vysoké,⁷⁸ klečící na jednom koleně a nesoucí velkou vázu, která byla stejně jako figury z bronzu: byl to desátek ze zisku loďní výpravy Samoských do Tartessu za Herkulovými sloupy. První bronzový vůz s koňmi, o kterém je u Řeků zmínka,⁷⁹ dali vytvořit Athéňané po smrti Peisistratově, to jest po šedesáté sedmé olympiádě, a umístili jej před chrám Pallady. Bronzové sochy měly mnohdy i bázi z kovu.⁸⁰ Sochy ze zlata se ve starověku stavěly některým bohům, častěji ale římským císařům, jak potvrzují nejen různí autoři,⁸¹ nýbrž i některé nápisy.

8. Umění kamenorytecké

Umění kamenorytecké musí být velmi staré a znaly je i velmi odlehlé národy. Trajuje se, že Řekové zpočátku používali jako pečeti dřívká proděravělého červotočem;⁸²

⁷¹ Tamtéž, kn. 8, kap. 14; kn. 9, kap. 41; kn. 10, kap. 38.

⁷² Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 2, s. 112.

⁷³ Plutarchos, *Romulus*, s. 33.

⁷⁴ Dionysios z Halikarnassu, cit. dílo, kn. 4, s. 221.

⁷⁵ Tamtéž, kn. 5, s. 284 a 291. — Plutarchos, *Publikola*, s. 195.

⁷⁶ Dionysios z Halikarnassu, cit. dílo, kn. 8, s. 524.

⁷⁷ Herodotos, kn. 1, kap. 51 [v českém vydání Praha 1972, přel. Jar. Šonka, se uvádí „600 amfor“, tj. 234 hl; komentátor zde poznamenává, že jde patrně o chybu v opisu Herodotova textu: míněno mohlo být 600 džbánek (chus) = 195 litrů, nebo 600 choiniků = 648 litrů].

^{77a} Herodotos, kn. 1, kap. 70.

⁷⁸ Tamtéž, kn. 4, kap. 152 [1 loket = 44,4 cm; babylónský loket = cca 50 cm].

⁷⁹ Tamtéž, kn. 5, kap. 77.

⁸⁰ Pausanias, kn. 5, kap. 25.

⁸¹ Rycqius, *De Capitolio Romano*, kap. 26, s. 108.

⁸² Hesychios, heslo *thripobrotos*. — Selden, *Marmora Arundeliana II*, s. 177.

v Stoschově muzeu je kámen,⁸³ na němž jsou vyřezány chodbičky jako na takovém dřívku a který pravděpodobně sloužil k pečetění; nevíme však, jak dlouho tento zvyk trval. Egypťané dospěli v tomto odvětví umění k velké dokonalosti, jak může dosvědčit *Isis* z téhož muzea, o níž bude řeč v další kapitole. I Etiopané zhotovovali pečetidla z kamene, do něhož ryli jiným, tvrdým kamenem.⁸⁴ O tomto odvětví umění však pojednáme ve všech následujících kapitolách zvlášť. Jak rozšířené bylo u starých národů opracovávání drahých kamenů, nás i bez dalších podobných zpráv přesvědčí dva tisíce číší, které našel Pompeius v Mithridatově pokladu.⁸⁵

ČÁST TŘETÍ

O příčinách odlišnosti umění u jednotlivých národů

1. Vliv podnebí na tělesnou stavbu

Poté co jsme popsali vznik umění a materiál, s nímž se pracovalo, přivede nás třetí část této kapitoly, pojednání o vlivu podnebí na umění, blíže k tématu různosti umění u jednotlivých národů, které se jím zabývaly. Vlivem podnebí rozumíme působení různé polohy zemí, zvláštností počasí a potravy na tělesnou stavbu a v nemenší míře i na způsob myšlení obyvatelstva. Jak praví Polybios,⁸⁶ klima formuje mravy národů, jejich postavu a barvu pleti.

Co se týče tělesné stavby člověka, přesvědčí nás vlastní oko, že na tváři se vždy zračí jak duše, tak často i charakter národa: jako příroda oddělila velké říše a země horstvy a řekami, tak rozlišila obyvatele těchto zemí různými rysy tváře; a mezi velmi vzdálenými zeměmi existuje odlišnost i co do ostatních částí těla a postavy. Zvířecí druhy nejsou vzhledem k rázu země odlišnější, nežli jsou lidé, a někteří autoři jsou přesvědčeni, že zvířata mívají vlastnosti obyvatel své země. Tvar obličeje je tak rozdílný jako jazyky, ba jako jejich nářečí. Rozdílnost řečí je podmíněna jejich nástrojem, takže v chladných zemích musí být nervy jazyka méně ohebné a rychlé nežli v zemích teplejších. A jestliže obyvatelům Grónska a různým národům v Americe chybí některé hlásky,⁸⁷ vyplývá to jistě z téže příčiny. Proto mají všechny severní jazyky více jednoslabičných slov a jsou přetíženy souhláskami, jejichž spojení a výslovnost činí jiným národům potíže, ba je pro ně mnohdy nemožná. Jistý slavný autor hledá v rozdílném složení a tvaru mluvidel dokonce i rozdíl mezi italskými nářečími.⁸⁸ Tvrdí, že z uvedených důvodů mají Lombardané, narození v chladnějších krajích Itálie, drsnou a krátkou výslovnost; Toskánci a Římané mluví uměřeným tónem; Neapolci, kteří žijí pod ještě tep-

⁸³ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 513.

⁸⁴ Herodotos, kn. 7, kap. 69.

⁸⁵ Appianos, *Mithridates*, s. 159.

⁸⁶ Polybios, kn. 4, s. 290.

⁸⁷ Wöldike, *Meletema de lingua Groenlandica*, s. 144.

⁸⁸ Gravina, *Della ragione poetica*, kn. 2, s. 148.

lejší nebem, vyslovují samohlásky ještě výrazněji a mluví víc na plná ústa nežli Toskánci a Římané. Lidé, kteří poznali hodně národů, dovedou je rozlišit stejně přesně a neomylně podle rysů tváře jako podle řeči. Protože nejpřednějším námětem umění byl vždycky člověk, vtiskovali umělci každé země svým figurám rysy tváře vlastního národa. Důkazem toho, že umění starověku přijímalo podobu podle tělesných rysů tehdejších lidí, je vzájemný poměr umění jednotlivých národů v novější době. Němci, Holanďané a Francouzi se na svých obrazech — pokud se nevzdají své země a přirozenosti — dají rozpoznat stejně jako Číňané a Tataři: Rubens po mnohaletém pobytu v Itálii maloval stále své postavy, jako kdyby byl nikdy neopustil svou vlast.

Tělesná stavba dnešních Egyptanů by se ještě dnes dala rozeznat ve figurách jejich někdejšího umění, avšak podobnost mezi přírodou a jejím obrazem již dnes není táž, jaká bývala. Neboť kdyby byli Egyptané většinou tak tlustí a tuční, jak někteří novější autoři popisují obyvatele Káhiry,⁸⁹ nedalo by se z jejich starověkých figur usuzovat na jejich tělesnou podobu ve starých dobách, která se zdá protikladem dnešní: lze však zjistit, že již antičtí autoři popisovali Egyptany jako lidi tlustých a tučných postav.⁹⁰ Podnebí zůstává stále stejné, ale země a obyvatelé mohou měnit svou tvářnost. Když uvážíme, že dnešní obyvatelé Egypta jsou lidé jiného kmene, který tam zavedl i vlastní řeč, že jejich náboženství, forma vlády a způsob života jsou naprosto protikladné někdejšímu poměru, pak nám bude pochopitelný i rozdílný tělesný vzhled. Neuvěřitelná hustota zalidnění naučila staré Egyptany skromnosti a pracovitosti; jejich hlavní zájem se soustřeďoval na zemědělství,⁹¹ jejich strava sestávala spíš z plodů rostlin nežli z masa, a tak se ani jejich těla nemohla obalit masem. Dnešní obyvatelé Egypta však jen líně podřimují a snaží se pouze žít, ne pracovat, a to je příčinou ztučnění jejich těl.

Totéž můžeme konstatovat i o dnešních Řecích. Nehledě na to, že se jejich krev po několik staletí mísila s mnohými národy, které se mezi nimi usadily, je pochopitelné, že jejich dnešní zřízení, výchova, vzdělání a způsob myšlení mohou ovlivňovat i jejich tělesnou stavbu. Při všech těchto nepříznivých okolnostech je i dnešní řecký typ proslulý svou krásou, a čím víc se příroda blíží řeckému podnebí, tím krásnější, vznešenější, a mocnější se projevuje v tělesné stavbě lidí. V nejkrásnějších krajích Itálie se proto najde málo nedotažených, neurčitých a nic neříkajících rysů tváře, jako je tomu na druhé straně Alp; jejich rysy jsou naopak vznešené nebo duchaplné, tvar obličeje je většinou velkorysý a plný a jeho části vzájemně harmonují. Tento výtečný vzhled je tak zjevný, že by hlava nejbezvýznamnějšího plebejce dobře zapadla do nejvznešenějšího historického obrazu a mezi ženami téhož stavu by nebylo ani v nejzapadlejší obci obtížné najít předlohu k obrazu Junony. V Neapoli, která byla více než jiné kraje Itálie obdařena vlídným podnebím a stálým, mírným počasím, protože je velmi blízko pásma, v němž leží vlastní Řecko, se často vyskytují tvary a podoby, které by mohly

⁸⁹ Dapper, *Afrique*, s. 94.

⁹⁰ Achilleus Tatios, *Příběhy Leukippy a Kleitofonta*, kn. 3, s. 177.

⁹¹ Lukianos, *Ikaromenippos*, s. 771.

být modelem pro ideál krásy a co do rysů tváře, zejména jejich výrazných a harmonických částí, se zdají přímo jako stvořené pro sochařství.

I když člověk tento národ nikdy neviděl, může si sám od sebe a s jistotou udělat představu o jeho duchaplném založení podle toho, že jeho jemnosti přibývá s teplotou klimatu: Neapolci jsou jemnější a chytřejší než Římané a Siciliáni ještě víc než Neapolci, avšak Řekové předčí dokonce i Siciliány. Čím čistší a řidší vzduch, říká Cicero,⁹² tím jemnější hlavy.

Vysoká krása, která nespočívá jen v hebké pleti, kvetoucí barvě, v jiskrných nebo unylých očích, nýbrž v celkové konstituci a formě, se tedy vyskytuje častěji v zemích, které jsou obdařeny stálým a příznivým podnebím. Jestliže tedy jen Italové dovedou zachytit krásu v malířství a sochařství, jak praví jeden urozený anglický autor, pak to vyplývá částečně již z utváření samotné krajiny, neboť ony schopnosti se mohou snáze rozvíjet každodenním přímým poznáváním toho, co má člověk před očima. Dokonalá krása byla nicméně vzácná i mezi Řeky, a u Cicerona říká Cotta,⁹³ že za jeho dob bylo mezi množstvím mladých lidí v Athénách jen několik jedinců skutečně krásných. Nakolik přispívá šťastné klima k tvoření krásy, ukazuje i mimořádná krása ženského pohlaví na Maltě: neboť na tomto ostrově neznají zimu.

Nejkrásnější řecké plemeno, zejména co do barvy pleti, muselo žít pod iónským nebem v Malé Asii, pod tím nebem, které zplodilo a inspirovalo Homéra. To dosvědčuje Hippokrates a Lukianos;⁹⁴ a jeden pozorný cestovatel šestnáctého století⁹⁵ nenachází dost slov chvály pro tamější ženské pohlaví, jeho jemnou, mléčně bílou pleť a svěží, zdravý ruměnek. Neboť nebe je v těchto krajích a na přilehlých ostrovech díky jejich poloze daleko jasnější a počasí, bez krajností tepla a chladu, stálejší a vyrovnanější než v samém Řecku, obzvláště v jeho přímořských končinách, které jsou vystaveny dusnému větru z Afriky, stejně jako celé jižní pobřeží Itálie a jiných zemí, které leží proti horskému pásmu Afriky. Tento vítr, který se u Řeků nazývá *líps*, u Římanů *africus* a nyní *scirocco*, zatemňuje vzduch žhoucím těžkým oparem, činí ho nezdravým a ochromuje všechn život u lidí, zvířat i rostlin. Když vane tento vítr, je ztíženo zažívání a duch i tělo propadá mrzutosti a neschopnosti k činu; odtud lze pochopit, jaký vliv má tento vítr na krásu pleti a její barvu. U obyvatel pobřeží způsobuje temnou a nažloutlou barvu, která je mezi Neapolci, zejména v hlavním městě s úzkými uličkami a vysokými domy, více rozšířena nežli na venkově. Stejnou barvu mají obyvatelé měst na středomořském pobřeží, církevního státu, Terraciny, Nettuna, Ostie atd. Bažiny, které v Itálii způsobují špatný smrtící vzduch, však zřejmě v Řecku nešířily žádné škodlivé výpary: například Ambrakia, která byla výstavným a slavným městem, ležela přímo uprostřed bažin a měla pouze jednu jedinou přístupovou cestu.⁹⁶

Nejpřesvědčivějším dokladem výtečného vzhledu Řeků a všech dnešních Levantinců je, že se mezi nimi vůbec nenajdou ploské nosy, které nejvíc hyzdí obličej. Scaliger

⁹² Cicero, *O povaze bohů*, kn. 2, kap. 16.

⁹³ Tamtéž, kn. 1, kap. 28.

⁹⁴ Hippokrates, *O vzduchu, vodách a krajích*, s. 288. — Lukianos, *Obrazy*, s. 472.

⁹⁵ Belon, *Observations*, kn. 2, kap. 34, s. 350.

⁹⁶ Polybios, kn. 4, s. 326.

totéž poznamenal o Židech;⁹⁷ portugalský Židé musí mít namnoze orlí nosy, kterým se tam proto říká židovské nosy. Vesalius říká,⁹⁸ že hlavy Řeků a Turků jsou krásně oválné, hezčí než hlavy Němců a Nizozemců. Je zde třeba také vzít v potaz, že neštovice jsou ve všech teplých krajinách méně nebezpečné než v krajinách chladnějších, kde způsobují epidemie a řadí jako mor. Proto najdeme v Itálii mezi tisíci osobami sotva deset poznamenaných jizvami po neštovicích, navíc ne tak hlubokými ani četnými; staří Řekové naproti tomu tuto metlu neznali.

2. Vliv podnebí na způsob myšlení

Stejně hmatatelný a vysvětlitelný jako vliv podnebí na tělesnou stavbu je i vliv podnebí na způsob myšlení, jež spoluutvářejí i vnější podmínky, obzvláště výchova, ústava a vláda národa. Způsob myšlení se jak u východních a jižních národů, tak u Řeků projevuje v uměleckých dílech. U východních a jižních národů je obrazné vyjadřování stejně vřelé a ohnivě jako klima, v němž žijí, a vzlet myšlenek u nich často překračuje hranice možného. V takových mozcích se rodily fantastické představy Egyptanů a Peršanů, kteří spojovali bytosti zcela odlišné co do charakteru a pohlaví do jedné postavy; úsilí jejich umělců směřovalo spíše k neobvyklému nežli ke krásnému.

Naproti tomu Řekové, žijící pod mírnějším nebem a vládou, navíc v zemi, kterou jim Pallas, jak se traduje,⁹⁹ právě pro mírnější klima vybrala mezi všemi zeměmi za přibyték, měli nejen malebnou řeč, ale i představy a obrazy. Jejich básníci, počínaje Homérem, pouze nemluví v obrazech, nýbrž i podávají a malují obrazy, které mnohdy spočívají v jediném slově, a toto slovo je svým zvukem vykresluje a obdařuje živými barvami. Jejich fantazie nepřeháněla, jako tomu bylo u ostatních národů, a jejich činy, spojené rychlými a citlivými nervy s jemnou tkání mozku, odhalovaly jedním rázem různé vlastnosti námětu a zabývaly se především nazíráním jeho krásy.

Mezi maloasijskými Řeky, jejichž řeč se po přestěhování z Řecka stala bohatší na samohlásky a tím měkčí a muzikálnější, protože žili pod ještě šťastnějším nebem než ostatní Řekové, právě toto nebe zrodilo a podněcovalo první básníky, na této půdě vznikla řecká filozofie a vzešli z ní první dějepisci; i Apelles, malíř grácie, byl zplozen pod tímto líbezným nebem. Avšak tito Řekové nedokázali ubránit svoji svobodu proti moci perských sousedů, nebyli schopni vytvořit silné svobodné státy jako Athéňané, a proto se nemohla stát íonská Asie hlavním sídlem umění a věd. Naproti tomu v Athénách, kde byl po vyhnání tyranů zaveden demokratický způsob vlády, na němž se podílel všechen lid, se povznesl duch každého občana i samo město nad všechny Řeky. Protože se nyní všeobecně rozšířil dobrý vkus a zámožní občané si nádhernými veřejnými stavbami a uměleckými díly získávali úctu a lásku ostatních občanů a otevírali si tak cestu k počtám, slévalo se do tohoto mocného a velikého města všechno jako řeky do moře. Spolu s vědami se zde usídlilo i umění; zde našlo své hlavní sídlo a odtud se šířilo do jiných zemí. Že rozmach athénskému umění vyplývá z uvedených příčin, dokládají

⁹⁷ Josephe Scaliger, *Scaligerana*.

⁹⁸ Vesalius, *De hominis corpori fabrica*, kn. 1, kap. 5, s. 23.

⁹⁹ Platon, *Timaios*, s. 475.

podobné okolnosti ve Florencii, kde po dlouhé době temna vzešlo světlo pro vědy a umění novějšího věku.

Při posuzování přirozených schopností národů, obzvláště Řeků, tedy nelze brát v úvahu pouze vliv podnebí, ale i výchovu a způsob vlády. Neboť tyto vnější okolnosti na nás nepůsobí o nic méně než vzduch, který nás obklopuje, a zvyk má nad námi takovou moc, že utváří zvláštním způsobem i tělo a samotné smysly, kterými nás obdařila příroda; dokladem toho může být, že ucho zvyklé na francouzskou hudbu nedojímá ani nejlíbeznější hudba italská.

Právě z toho vyplývá rozdílnost i mezi jednotlivými řeckými kmeny v samotném Řecku, o níž mluví Polybios v souvislosti s válčením a statečností. Thessalští byli dobrými válečníky tam, kde mohli zaútočit v malém houfu, ale v sevřených bitevních formacích se nadlouho neprosadili; u Aitolanů tomu bylo opačně. Krétané byli nedostizní v boji ze zálohy a v akcích, při nichž záleželo na lstivosti nebo šlo o to, jinak nepříteli uškodit; nebyli však k ničemu, když rozhodovala pouze statečnost; u Achajů a Makedonců to bylo naopak. Arkadijcům kázaly jejich nejstarší zákony vzdělávat se v hudbě a provozovat ji vytrvale až do třicátého roku věku, aby se změkčovaly a uhlazovaly jejich povahy a mravy, které by asi pod vlivem drsného podnebí hcrnaté země zůstaly vzpurné a divoké; a byli proto nejpoctivějšími a nejmravnějšími lidmi ze všech Řeků. Pouze Kynaithané, kteří se jako jediní z nich tohoto ustanovení nedrželi a nechtěli se učit hudbě a provozovat ji, opět upadali do své vrozené divokosti a všichni Řekové jimi opovrhovali.

V zemích, kde spolu s vlivem podnebí působí ještě alespoň stín někdejší svobody, je dnešní způsob myšlení onomu někdejšímu velmi podobný: to je vidět ještě nyní v Římě, kde si plebs pod kněžskou vládou vesele užívá svobody. Ještě dnes by se z této vrstvy dal shromáždit houf bojovných a neohrožených válečníků, kteří by vzdorovali smrti jako jejich předkové, a plebejské ženy, jejichž mravy jsou méně zkažené, projevují dodnes srdnatost a odvahu jako staré Římanky, což bychom mohli doložit výmluvnými příklady, kdyby to náš záměr dovoloval.

Vynikající talent, který měli Řekové pro umění, lze pozorovat ještě dnes v téměř všeobecném velkém nadání lidí v nejteplejších zemích Itálie; mezi jejich schopnostmi převládá fantazie, stejně jako u myslících Britů vládne rozum nad fantazií. Kdosi řekl, ne bez důvodu, že básníci z krajin za Alpami mluví v obrazech, ale málo obrazů poskytují; je třeba také přiznat, že ohromující, někdy děsivé obrazy, v nichž mimo jiné spočívá Miltonova velikost, neskýtají náměty pro ušlechtilý štětec, nýbrž jsou pro malířství naprosto nevhodné. Miltonovy popisy, vyjma pouze Lásku v *Ráji*, připomínají krásně namalované Gorgony, které si jsou všechny podobné a stejně strašné. Obrazy mnoha jiných básníků jsou velké pro ucho, ale malé pro rozum. V Homérovi je ale všechno namalováno, vše je z básněno a stvořeno pro malířství. Čím teplejší jsou země v Itálii, tím větší talenty rodí, tím ohnivější je fantazie, a sicilští básníci jsou plni zvláštních, nových a nečekaných obrazů. Tato ohnivá fantazie však není chaotická a vybuchující, nýbrž — stejně jako temperament lidí a počasí těch krajů — vyrovnanější nežli v chladnějších zemích: neboť šťastné flegma plodí zdejší příroda častěji než na severu.

Jestliže hovořím o přirozeném uměleckém nadání tohoto národa, nevyklučuji tytéž schopnosti u jednotlivců nebo i řady příslušníků jiných národů, což by bylo zřejmě proti vši zkušenosti. Holbein a Albrecht Dürer, otcové německého umění, prokázali úžasný talent, a kdyby se byli mohli učit jako Raffael, Correggio a Tizian z antických děl, byli by dosáhli téže velikosti jako oni, ba snad by je i předčili. Neboť ani Correggio nedosáhl své velikosti bez znalosti starověku, jak se většinou má za to: mistr, u něhož se učil, Andrea Mantegna, znal starověk, a jeho kresby podle antických soch lze najít ve velké sbírce pana kardinála Alexandra Albaniho; Felicianus mu proto dedikoval svou sbírku starověkých nápisů.¹⁰⁰ Mantegna byl po této stránce starším Burmannovi zcela neznámý.¹⁰¹ Ponechávám jiným k posouzení, zda uvedené důvody nevysvětlují malý počet malířů u Angličanů, kteří se nemohou pochlubit jediným slavným mužem, a u Francouzů, kteří sice na malířství vynaložili mnoho peněz, ale jsou na tom, několik jedinců vyjímaje, téměř stejně.

Myslím, že jsem všeobecnými poznatky o umění a příčinách jeho rozdílnosti v různých zemích připravil čtenáře na pojednání o umění jednotlivých národů.

¹⁰⁰ Pignorius, *Symbolae epistolicae*, s. 19.

¹⁰¹ Burmann st., předmluva ad: Gruterus, *Inscriptiones antiquae*, s. 3.

KAPITOLA DRUHÁ

O UMĚNÍ EGYPTŇANŮ, FÉNIČANŮ A PERŠANŮ

ODDÍL PRVNÍ: O UMĚNÍ EGYPTŇANŮ

1. Příčiny egyptského umění

EgyptŇané se nikdy příliš nevzdálili od svého nejstaršího uměleckého stylu a jejich umění nemohlo dost dobře vystoupit do těch výšin, k nimž dospělo u Řeků. Příčiny toho je možno hledat zčásti v jejich tělesné stavbě, zčásti ve způsobu myšlení a neméně i v zvláštních náboženských obyčejích a zákonech a v postavení i znalostech jejich umělců. Toto je obsahem první části tohoto oddílu; druhá část pojednává o stylu jejich umění, to jest o kresbě a odění jejich figur; v třetí části se hovoří o vypracování jejich děl.

První příčina zvláštnosti egyptského umění spočívá v samotné tělesné stavbě obyvatel, která neměla takové přednosti, aby mohla lákat umělce ideami vyšší krásy. Příroda byla k EgyptŇanům méně štědrá než k Etruskům a Řekům, což dokazují svým způsobem čínské formy,¹ odpovídající jejich zvláštní tělesné stavbě a objevující se na sochách, obeliscích i gemách;² jejich umělci tedy nemohli usilovat o rozmanitost. Tyto formy najdeme na podobiznách namalovaných na mumích; podobizny byly, stejně jako u Etiopanů, pořízeny přesně podle zemřelého,³ neboť EgyptŇané se snažili při úpravě mrtvých těl zachovat vše, co zemřelé charakterizovalo, dokonce i oční řasy.⁴ Možná,

¹ Tohoto zjištění by byli mohli využít autoři, kteří v poslední době hodně psali o shodách mezi Číňany a starými Egyptany.

² Žádná rytina nepodává lepší představu o tvarech egyptských hlav nežli popis mumie u Begera (*Thesaurus Brandenburgicus*, d. 3, s. 402) a jiné u Gordona (*Essay towards explaining ... an ancient mummy*).

³ Herodotos, kn. 3, kap. 24.

⁴ Diodoros, kn. 1, s. 82.

že i u Etiopanů pocházel zvyk malovat podobu zemřelého na jeho tělo od Egyptanů; neboť za krále Psammeticha odešlo z Egypta do Etiopie 240 000 obyvatel, kteří tam zaváděli své mravy a zvyky.⁵ Je třeba také připomenout, že Egyptu vládlo osmnáct etiopských králů,⁶ a to v nejstarších dobách říše. Egyptané měli navíc tmavohnědou pleť,⁷ jakou dali i podobiznám namalovaným na mumích.⁸

Na základě jedné Aristotelovy poznámky⁹ také někteří autoři tvrdí,¹⁰ že Egyptané měli holeně ven zakřivené; měli možná, jako Etiopané, s nimiž sousedili, zahnuté nosy.¹¹ Jejich ženské figury, ač velmi hubené, měly neúměrně velká ňadra; protože egyptští umělci, jak dosvědčuje jeden církevní otec,¹² zobrazovali přírodu tak, jak ji viděli, můžeme si z jejich soch udělat úsudek o podobě ženského pohlaví v této zemi. Tělesné stavbě Egyptanů by velmi dobře odpovídalo i pevné zdraví, kterému se podle Herodota¹³ zejména obyvatelé Horního Egypta těšili víc než jiné národy, na což můžeme usuzovat i z toho, že na nesčetných hlavách egyptských mumíí, které viděl princ Radziwill,¹⁴ nechyběl jediný zub, ba žádný nebyl ani zkažený. Zmíněná mumie z Bologne také dokládá, že mezi Egyptany byli lidé mimořádně velkého vzrůstu: její tělo měří jedenáct římských palmů.¹⁵

Pokud jde o povahu a způsob myšlení Egyptanů, nebyl to zřejmě národ stvořený k veselí a radosti,¹⁶ neboť hudba, jíž si nejstarší Řekové snažili zpříjemňovat i zákony¹⁷ a ve které se již v dobách před Homérem pořádaly soutěže,¹⁸ se v Egyptě nepěstovala. Tvrdí se, že hudba, stejně jako básnictví,¹⁹ byla zakázána. V jejich chrámech ani při obětech se podle Strabona nerozezněl žádný nástroj.²⁰ To však neznamená, že by egyptská hudba vůbec neexistovala, popřípadě by to muselo platit jen pro nejstarší období, neboť víme, že ženy doprovázely Apida k Nilu za zvuků hudby, a Egyptané hrající na různé nástroje jsou zobrazeni jak na mozaice chrámu Štěstěny v Palestrině, tak na dvou herculanských malbách.²¹

Tento rys povahy způsobil, že se snažili silnými prostředky rozohňovat fantazii a roz-

⁵ Herodotos, kn. 2, kap. 30.

⁶ Tamtéž, kn. 2, kap. 13. — Diodoros, kn. 1, s. 41.

⁷ Herodotos, kn. 2, kap. 104.

⁸ Jednu takovou mumii daroval pan kardinál Alexandr Albani bolognskému institutu; jiná se nachází v Londýně; obě mají původní, dobře zachované rakve z fíkového dřeva a pomalované stejně jako těla. [Malby se prováděly na bandážovém obalu.] Třetí pomalovaná mumie je v Drážďanech mezi královskými starožitostmi. Jelikož všechny tyto mumie mají stejnou barvu tváře, nelze přijmout Gordonovo tvrzení, že londýnská mumie představuje osobu z Nubie.

⁹ Aristoteles, *Problemata*, odd. 14, s. 113, vyd. Sylburg.

¹⁰ Pignorius, *Mensa Isiaca*, s. 53.

¹¹ Bochart, *Hierozoicon*, d. 1, s. 969.

¹² Theodoretos, kázání 3.

¹³ Herodotos, kn. 2, kap. 77.

¹⁴ Radziwill, *Ierosolymitana peregrinatio*, s. 190.

¹⁵ [To by znamenalo 291,5 cm.]

¹⁶ Ammianus Marcellinus, kn. 22, kap. 16, s. 346.

¹⁷ Plutarchos, *Lykurgos*, s. 75; *Perikles*, s. 280.

¹⁸ Thukydides, kn. 3, kap. 104. — Taylor, *Marmor Sandvicense*, s. 13.

¹⁹ Dion Chrysostomos, *Orationes*, řeč 11, s. 162.

²⁰ Strabon, kn. 17, s. 814.

²¹ *Pitture ... d' Ercolano*, d. 2, tab. 59 a 60.

dmychávat ducha.²² Z melancholie tohoto národa vzešli první poustevníci a jeden novější autor prý kdesi zjistil,²³ že na konci čtvrtého století bylo jen v Dolním Egyptě přes sedmdesát tisíc mnichů.

Egyptané chtěli mít nad sebou přísné zákony a neuměli vůbec žít bez krále,²⁴ což je možná důvod, proč Homér nazývá tuto zemi trpkým Egyptem.²⁵ Jejich myšlení pomíjelo vše přirozené a zaměstnávalo se věcmi tajemnými.

Ve svých zvycích a náboženství trvali Egyptané na přísném dodržování prastarých nařízení ještě za římských císařů²⁶ a nepřátelství mezi některými městy, vzniklé kvůli bohům, přetrvávalo ještě v těchto dobách.²⁷ Tvzení některých novějších autorů, spočívající na svědectví připisovaném Herodotovi a Diodorovi, totiž že Kambyse zcela zrušil egyptské bohoslužby a jejich zvyk balzamovat mrtvé, je naprosto mylné, neboť dokonce i Řekové pozdějších dob dávali upravovat své mrtvé po egyptském způsobu, jak jsem uvedl jinde²⁸ na základě mumie se slovem EUTYCHI na hrudi,²⁹ která se svého času nacházela v domě Della Valle v Římě a nyní je mezi královskými starožitnostmi v Drážďanech. Protože se Egyptané bouřili za Kambysova nástupce Dareia,³⁰ byli by se — i kdyby ke zmíněnému zásahu bylo došlo — ke svým zvykům vrátili už tenkrát.

Fakt, že se Egyptané ještě za císařství drželi svého náboženství, může dosvědčit i socha *Antinoa* z Kapitolu:³¹ je vytvořena ve stylu egyptských soch a byla uctívána stejně jako tento jinoch v celé zemi, najmě ve městě pojmenovaném po něm Antinoea.³² Podobná mramorová socha, rovněž v nadživotní velikosti, se nachází v zahradě paláce Barberini a třetí, vysoká asi tři palmy, ve vile Borghese: obě mají strnulý postoj se svěšenými pažemi po způsobu nejstarších egyptských figur. Je vidět, že chtěl-li Hadrianus, aby Antinoovu sochu Egyptané uctívali, musel jí dát formu, která by pro ně byla přijatelná a kterou jedině měli v oblibě. Tak, jak je zobrazen tento *Antinoos*, který stál v Tivoli, vypadaly jistě i jeho sochy v Egyptě.

²² Bontius, *De medica Aegyptorum*, s. 6. [Autorem pojednání je Prosper Alpin; bylo připojeno k Bontiovu dílu *De medica Indorum* ve vyd. 1645 a 1646.]

²³ Fleury, *Histoire ecclesiastique*, d. 5, kn. 20, s. 29.

²⁴ Herodotos, kn. 2, kap. 147.

²⁵ *Odysseia*, zpěv 17, v. 448 [Vaňorného překlad: „aby ti ten tvůj Egypt a Kypros neztrpkl rázem“]. — Blackwell, *Enquiry of the Life of Homer*, s. 245.

²⁶ Walton, *Prolegomena* 2, § 18, ad: *Biblia sacra polyglotta*.

²⁷ Plutarchos, *Isis a Osiris*, s. 677.

²⁸ Winckelmann, *Myšlenky o napodobování*, s. 90. [V jednosvazkovém vydání tří prvních spisů z r. 1756 je za *Otevřeným listem* připojen na s. 90—98 popis dvou mumii z drážďanských sbírek starožitností pod titulem *Nachricht von einer Mumie in dem Königlichen Kabinet der Altertümllichkeiten in Dresden*; tento popis jsme do našeho výboru nepojali.]

²⁹ Řecké písmeno *tau* mělo u Řeků v Egyptě tvar kříže, jak vidíme ve velmi cenném rukopise syrského *Nového zákona*, psaném na pergamenu, v knihovně augustiánů v Římě. Tento fóliový rukopis byl pořízen v r. 616 a má řecké glosy na okrajích. Jako příklad za jiné uvádím slovo HITAIRE namísto HETAIRE. [Podle Eiseleina se tato Winckelmannova konjekтура zakládá na nesprávném čtení uvedeného rukopisu: domnělé *tau* je ve skutečnosti *chi*.]

³⁰ Herodotos, kn. 7, kap. 2.

³¹ *Museo Capitolino*, d. 3, tab. 75.

³² [Antinoupolis, zal. Hadrianem r. 130.] Pausanias, kn. 8, kap. 9. — Pococke, *Description of the East*, d. 1, s. 73.

K tomu přistupoval odpor tohoto národa ke všem cizím, zvláště řeckým zvykům,³³ především v dobách, než jej Řekové ovládli, a z něho pramenící lhostejnost egyptských umělců vůči umění jiných národů: to brzdilo rozvoj vědy stejně jako umění. Jako jejich lékaři nesměli předepisovat jiné prostředky než ty, které byly zaznamenány ve svatých knihách, nebylo dovoleno ani umělcům odchylnit se od starého stylu; neboť jejich zákony omezovaly ducha na pouhé následovnictví předků a zakazovaly všechny novoty. Proto Platon konstatuje,³⁴ že sochy, které v Egyptě vznikaly za jeho dob, se tvary ani ničím jiným nelišily od soch o tisíc i více let starších.³⁵ Těmito staršími rozumí díla, která vytvořili v Egyptě před dobou řecké vlády domorodí umělci.

Další z příčin povahy egyptského umění spočívá konečně v postavení a znalostech umělců. Ti byli totiž staveni na roveň s řemeslníky a patřili k nejnižšímu stavu. Nikdo si nezvolil umění z vrozené náchylnosti a ze zvláštního popudu, nýbrž tak, že syn pokračoval, jako tomu bylo u všech řemesel a stavů, v životní dráze svého otce a jeden kráčel v šlépějích druhého, takže nikdo, jak se zdá, nezanechal jedinou stopu, která by se dala nazvat jen jeho vlastní. Z toho vyplývá, že v Egyptě nemohly existovat různé umělecké školy, jako tomu bylo v Řecku. V tomto řádu nemohli mít umělci výchovu ani podmínky vhodné k tomu, aby se jejich duch odvážně povznesl do vyšších oblastí umění; nemohli také očekávat výhody ani pocty, když vytvořili něco mimořádného. Autorům egyptských soch náleží proto označení sochař potud, že tesali své figury podle stanovené míry a formy a nebylo jim tedy zatěžko neodchylovat se od zákona. Jediné jméno egyptského sochaře se zachovalo v řecké výslovnosti: jmenoval se Memnon a vytesal tři sochy u vchodu jednoho thébského chrámu, z nichž jedna byla vůbec největší sochou v Egyptě.³⁶

Pokud jde o znalosti egyptských umělců, musely být nedostatečné v jedné z nejdůležitějších součástí umění, v anatomii; tato věda se v Egyptě stejně jako v Číně vůbec nepěstovala a nebyla ani známa: neboť úcta k zemřelým by jim rozhodně nedovolila provádět pitvání mrtvých těl; podle Diodora bylo dokonce pokládáno za vraždu provést byt jen jediný řez na mrtvém těle. Proto také *paraschistes*, jak ho nazývají Řekové, čili ten, kdo několika řezy otvíral těla k balzámování, musel bezprostředně po tomto úkonu rychle utéci, aby se zachránil před příbuznými zemřelého a před ostatními okolostojícími, kteří jej pronásledovali kletbami a kamenovali. Malá obeznámenost egyptských umělců s anatomii se vskutku ukazuje nejen v některých nesprávně vystižených částech těla, ale i v málo vypracovaných svalech a kostech, jak se ještě zmíním níže. Anatomie v Egyptě nezahrnovala víc než vnitřní orgány či útroby; a i tato omezená znalost, která se v cechu těchto lidí přenášela z otce na syna, zůstala pravděpodobně pro ostatní tajemstvím: neboť při úpravě mrtvých těl nebyl přítomen nikdo jiný než oni. Na egyptských figurách lze zjistit i jisté odchyly od přirozených poměrů, například uši na některých hlavách jsou umístěny výš než nos: tak je tomu mimo jiné na sfingách; na jedné hlavě s vsazenýma

³³ Herodotos, kn. 2, kap 91.

³⁴ Platon, *Zákony*, kn. 2, s. 656.

³⁵ Nepodložené je tvrzení jednoho středověkého řeckého spisovatele (Codinus, *De Originibus Constantinopolitanis*, s. 48), že lidské postavy byly vytvářeny jen v jedné části Egypta, jejíž obyvatelé se proto nazývali Anthropomorfoi, tj. „lidské podobizny“.

³⁶ Diodoros, kn. 1, s. 44.

očima z vily Altieri, o níž se zmiňuji níže, jsou uši ve stejné výši jako oči, to jest lalůčky uší tvoří s očima téměř rovnou linii.

2. O stylu egyptského umění

Druhá část tohoto oddílu, o stylu egyptského umění, která zahrnuje kresbu nahých těl a oděv jejich figur, se dá shrnout do tří bodů. V prvních dvou se pojednává o starším, středním a pozdním stylu egyptských sochařů, v třetím pak o napodobování egyptských děl řeckými umělci. Pokusím se ukázat, že pravá stará egyptská díla jsou dvojího druhu a že v jejich umění je nutno rozlišovat dvě různá období: první trvalo pravděpodobně až do dobytí Egypta Kambysem a druhé zahrnuje časový úsek, kdy rodilí Egyptané provozovali sochařství za perské a později řecké vlády; napodobeniny egyptských děl však patrně všechny vznikly za císaře Hadriana. V každém z těchto tří bodů se hovoří nejprve o kresbě nahých těl a pak o odění figur.

Ve starším stylu má kresba nahých těl zřetelné a výrazné zvláštnosti, které je odlišují nejen od kresby jiných národů, ale i od pozdějšího egyptského stylu. Lze je najít a určit jak v obrysech a ztvárnění kontur celé figury, tak v kresbě a tvarování každé jednotlivé části. Obecnou a nejvýraznější zvláštností kresby nahých těl v tomto stylu je rovná linie nebo zachycení figury strohými a jen mírně zakřivenými liniemi. Týž styl najdeme i ve stavitelství a jeho výzdobě; proto jejich figurám chybí gracie (toto božstvo bylo Egyptanům neznámé)³⁷ a malebnost, jak to konstatuje Strabon o jejich stavbách.³⁸ Postoj figur je strnulý a nucený, ale paralelně a těsně vedle sebe stojící nohy, o nichž se zmiňují někteří starověcí autoři a jaké se objevují u některých etruských figur, nemá žádná z dochovaných egyptských figur, ani dvě kolosální sochy nedaleko thébských ruin, jak dosvědčují nejnovější a ověřené zprávy. Na skutečně starobylých figurách stojí nohy paralelně, nerozbíhavě, ale jako posunuté pravítko na rovnoběžky: jedna je vysunuta před druhou. U jedné mužské, čtrnáct palmů vysoké figury ve vile Albani je vzdálenost jedné nohy od druhé přes tři palmy. Paže visí rovně podél boků, s nimiž jsou spojeny, jako by se k nim pevně tiskly; v takových figurách není vůbec žádná akce, která by se projevovala pohybem paží a rukou. Jejich nehybnost není důkazem neobratnosti umělců, nýbrž přijatého a v soše zhmotněného pravidla, podle něhož pracovali jako podle neměnného vzoru. Že ve svých figurách dovedli vyjádřit i akci, je vidět na obeliscích a jiných dílech. Různé postavy sedí na zkřížených nohou nebo klečí, a proto by se mohly nazývat *engonases*;³⁹ v této poloze byly zachyceny tři *Dii Nixi* před kaplemi olympského Jupitera v Římě.⁴⁰

Ve velké, jednotné kresbě jejich figur jsou vyznačeny kosti a svaly málo, nervy a žíly pak vůbec ne: kolena, kotníky a náznak loktů vystupují nad plochu jako v přírodě. Žáda nejsou vidět pro sloup, u něhož sochy stojí, a který je vytesán z téhož kvádrů.

³⁷ Herodotos, kn. 2, kap. 50.

³⁸ Strabon, kn. 17, s. 806.

³⁹ Cicero, *O povaze bohů*, kn. 2, kap. 52. ¶

⁴⁰ Festus, heslo *Dii Nixi*. [Nixi di: šlo o tři blíže neurčené plastiky na Kapitolu, proti Minervinu chrámu, patrně to byly bohyně — ochránčyně rodiček.]

Zmíněný *Antinoos* má záda volná. Nepříliš bohaté kontury postav jsou současně i příčinou úzkých a sevřených forem, jimiž Petronius charakterizuje egyptský styl v umění.⁴¹ Egyptské, zejména mužské figury se rovněž vyznačují dřikem neobyčejně úzkým v pase.

Uvedené zvláštnosti a znaky egyptského stylu, totiž vyjádření tvarů téměř rovnými liniemi a nevýrazné vyznačení kostí a svalů, má jednu výjimku, a to zobrazení zvířat. Mezi nimi je třeba obzvláště uvést velkou *čedičovou sfingu* ve vile Borghese,⁴² jinou velkou *sfingu, ze žuly*, v královských sbírkách starožitností v Drážďanech,⁴³ *dva lvy* u příchodu ke Kapitolu a *dva jiné* u fontány Felice.⁴⁴ Tato zvířata jsou zpracována s velkým porozuměním, ladnou rozmanitostí vláčných kontur a plynule členěných částí. Velké svaly, které jsou u lidských postav pojaty jen neurčitě, jsou u zvířat provedeny, stejně jako válce stehen a ostatních údů, s nepřehlédnutelnou ladností; hieroglyfy na podstavci drážďanské sfingy a lvi na zmíněné fontáně jsou nicméně zřetelným znakem egyptských děl. Sfingy na *Slunečním obelisku* z Martova pole jsou vytvořeny ve stejném stylu a jejich hlavy svědčí o velkém umění a pílí. Z rozdílnosti stylu lidských postav a zvířat lze usuzovat, že byly postavy ve svých tvarech všeobecně určeny, neboť představovaly bohy nebo posvátné osoby, zatímco u zvířat měli umělci větší volnost vlastního projevu. Systém starého egyptského umění v zobrazování lidských postav si můžeme představit jako systém vlády na Krétě a ve Spartě, kde nebylo dovoleno odchýlit se ani na píď od nařízení starých zákonodárců: zvířata do tohoto rozumového okruhu nespádala.

V druhém bodu o nahých figurách u Egyptanů si musíme všimnout hlavy a končetin. U hlav jsou oči ploché a šikmo protažené, nejsou většinou posazeny hloub, jako u řeckých soch, nýbrž leží ve stejné rovině jako čelo; proto je i nadočnicový oblouk, s ostře vyznačeným obočím, plošný. Obočí, víčka a obrysy rtů jsou většinou vyznačeny rýhami. Na jedné z nejstarších *ženských hlav*, která je vypracována v nadživotní velikosti z nazelenalého čediče a nachází se ve vile Albani, jsou oční důlky prázdné a obočí je vyznačeno plochým reliéfním proužkem širokým asi jako nehet malíčku a táhnoucím se až ke spánku, kde končí hranatým řezem; stejný proužek se táhne na dolním okraji očního důlku a končí v témž bodě rovněž hranatým řezem. Egyptané neznali měkký profil řeckých hlav a nosy jejich figur mají obyčejné zakřivení jako v přírodě; lícní kosti jsou silně zdůrazněny; brada je vždy příliš malá a porušuje ovál obličeje. Linie rtů a koutky úst, které v přírodě, alespoň u Řeků a Evropanů, spíše klesají dolů, jsou na egyptských hlavách naopak protaženy nahoru. Ze všech mužských kamenných figur má jen jediná vous. Je to *hlava v nadživotní velikosti*, s hrudí z čediče a nachází se ve vile Ludovisi; je tvarována jako cihla, zcela plošně a kadeře jsou na ní naznačeny souběžnými křivkami.

Tvar rukou je jako u lidí, kteří sice neměli nehezké ruce, ale zanedbali je a zkazili. Nohy od kotníků dolů jsou na rozdíl od řeckých figur plošší a širší, jejich prsty, zcela ploché, se vzájemně jen nepatrně liší délkou a nejsou na nich, stejně jako na prstech rukou, vyznačeny články. Malíček nohy také není pokrčený a stlačený dovnitř, jak je tomu

⁴¹ Petronius, *Satirikon*, kap. 2.

⁴² Kircher, *Oedipus Aegypticus*, d. 3, s. 469.

⁴³ Toto cenné dílo egyptského umění bylo kdysi v paláci Chigi v Římě.

⁴⁴ Kircher, cit. dílo, s. 463.

u řeckých figur: proto také asi měly Memnonovy nohy jiný tvar, než jak je dal nakreslit Poccoke.⁴⁵ Děti sice chodily v Egyptě bosy^{45a} a prsty nohou u nich nebyly ničím tísněny, ale zmíněný tvar nohou nevzniká z bosé chůze, nýbrž musíme jej považovat za formu dodržovanou podle prvních egyptských figur. Nehty jsou vyznačeny jen hranatými zářezy, bez jakéhokoli zaoblení nebo vyklenutí.

U egyptských soch z Kapitolu, na nichž se zachovaly nohy, jsou chodidla nesterjné dlouhá, podobně jako u *Apollona Belvederského*; na jedné z nich je chodidlo nosné, pravé nohy o tři couly římského palmu delší nežli druhé. Nesterjná velikost nohou není bezdůvodná: nosné, vzadu stojící noze chtěli přidat tolik, kolik při pohledu zpředu perspektivně ztrácí. Pupeční důlek je u mužů i žen neobyčejně hluboký. Opakuji zde, co jsem v předmluvě připomněl obecně, totiž že nemůžeme usuzovat podle rytin: neboť na egyptských figurách u Boissarda, Kirchera, Montfaucona a jiných nenajdeme jediný z uvedených znaků egyptského stylu. Dále je třeba přesně rozlišit, co je na egyptských sochách skutečně staré a co jsou pozdější doplňky. Dolní část obličje domnělé *Isidy* z Kapitolu⁴⁶ (ze čtyř největších soch je tam jako jediná z černé žuly) není původní, nýbrž představuje nový doplněk. Upozorňuji na to, neboť jen málokdo to ví a má možnost zjistit. U *Isidy* a u *dvou soch z červené žuly* jsou doplněny také paže a nohy. *Sedící ženská socha* v paláci Barberini, která před sebou drží, podobně jako jedna *mužská figura* u Kirchera,⁴⁷ malého Anubida ve skřínce, má novou hlavu.

Na část o zobrazení nahých postav by bylo nejlépe navázat — zejména pro vážné zájemce o umění — poučením o zvláštním ztvárnění bohů v egyptském sochařství a o jejich vlastnostech a úkonech, které na nich došly smyslového vyjádření. Protože však o tomto tématu napsali už víc než dosti jiní, omezím se jen na několik poznámek.

Soch s hlavami zvířat, v nichž Egyptané uctívali některé bohy, se zachovalo málo. Patří k nim už zmíněná socha z paláce Barberini, v životní velikosti a s hlavou krahujce,⁴⁸ která představuje *Osirida*, jiná stejně veliká *socha s hlavou, která má něco ze lva, kočky i psa*, ve vile Albani, a malá *sedící figura s hlavou psa* v téže vile: všechny tři jsou z tmavé žuly. Hlava druhé z nich má na zadní straně obvyklou egyptskou pokrývku hlavy, která zřasena do mnoha záhybů měkce splývá v délce asi dvou palmů po přední i zadní straně ramen. Na hlavě se tyčí takzvaný limbus vysoký víc než jeden palm: s limbem se později zpodobovali bozi, císařové a svatí.⁴⁹ Badatele, kteří jako kupříkladu Warburton považují takové sochy bohů za mladší nežli jejich zcela lidská zpodobení, můžeme ujistit, že uvedené figury jsou stejně staré, ne-li starší nežli nejstarší sochy z Kapitolu, u nichž není na lidské podobě nic změněno. Kapitolský *Anubis* z černého mramoru⁵⁰ není dílo egyptského umění, nýbrž vznikl v době císaře Hadriana.

⁴⁵ Poccoke, *Description of the East*, d. 1, s. 104.

^{45a} Diodoros, kn. 1, s. 72.

⁴⁶ Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, Suppl. 1, tab. 36. — *Museo Capitolino*, d. 3, tab. 76.

⁴⁷ Tato klečící socha z černého mramoru byla kdysi v Rignanu na cestě z Říma do Loreta, nyní je ve vile Albani. U Kirchera (*Oedipus Aegypticus*, d. 3, s. 496) je nakreslena zcela špatně, neboť na kresbě je vidět ve skřínce jen jednu figurku, kdežto ve skutečnosti jsou v ní tři vedle sebe.

⁴⁸ Kircher, *Oedipus Aegypticus*, d. 3, s. 501. — Donati, *Roma*, s. 60.

⁴⁹ *Pittura ... d' Ercolano*, d. 2, tab. 10. [Na uvedené rytině jde o jakousi svatozář s vyznačenými paprsky uvnitř kruhu.]

⁵⁰ *Museo Capitolino*, d. 3, tab. 85.

Strabon⁵¹ — ne Diodoros, jak uvádí Pococke — hovoří o thébském chrámu, v němž nebyly lidské figury, nýbrž jen zvířata, a Pococke se domnívá, že totéž může tvrdit i o ostatních chrámech, které se v Thébách zachovaly. Dnes však existuje víc egyptských soch — podle původních znaků zřejmě představujících bohy — ve zcela lidské podobě nežli soch se zvířecí hlavou, jak to mimo jiné dokládá známá *Isidina deska* v muzeu sardinského krále v Turině. Isis s rohy na hlavě⁵² se nenajde na žádné staré památce tohoto národa. Ženské postavy z Kapitolu však lze považovat s největší pravděpodobností za zobrazení této bohyně. Nemohou to být její kněžky, neboť v Egyptě nezastávala žádná žena tento úřad.⁵³ Mužské figury z Kapitolu mohou představovat thébské velekněze, kteří tam všichni měli své sochy. O křídlech egyptských bohů bude pojednáno v třetím bodě této druhé části. Na tomto místě je možno poznamenat, že žádná figura na kterémkoli starém egyptském díle v Římě nedrží v ruce sistrum^{53a} a tento nástroj není zpodoběn na žádném díle s výjimkou okraje *Isidiny desky*; mýlí se tedy badatelé jako Bianchini, kteří se domnívají, že rozeznali sistrum na několika obeliscích.⁵⁴ K tomu jsem se vyjádřil už jinde.⁵⁵ Hole bohů mají většinou nahoře místo hrušky ptačí hlavu, s níž hole zdobili Egyptané stejně jako jiné národy: dokládají to sedící postavy po obou stranách velké desky z červené žuly, nacházející se v zahradě paláce Barberini, nikoli na místě, které bylo sděleno Pocockovi.⁵⁶ Jde pravděpodobně o ptáka velikosti menšího jeřába, kterého dnes tamní obyvatelé nazývají *abukerdan*.⁵⁷ I Řekové nosili hole ozdobené nahoře ptáky.⁵⁸ U Asyřanů bylo podle Herodota nahoře vyřezáno jablko, růže, lilie, orel nebo něco jiného. Orel na hrušce Jupiterovy hole, jež popisuje Pindaros⁵⁹ a jakého můžeme vidět na krásném oltáři ve vile Albani, tedy vymizel z obecného používání.

Egyptské sfingy mají obojí pohlaví, to jest vpředu jsou ženské a mají ženskou hlavu, zatímco vzadu, kde je vidět varlata, jsou mužské. Toho si ještě nikdo nepovšiml. Uvedl jsem to na základě jednoho kamene ze Stoschova muzea⁶⁰ a objasnil jsem tím dosud nepochopené místo u básníka Filemona,⁶¹ který mluví o mužských sfingách, nehledě na to, že řečtí umělci zobrazovali sfingy s vousem.^{61a} Takovou jsem našel na jedné kresbě ve velké sbírce pana kardinála Alexandra Albaniho, a domníval jsem se, že dílo, podle něhož byla kresba pořízena, se ztratilo. Později se však objevilo v šatně paláce Farnese: jde o reliéf z pálené hlíny. Tenkrát jsem ještě varlata na egyptských sfingách nerozeznal. Herodotos chtěl podle mého názoru naznačit obojohlavnost sfing, když je označil jako

⁵¹ Strabon, kn. 17, § 1158 an., vyd. Amsterdam. — Pococke, *Description of the East*, d. 1, s. 95.

⁵² Diodoros, kn. 1, s. 11. Existují dvě Isidiny hlavy s rohy na gemách ve Stoschově muzeu (č. 40 a 41), jde však o římské práce z pozdější doby.

⁵³ Herodotos, kn. 2, kap. 35.

^{53a} [Sistrum: chřestítka, řehlačka.]

⁵⁴ Bianchini, *De sistro*, s. 17.

⁵⁵ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, předmluva, s. 17.

⁵⁶ Pococke, *Description of the East*, d. 2, tab. 91.

⁵⁷ [Arab. *abú kirdán*: volavka bílá.] Monconys, *Voyages*, d. 1, s. 198.

⁵⁸ Scholia ad: Aristofanes, *Ptáci*, v. 510; srv. poznámky Berglerova vydání (Leyden 1760).

⁵⁹ Pindaros, pythijský zpěv 1, v. 10.

⁶⁰ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, předmluva, s. 8, pozn. 31; s. 4, pozn. 7.

⁶¹ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 14, s. 659.

^{61a} Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, předmluva, s. 17.

androsfinges.⁶² Zvlášt pozoruhodné jsou sfingy na čtyřech stranách vrcholku *Slunečního obelisku*, které mají lidské ruce se špičatými, dovnitř zahnutými drápy dravých zvířat. Toto dílo je představeno v mědirytině na počátku kapitoly.^{62a}

Ve druhém bodě pojednání o starším egyptském stylu, týkajícím se odění jejich figur, nejprve poznamenávám, že toto odění bylo ze lnu, který se v této zemi hojně pěstoval.⁶³ Suknice, zvaná kalasiris, dole pošíta nabíraným pruhem nebo obrubou s mnoha sklady,⁶⁴ sahala až po kotníky⁶⁵ a muži si přes ni přehazovali bílý látkový plášť. Avšak všechny mužské figury jsou nahé — což platí jak o samostatných sochách, tak o obeliscích a jiných dílech — až na zástěrku, která obepíná boky. Tato zástěrka je velmi jemně zřasena. Protože jde pravděpodobně o postavy bohů, předpokládalo se možná, že jsou zobrazení nazí, jako tomu bylo u bohů řeckých. Je též možné, že jde o zachycení nejstaršího egyptského způsobu odívání, který se u Arabů udržel ještě dlouho poté: nenosili nic než zástěrku kolem těla a boty na nohou.⁶⁶

V tomto starším stylu je oděv, zejména na ženských figurách, naznačen jen vystouplým nebo zvýšeným okrajem na nohou nebo na hrdle, jak je možno vidět v Kapitole na jedné domnělé *Isidě* a dvou dalších sochách. Jedna z nich má kolem středu prsů, kde by byly bradavky, vyryt malý kruh, od něhož se kolem ňader rozbíhá množství zářezů těsně vedle sebe umístěných, jako paprsky kruhu, v šířce asi dvou prstů. Mohlo by se to pokládat za nevhodnou ozdobu, jsem však toho názoru, že tím mají být naznačeny záhyby tenkého závoje, který zahaluje ňadra. Neboť ve vile Albani má jedna egyptská *Isis*, patřící k pozdějšímu a krásnějšímu stylu, na prsou, která se na první pohled zdají odhalená, téměř nezatelné reliéfní záhyby, které se rozbíhají stejným směrem od středu ňader. Roucho na těle těchto figur si je třeba pouze domýšlet. Touž formou je namalována oděná *Isis* na jedné mumii;⁶⁷ dvacet kolosálních dřevěných soch souložnic krále Mykerina, které Herodotos považoval za nahé,⁶⁸ mělo pravděpodobně podobná náznaková roucha; dnes se alespoň nenajde jediná zcela nahá egyptská figura. Totéž konstatuje Pococke u jedné sedící *Isidy*,⁶⁹ kterou by bylo možno vskutku považovat za úplně nahou, kdyby nebylo vystouplého okraje nad kotníky; Pococke si tento oděv představuje jako jemnou mušelinovou látku, z níž ještě dnes nosí ženy v Orientu košile, vzhledem k velkému horku.

Zvláštním způsobem je oděna zmíněná *sedící figura* v galerii Barberini: suknice se zvonovitě rozšiřuje shora dolů bez záhybů. Můžeme si o ní učinit představu podle figury, kterou uvádí Pococke.⁷⁰ Téhož druhu je suknice velmi staré *ženské figury z tmavé žuly*,

⁶² Herodotos, kn. 2, kap. 175 [androsfinges = mužské sfingy].

^{62a} [Obr. příloha, tab. 8.]

⁶³ Plutarchos, *Isis a Osiris*, s. 628. — Barnes, ad: Euripides, *Trojaneky*, v. 128. — Salmasius (*Pliniae exercitationes in Solini Polyhistoria*, s. 998) vyvozuje z jednoho místa u básníka Gratia, že v Egyptě stačilo plátno sotva na oděvy pro kněze. Zdá se však, že tento básník chtěl pouze naznačit velké množství kněží; u Plinia se zmiňují čtyři druhy egyptského plátna.

⁶⁴ Herodotos, kn. 2, kap. 81 [v českém překladu: „s třapci okolo stehén“].

⁶⁵ Bochart, *Phaleg et Chanaan*, s. 416.

⁶⁶ Strabon, kn. 16, s. 784. — Valesius ad: Ammianus, kn. 14, kap. 4.

⁶⁷ Gordon, *Essay towards... an Ancient Mummy*.

⁶⁸ Herodotos, kn. 2, kap. 130.

⁶⁹ Pococke, *Description of the East*, s. 212.

⁷⁰ Tamtéž, s. 284.

vysoké tři palmy, v muzeu pana Urbana Rolandiho v Římě; protože se suknice dole nerozšiřuje, podobá se dolní část sochy sloupu. Figura drží kynokefala, sedícího na skřínce a s čtyřmi sloupci hieroglyfů na hrudi. Její nohy nejsou vidět.

Reliéfní pomalované figury, které se dochovaly v Thébách, prý nemají — podobně jako roucho *Osiridovo*⁷¹ — plastičnost, ani světlo a stín.⁷² Tomu se však nemusíme divit tolik jako ten, kdo to vypráví: neboť všechny reliéfy mají světlo a stín samy o sobě, mohou být z bílého mramoru nebo jinak jednobarevné, a všechno by se na nich zmátlo, kdyby chtěl umělec při jejich domalování zacházet s vypouklinami a prohlubněmi jako v malířství. V Egyptě se ostatně najdou i jiné příklady pomalovaných reliéfů.⁷³

I o ostatních částech egyptského oděvu se dá leccos říci. Mužové chodili obvykle s nepokrytou hlavou a lišili se tím od Peršanů, jak poznamenává Herodotos, když mluví o různé tvrdosti lebek bojovníků, kteří zůstali na obou stranách po bitvě s Peršany. Mužské figury mají u Egyptanů hlavu pokrytou šátkem^{73a} nebo čapkou jako bohové nebo králové. Šátek splývá u některých soch dvěma širokými, někdy i vypouklými pruhy přes ramena, jak na hrud, tak na záda. Čapka se buď podobá biskupské mitře, nebo je nahoře plochá jako čapky, které se nosily před dvěma stoletími: takový tvar má například čapka staršího Alda. Šátek nebo mitru mívají i zvířata: šátek vidáme na sfingách, mitru na krahujcovi. Velký čedičový *krahujec s mitrou*, vysoký asi tři palmy, se nachází v muzeu vzpomínaného Rolandiho. Čapka nahoře zploštělá se uvazovala dvěma stuhami pod bradou, jak vidíme v témž muzeu na jediné sedící, čtyři palmy vysoké *figuře z černé žuly*. Na této čapce se tyčí do výše jednoho palmu též ozdoba, která je mimo jiné na čapce jedné figury na vrcholu *barberinského obelisku*. Někteří znalci⁷⁴ pokládají tuto ozdobu za chochol, který podle Diodora zdobil hlavy králů. U některých mužských i ženských figur splývá přes prsa jakýsi pláštík tvořený čtyřmi řadami drahokamů, perel či jiných šperků; tato ozdoba se najde obzvláště na kanopách a mumích.

Ženské figury mají vždy hlavu pokrytou šátkem, který je někdy zřasen do nesčetných malých záhybů, jako je tomu na zmíněné hlavě ze zeleného čediče ve vile Albani. Na čele je na šátku posazen podlouhlý kámen, a jediné na této hlavě je nad čelem naznačen kousek vlasů.

O zvláštních účesech zde chci zaznamenat jen to, čeho si jiní nevšimli. Vyskytují se paruky z cizích vlasů, jak je tomu podle mého dobrého zdání na jedné z nejstarších egyptských hlav ve vile Altieri. Tyto vlasy jsou sčesány do nesčetných kadeřavých pramínků a splývají vpředu přes ramena dolů: myslím, že těch pramínků je na tisíc a bylo by příliš namáhavé splétat je pokaždé z vlastních vlasů. Nad čelem, kde začínají vlasy, je diadém nebo stuha spojená. S tímto účesem je možno srovnat reliéfní ženskou hlavu z profilu, která je spolu s jinými bustami a reliéfy umístěna zvenku ve zdi příbytku římského senátora na Kapitolu. Její vlasy jsou spleteny do mnoha set kadeří. O této hlavě se zmíním

⁷¹ Plutarchos, *Isis a Osiris*, s. 680.

⁷² Norden, *Travels in Egypt*, předmluva, s. 20 a 22; d. 2, s. 51.

⁷³ Pococke, cit. dílo, d. 1, s. 77.

^{73a} [Tzv. klaft.]

⁷⁴ Warburton, *Essai sur les hieroglyphes*.

i níže, v třetí části. Mé mínění potvrzuje podobná paruka u Pococka,⁷⁵ jejíž vnitřní strana je hladká: zde je vidět — jak to nazýváme dnes — síťka, na níž jsou vlasy našity. Nevím tedy, zda paruka na jedné egyptské soše na Kapitolu je zhotovena z peří, jak se udává v jejím popisu.⁷⁶ Protože je jisto, že Karthaginci znali paruky z cizích vlasů — takovou nosil i Hannibal⁷⁷ na svém tažení Ligurií —, je tím podpořena i pravděpodobnost, že jich používali i Egypťané. Jinou zvláštní ozdobou je jediný pramínek vlasů, jaký vidíme viset u pravého ucha na oholené hlavě jedné sochy z černého mramoru na Kapitolu:⁷⁸ jde tu o egyptskou napodobeninu a uvedu ji níže. Tato kadeř není zachycena na rytině, ani v popisu této sochy. O podobné jediné kadeři na oholené hlavě *Harpokrata* jsem se zmínil v popisu Stoschových gem, stejně jako o kadeři na soše téhož boha, kterou uvedl ve známost hrabě Caylus.⁷⁹ Tím se vysvětluje i Macrobiova zpráva,⁸⁰ že Egypťané zobrazují slunce jako oholenou hlavu s jedinou kadeří na pravé straně. Cuper,⁸¹ který sice toto nezaznamenal, ale tvrdí, že Egypťané v Harpokratovi uctívali i slunce, se tedy nemýlí, jak mu vyčítá jistý novější autor.⁸² V muzeu Koleje sv. Ignáce v Římě se nachází malý *Harpokrates* a dvě jiné pravé egyptské bronzové figury s touž kadeří.

Boty ani opánky nemá žádná egyptská postava; jen na Pocockem zmíněné soše vidíme pod kotníkem hranatý kruh, od něhož vede mezi palcem a druhým prstem něco jako řemínek na připevnění podrážky, kterou však není vidět. To je vše, co jsem považoval za nutné říci k staršímu egyptskému stylu.

Předmětem druhého bodu druhé části tohoto oddílu, který pojednává o středním a pozdním stylu egyptského umění, je stejně jako v bodu předešlém nejprve zachycení nahých postav a poté oděv postav. Obojí se dá ukázat na dvou čedičových figurách a postoj a oděví pak na jiné čedičové figurě z vily Albani. (Tato nemá původní hlavu, paže, ani nohy.)

Tvář první sochy⁸³ má rysy podobné figurám řeckým, s výjimkou úst, jejichž koutky jsou vytaženy vzhůru, a příliš krátké brady: jsou to dva znaky starších egyptských hlav. V prázdných očních důlcích byly dříve zasazeny oči z jiného materiálu. Tvář druhé sochy⁸⁴ se blíží řeckým formám ještě víc; celkově je však postava zachycena špatně a je příliš krátká. Ruce jsou jemnější než u nejstarších egyptských figur; nohy jsou ale formovány stejně jako u nejstaršího stylu, až na to, že se poněkud rozbíhají. Postoj a akce první a třetí figury jsou stejné jako u nejstarších egyptských soch: paže jsou svěšeny dolů a — až na jednu vysekanou štěrbinu u první z nich — téměř přiléhají k bokům; vzadu jsou opřeny o hranatý sloup, stejně jako staré figury. Druhá postava má volnější paže a v jedné ruce drží roh hojnosti s ovocem; její záda jsou volná a neopírají se o sloup.

⁷⁵ Pococke, cit. dílo, s. 212.

⁷⁶ *Museo Capitolino*, d. 3, tab. 76.

⁷⁷ Polybios, kn. 3, s. 229. — Livius, kn. 22, kap. 1 [český překlad mluví na uvedeném místě jen o „pokryvce hlavy“].

⁷⁸ *Museo Capitolino*, d. 3, tab. 87.

⁷⁹ Caylus, *Recueil d'antiquités*, d. 2, tab. 4.

⁸⁰ Macrobius, *Saturnalie*, kn. 1, kap. 21, s. 248.

⁸¹ Cuper, *Harpocrates*, s. 32.

⁸² Pluche, *Histoire du ciel*, d. 1, s. 95.

⁸³ *Museo Capitolino*, tab. 79.

⁸⁴ Tamtéž, tab. 80.

Tyto sochy mohli vytvořit egyptští mistři, ale za vlády Řeků, kteří zavedli v Egyptě své bohy i své umění, stejně jako sami přejímali egyptské zvyky. Neboť jestliže Egyptané dávali zhotovovat sochy za dob Platonových, to jest pod nadvládou Peršanů, jak dosvědčuje citovaná zpráva tohoto filozofa, pak zřejmě pěstovali jejich mistři umění i za Ptolemaiovců, což s velkou pravděpodobností svědčí i o tom, že jejich náboženství bylo uznáváno. Postavy tohoto druhého stylu se liší i tím, že na nich nejsou žádné hieroglyfy, jež najdeme na většině nejstarších egyptských soch buď na podstavci, nebo na sloupu, o který se opíraly. Rozhodujícím znakem tu ale je sám styl, nikoli hieroglyfy: třebaže ty se nenajdou na žádných napodobeninách egyptských figur, o nichž bude řeč v třetím bodě, existují na druhé straně i pravé staré egyptské figury bez nejmenší stopy těchto znaků; k takovým patří dva obelisky: jeden stojí před chrámem sv. Petra a druhý u Santa Maria Maggiore; Plinius⁸⁵ se zmiňuje o dvou dalších. Hieroglyfy nejsou na lvech u výstupu na Kapitol, ani na dvou jiných žulových lvech ve sbírkách starožitností v Drážďanech, chybí i u dvou postav v galerii Barberini, z nichž jedna má hlavu krahujce a byla již zmíněna. Totéž platí o malé egyptské figurě v starším stylu z vily Altieri.

U všech tří zmíněných ženských soch rozeznáme dvojí spodní oděv, suknicí a pláštík. To nicméně neprotiřečí Herodotovi, který praví, že ženy mají jen jediný oděv:⁸⁶ mnil tím asi suknicí, nebo svrchní oděv. Jeden spodní oděv je u obou soch z Kapitolu zřasen do malých záhybů a splývá vpředu až na prsty nohou a po stranách na bázi; u třetí sochy z vily Albani není vidět, neboť původní nohy chybí. Tento spodní oděv, který byl pravděpodobně plátěný, byl upevněn asi kolem boků. Druhý spodní oděv, zřejmě z velmi jemného plátna, byl jakousi košilí; zahaloval hrud' ženy až po krk a měl krátké rukávy, sahající jen přibližně do poloviny nadloktí. U prvních dvou soch lze spodní oděv rozeznat jedině podle těchto rukávů, které jsou naznačeny vyvýšeným reliéfním okrajem; ňadra se zdají zcela odhalená, tak průsvitnou a jemnou si musíme tuto látku představit. U třetí sochy je však toto roucho zřetelněji vidět na prsou, jako přejemné a téměř neviditelné maličké záhyby, které se hebce rozbíhají od bradavek na všechny strany, jak už jsem výše uvedl.

Suknice je u první a třetí sochy velmi podobná: přiléhá těsně k tělu, s výjimkou několika velmi plochých splývavých záhybů. U všech tří sahá až pod prsa, kde ji přidržuje pláštík.

Dva cípy pláštíku jsou přetaženy přes obě ramena a svázané pod ňadry se suknicí; volné konce cípů visí od uzlu pod ňadry dolů; tímto způsobem je svázána suknice s pláštíkem na oně krásné *Isidě* v životní velikosti na Kapitolu a na větší *Isidě* v paláci Barberini; obě sochy jsou z mramoru a jde o řecké práce. Takto je suknice napnuta do výše, jemné záhyby tvořící se na stehnech směřují současně také vzhůru a od prsou běží mezi nohama až dolů jediný rovný záhyb. Na třetí soše z vily Albani je malá odlišnost: jen jeden cíp pláštíku je přehozen přes rameno, druhý je veden pod levým ňadrem a oba konce jsou svázané s tunikou mezi ňadry. Další části pláštíku nejsou viditelné, a protože by měl viset na zádech, je zakryt sloupem, o nějž se prvá a třetí socha opírá; druhá má záda volná, bez sloupu, a pláštík jí obepíná dolní polovinu těla.

⁸⁵ Plinius, kn. 36, s. 293, vyd. Hardouin.

⁸⁶ Herodotos, kn. 2, kap. 36.

Třetí bod této druhé části pojednává o figurách, které se podobají starým egyptským více nežli ony tři zmíněné, nebyly však vytvořeny v Egyptě ani egyptskými umělci, nýbrž představují napodobeniny egyptských děl, jež dal zhotovit císař Hadrianus a které byly, pokud vím, vesměs nalezeny v jeho vile v Tivoli. V některých dal přesně napodobit nejstarší egyptské sochy, u jiných sloučil egyptské umění s řeckým.

U obou skupin se najde několik soch zcela podobných nejstarším egyptským figurám, to znamená, že stojí úplně rovně, bez akce, se svěřenými a k bokům pevně přiléhajícími pažemi; chodidla stojí souběžně a postavy se opírají stejně jako egyptské o hranatý sloup. Jiné sochy mají sice též postoj, ne však nehybné ruce: něco jimi ukazují nebo v nich něco nesou. Tyto figury mají někdy nové hlavy, stejně jako *Isis* uvedená v minulé kapitole. To je třeba zdůraznit, protože to nebylo vždy známo autorům, kteří o nich psali: Bottari⁸⁷ věnuje hlavě této *Isidy* hodně místa. Vrkoče, které leží na ramenou, se uchovaly a podle nich byly zpracovány i kadeře na hlavě. Poté, co byla tato socha doplněna, našla se její pravá hlava; zakoupil ji kardinál Polignac, jehož muzeum pak získal pruský král.⁸⁸ Chtěl bych se zde zmínit o různých typech takových děl, u nejvýznačnějších z nich zhodnotit jejich provedení a formu a posléze i jejich odění.

Ze soch jsou pozoruhodné zejména dvě z načervenalé žuly,⁸⁹ nacházející se v sídle biskupa z Tivoli, a zmíněný mramorový egyptský *Antinoos* z Kapitolu. Obě první mají téměř dvojnásobný rozměr proti životní velikosti, třetí je rovněž větší. Obě žulové sochy se opírají o hranatý sloup, avšak bez hieroglyfů, a mají postoj jako nejstarší egyptské figury. Boky a spodní část těla jsou zahaleny rouškou a na hlavě mají šátek s dvěma dolů splývajícími cípy. Díky této podobnosti je všichni přiřazují k nejstarším egyptským dílům. Na hlavě nesou jako karyatidy koš vytesaný z téhož kusu kamene jako figura. Celek má egyptskou podobu, ale jednotlivé části nemají egyptskou formu. Hruď, u nejstarších mužských postav plochá, je zde mohutně a heroicky vyklenutá; dolní žebra, která u starých děl vůbec není vidět, jsou zde plně vypracovaná; dřív, u starých prací velmi úzký v pase, má zde přirozenou plnost; části kolenních kloubů jsou zde zřetelněji propracovány; svaly paží i jiných částí těla jsou zřetelně vidět; lopatky, u starých prací nevyznačené, jsou zde silně vypouklé a dolní část nohou se blíží řeckým formám. Největší rozdíl je však v tváři, která není zpracována egyptským způsobem a ani jinak se nepodobá jejich hlavám. Oči neleží jako ve skutečnosti a u nejstarších egyptských hlav téměř ve stejné rovině s nadočnicovými kostmi, nýbrž jsou podle pravidel řeckého umění posazeny hluboko, aby zvýraznily nadočnicový oblouk a umožnily působení světla a stínu. Tvar obličeje je spíše řecký a podobá se zcela egyptskému *Antinoovi*. Domnívám se proto, že i tyto sochy mohou být zobrazením Antiova v egyptském stylu. Na zmíněném mramorovém *Antinoovi* je řecký styl ještě zřetelnější: postava stojí volně, bez sloupu. K sochám je možno počítat i sfingy; ve vile Albani jsou čtyři z černé žuly a jejich hlavy mají tvar, který pravděpodobně nemohl být navržen a vypracován v Egyptě. Isidiny mramorové

⁸⁷ Museo Capitolino, d. 3, tab. 81 [zmíněná socha má vlasy upraveny do dlouhých loken].

⁸⁸ Tato hlava, spolu s mnoha dalšími, jež kardinál rovněž získal, byla nalezena v Hadrianově vile u Tivoli mezi množstvím soch rozbitých krumpáčem, a to v bazénu vykládaném mramorem.

⁸⁹ P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, s. 148.

sochy sem nepatří: pocházejí z císařských dob, neboť ještě za Cicerona nebyl kult Isidy v Římě zaveden.⁹⁰

K reliéfům, které patří k těmto napodobeninám, je třeba uvést především onen ze zeleného čediče, který se nalézá ve dvoře paláce Mattei⁹¹ a znázorňuje egyptský obětní průvod. Jiné dílo tohoto druhu je zachyceno na rytině na konci této kapitoly^{91a} a zmínil jsem se o něm už jinde. Isis na tomto reliéfu má křídla, která zezadu obepínají postavu a zakrývají celou dolní polovinu těla. Táž bohyně na *Isidině desce* má rovněž velká křídla, ta jsou však umístěna nad boky a natažena dopředu, aby postavu — na způsob cherubínů — zastiňovala. I na jedné minci⁹² z ostrova Malty lze vidět dvě figury jako cherubíny, nota bene s volskými kopyty; figury stojí proti sobě a natahují jedna k druhé křídla od boků dolů. Také na jedné mumii⁹³ najdeme postavu opatřenou na bocích křídly, která se zvedají, aby poskytla stín jinému, sedícímu bohu.

Nemohu přejít mlčením, že Warburton⁹⁴ považuje *Isidinu* nebo *Bembovu bronzovou desku* s figurami ze stříbra za práci, která vznikla v Římě. K tomuto předpokladu však zřejmě není dost důvodů a má pouze podpořit Warburtonův názor. Já sám jsem neměl možnost desku prozkoumat; avšak hieroglyfy na ní, které se nenajdou u žádné římské napodobeniny, svědčí pro to, že jde o dílo starobylé, a vyvracejí Warburtonovu domněnku.

Vedle uvedených soch a reliéfů sem patří dochované kamenné kanopy a gemy s egyptskými figurami a znaky. Z kanop pozdějších dob vlastní pan kardinál Alexandr Albani dvě nejkrásnější, ze zeleného čediče; lepší z obou už byla uvedena ve známost.⁹⁵ Jiná podobná kanopa z téhož kamene se nachází na Kapitolu a byla nalezena, stejně jako obě zmíněné, v Hadrianově vile v Tivoli. Provedení a tvar figur, které na nich jsou, zejména hlav, nezavdávají nejmenší důvod k pochybám o době vzniku. Z pozdějších dob pocházejí všechny skarabey, na jejichž vypouklé reliéfní straně je znázorněn brouk a na ploché některý egyptský bůh. Autoři,⁹⁶ kteří takové kameny pokládají za velmi staré, nemají pro jejich stáří jiný důkaz nežli neobratnost provedení a pro egyptský původ už vůbec nic. Všechny gemy s figurami nebo hlavami Serapida a Anubida pak pocházejí z římské doby. Serapis nemá nic z egyptského stylu a uvádí se také, že kult tohoto boha pochází z Thrákie a byl do Egypta uveden Ptolemaiem I.⁹⁷ Z kamenů s Anubidem je patnáct v Stoschově muzeu a všechny pocházejí z pozdější doby. Gemy, které nesou jméno Abraxas, jsou nyní vesměs uznávány jako práce gnostiků a basileidovců z dob raného křesťanství a nestojí za to, aby byly brány v úvahu jako umělecké doklady.

S oděním postav, které jsou napodobeninami nejstarších egyptských děl, je tomu v podstatě stejně jako s jejich provedením a formou. Některé mužské figury jsou oděny

⁹⁰ Cicero, *O povaze bohů*, kn. 3, kap. 19.

⁹¹ Bartoli, *Admiranda*, tab. 16.

^{91a} [Obr. příloha, tab. 9.]

⁹² Mottraye, *Voyage en Europe*, d. 1, tab. 14, pozn. 13. — Gronovius, předmluva ad: *Thesaurus Antiquitatum Graecarum*, d. 6, s. 8. — Nummi Pembrokiani, d. 2, tab. 96.

⁹³ Gordon, *Essay towards... an Ancient Mummy*.

⁹⁴ Warburton, *Essai sur les hieroglyphes*, s. 294.

⁹⁵ Borioni, *Collecta antiqua*, pozn. 95.

⁹⁶ Natter, *Catalogue des pierres gravées*, tab. 3.

⁹⁷ Macrobius, *Saturnalie*, kn. 1, kap. 7. — Huet, *Demonstratio evangelica*, část 4, kap. 7, s. 100.

jako pravé egyptské pouze rouškou kolem beder; zmíněná už postava, které na pravé straně oholené hlavy visí jediná kadeř, je zcela nahá, což se neobjevuje u žádné egyptské mužské figury. Ženské postavy jsou stejně jako pravé egyptské úplně oděny, některé i podle nejstaršího způsobu, který byl popsán v prvním bodě této části, totiž tak, že je roucho naznačeno malým výstupkem na nohou a kruhovým okrajem na hrdle a nadloktí. U některých z těchto figur sbíhá od pasu dolů mezi nohama jediný záhyb; na těle si oděv musíme pouze domýšlet. Přes toto roucho mají ženské figury pláštík, přehozený přes ramena dopředu a svázaný na prsou, tak, jak se objevuje většinou i na sochách řecké Isidy; jinak z pláštíku není nic vidět. Jako zvláštnost je třeba uvést jednu mužskou postavu bez hlavy z černého mramoru ve vile Albani: je oděna stejným způsobem jako ženské postavy, avšak její pohlaví je naznačeno vypouklým místem na rouchu. Mramorová socha *Isidy* v galerii Barberini,⁹⁸ kolem níž je ovinut had, má na hlavě šátek jako egyptské figury a na prsou přívěsek z několika šňůr,⁹⁹ jaký najdeme na kanopách.¹⁰⁰

Toto jsou tři body druhé části o stylu egyptského umění: první o nejstarším stylu, druhý o středním a pozdním stylu a třetí o napodobeninách egyptských děl.

3. Mechanická stránka egyptského umění

Třetí část druhého oddílu této kapitoly se týká mechanické stránky egyptského umění, a to za prvé způsobu zpracování jejich děl a za druhé materiálu, z něhož jsou zhotovena.

O způsobu zpracování zaznamenává Diodoros,¹⁰¹ že egyptští sochaři nejprve přenesli stanovený rozměr na neopracovaný kvádr, ten pak uprostřed rozřezali na dvě části a o práci na jedné figuře se podělili dva mistři. Stejným způsobem prý zhotovili Telekles a Theodoros dřevěnou sochu *Apollona* na řeckém ostrově Samos: Telekles zpracoval jednu polovinu v Efesu, Theodoros druhou půlku na Samu. Socha byla rozpůlena pod pasem, až u ohanbí, a pak ji na téměř místě spojili tak, že obě části na sebe dokonale zapadly. Tak a ne jinak musíme dějepisci rozumět.¹⁰² Neboť je snad pravděpodobné, že socha byla, jak mají všichni překladatelé za to, rozdělena od temene až k ohanbí, tak, jak Jupiter¹⁰³ podle pověsti rozpůlil shora dolů první pokolení dvojitých lidí? Egyptané by si byli cenili takového díla právě tak málo jako člověka napůl bílého a napůl černého, jehož jim ukázal první Ptolemaiovec.¹⁰⁴ Na důkaz svého výkladu mohu uvést mramorovou sochu zpracovanou v egyptském stylu bezpochyby některým řeckým umělcem. Jde o několikrát zmíněného *Antinoa*,¹⁰⁵ uctívaného v Egyptě, a důkazem tu může být jeho podobnost s pravými bustami tohoto milce. Socha se pravděpodobně nacházela mezi

⁹⁸ P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, pozn. 95.

⁹⁹ Ozdoba visící na krku a prsou se řecky nazývala *hormos*, kdežto náhrdelník obtočený kolem hrdla *peritrachelios*. Viz scholia ad: *Odysseia*, zpěv 18, v. 299.

¹⁰⁰ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 10.

¹⁰¹ Diodoros, kn. 1.

¹⁰² [Poznámku s filologickým rozbořem vynecháváme.]

¹⁰³ Platon, *Symposion*, s. 190.

¹⁰⁴ Lukianos, *Jsi v řečech úplný Prometheus*, kap. 4, s. 28.

¹⁰⁵ [Viz poznámku 89, s. 82: *Antinoos* z Kapitolu.]

egyptskými božstvy v takzvaném Canopu¹⁰⁶ v Hadrianově vile v Tivoli, kde byla nalezena. Tato socha nicméně nemá egyptskou formu: tělo je kratší a širší a až na postoj je figura zpracována zcela podle pravidel řeckého umění. Skládá se z dvou polovin spojených pod hýžděmi, popř. pod okrajem bederní roušky: bylo by ji tedy i v tomto ohledu možno pokládat za napodobeninu egyptského stylu. Tento způsob zpracování, který uvádí Diodoros, se však musel uplatňovat jen u kolosálních soch, protože všechny jiné egyptské sochy jsou z jednoho kusu. Týž autor ale hovoří o mnoha egyptských kolosech z jednoho kusu,¹⁰⁷ z nichž se dodnes několik zachovalo;¹⁰⁸ byla mezi nimi i socha krále Osymandya,^{108a} jejíž chodidla měřila sedm loktů.

Všechny zachované egyptské sochy jsou vypracovány, vybroušeny a vyleštěny s bezmeznou péčí; žádná z nich nebyla dopracovávána pouze kovovým nástrojem, jak je tomu u některých nejlepších řeckých soch z mramoru, neboť tímto postupem by nebylo možno docílit u žuly a čediče hladké plochy. Figury na vrcholu vysokých obelisků jsou vypracovány jako díla, která je nutno prohlížet zblízka; to je patrné na dvou ležících obeliscích, *Barberinském* a zejména na *Slunečním obelisku*. Na druhém z nich je zvláště ucho jedné sfingy vypracováno s takovými znalostmi a jemností, že podobně dokonalé nenajdeme ani na řeckých mramorových reliéfech. Touž péčí vidíme na jedné pravé staroegyptské gemě v Stoschově muzeu,¹⁰⁹ která si v ničem nezadá s vypracováním nejlepších řeckých gem. Tento kámen, mimořádně krásný onyx, představuje sedící Isidu; jde o reliéf rytý do hloubky,^{109a} podobně jako jsou reliéfy na obeliscích, a protože pod horní, velmi tenkou vrstvou zvláštní nahnědlé barvy je v kameni bílá vrstvička, jsou obličej, paže a ruce, stejně jako křeslo, vyryty hloub, aby byly bílé.

Egyptští umělci někdy vyhlubovali oční důlky, aby do nich mohli zasadit bulvy z jiného materiálu, jak vidíme na zmíněné hlavě z nazelenalého čediče ve vile Albani a na jiné uražené hlavě ve vile Altieri. Na jedné bustě z vily Altieri jsou oči z odlišného kamene zapuštěny tak přesně, že se zdá, jako by byly do důlku ulity.

Pokud jde — za druhé — o materiál, z něhož jsou egyptská díla vypracována, najdeme figury ze dřeva, kovu i kamene. V muzeu Koleje sv. Ignáce v Římě se nacházejí tři cedrové figury zpracované na způsob mumií; jedna z nich je malovaná. Žula, která asi představuje Herodotův etiopský mramor nebo thébský kámen,¹¹⁰ je dvojího druhu, načernalá a načervenalá; z druhé jsou zhotoveny tři z největších soch na Kapitolu. Z černé žuly je tamtéž velká *Isis*, vedle níž největší sochou je zmíněný domnělý *Anubis* v životní velikosti z vily Albani. Hrubozrnná černá žula posloužila na sloupy.

¹⁰⁶ [Canopus: jedna z komplexu staveb Hadrianovy vily v Tivoli, v nichž císař, náruživý cestovatel a ctitel starých památek, imitoval významné stavby z končin, jež navštívil; jeho Canopus — údolí s umělým kanálem dlouhým 220m a širokým 80m — napodoboval část někdejšího egyptského města Kanopos v nilské deltě.]

¹⁰⁷ Diodoros, kn. 1, s. 44, 45, 53.

¹⁰⁸ Pococke, *Description of the East*, d. 1, s. 106.

^{108a} [Diodoros, kn. 1, kap. 47—49; Winckelmann píše jméno Osymantha.]

¹⁰⁹ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 13.

^{109a} [Tj. intaglio.]

¹¹⁰ Pococke, cit. dílo, s. 45 a 117. Téměř ani nestojí za zmínku nápad jednoho velkého učenca (Joseph Scaliger, *Scaligerana*) a novodobého cestovatele (Mottray, *Voyages*, d. 2, s. 224), že tato žula byla vyráběna uměle. Ve Španělsku je nadbytek všemožných druhů žuly, která je tam tím nejobyčejnějším kamenem.

I čedič je dvojího druhu, černý a nazelenalý: z černého jsou zhotoveny zejména figury zvířat, jako například lvi u výstupu na Kapitol a sfingy ve vile Borghese. Avšak největší sfingy, jedna ve Vatikánu, druhá ve vile Giulia, obě dlouhé deset palmů, jsou z načervenalé žuly. Jejich hlavy měří dva palmy. Z černého čediče jsou mimo jiné dvě zmíněné sochy středního a pozdního egyptského stylu na Kapitolu a několik menších figur. Z nazelenalého čediče se najdou části soch, jako stehna a v sedu zkřížené nohy, ve vile Altieri nebo krásná báze s hieroglyfy a dolní částí nohou ženské figury v muzeu Koleje sv. Ignáce v Římě. Z téhož kamene jsou napodobeniny egyptských děl z pozdějších dob, kupříkladu kanopy a malý sedící *Anubis* na Kapitolu.

Kromě těchto obyčejných kamenů se vyskytnou i figury z alabastru, porfyru, mramoru a praseopálu. Alabastr se lámal u Théb¹¹¹ ve velkých kusech a v muzeu Koleje sv. Ignáce je z něho asi dva palmy vysoká sedící *Isis* s Osiridem na klíně a další malá sedící figura. Z alabastrových soch se dochovala a je známa jediná socha ve vile Albani.¹¹² Její chybějící horní část byla nahrazena doplňkem z vzácného alabastru.

Vyskytují se i dva druhy porfyru, červený a nazelenalý, který je nejvzácnější a někdy je jako žíhaný zlatem, což Plinius uvádí o thébském kameni.¹¹³ Nedochovaly se z něho žádné figury, ale zato sloupy, které patří k nejdrahoccennějším; čtyři z nich, které stály v paláci Farnese, byly odvezeny do Neapole a mají sloužit v galérii v Portici. Dva stojí před Bránou svatého Pavla v kostele Alle Tre Fontane a dva další jsou zazděny v kostele S. Lorenzo, takže je z nich viditelná jen nepatrná část. Dvě velké novodobé vázy z tohoto kamene jsou v paláci Verospi a jedna menší, ale starověká, ve vile Albani. Z červeného porfyru, který se podle Aristeida¹¹⁴ dobývá v Arábii (a který vytváří velká horstva mezi Rudým mořem a horou Sinaj, jak tvrdí pan Assemani, kustos vatikánské knihovny), existují i sochy, ne však egyptské, a většina z nich vznikla v době císařské: některé představují zajaté krále a dvě takové jsou ve vile Borghese, dvě další ve vile Medici. Z téže doby pochází sedící ženská figura z paláce Farnese, jejíž hlavu a ruce, mimochodem velmi špatné, zhotovil z bronzu patrně Guglielmo della Porta. Horní část postavy v brnění z paláce Farnese byla zhotovena v Římě: byla nalezena v dnešní podobě, nedokončená, na Martově poli, jak uvádí Pirro Ligorio ve svých *Rukopisech vatikánské knihovny*.

¹¹¹ Theophrastos, *O kamenech*, s. 392.

¹¹² Tato socha byla nalezena asi před čtyřiceti lety, když se hloubily základy k římskému jezuitskému semináři, v místech, kde kdysi dávno stával na Martově poli chrám Isidy; tamtéž (Donati, *Roma vetus et recens*, s. 60), ale na půdě patřící dominikánům, byl nalezen výše zmíněný [s. 76] *Osiris* s hlavou krahujce z paláce Barberini. Alabastr oné sochy je světlejší a bělejší, než většinou bývá alabastr orientální, jak uvádí o egyptském alabastru Plinius (kn. 36, kap. 12). Autor jednoho pojednání o drahých kamenech (Joannan de Saint-Laurent, *Dissertazione sopra le pietre...*, d. 2, kap. 2, s. 29) tento údaj neznal, neboť si myslí, že neexistuje žádná egyptská socha z alabastru. Zmíněná socha omezuje rovněž platnost jeho názoru, že kdyby Egypťané byli tesali sochy z alabastru, musely by být velmi štíhlé a mít podobu mumii. Báze této sochy měří čtyři a půl římského palmu na délku a právě tak vysoké je křeslo, na němž postava sedí, počítáno od dolního okraje báze až do výše boků. Jestliže víme, že alabastr vznikl ze zkamenělé kapaliny, a jsou nám známy velké báze o průměru deseti palmů ve vile Albani, můžeme si představit ještě větší bloky. Alabastr se tvoří i ve starých římských vodovodech; když před několika lety opravovali jeden z nich, který před několika staletími kterýsi papež dal zavést ke sv. Petru, našel se v něm usazený kus pravého alabastru, z něhož dal pan kardinál Girolamo Colonna nařezat stolní desky. Tvoření alabastru můžeme pozorovat i ve sklepeních Titových lázní.

¹¹³ Plinius, kn. 36, kap. 12.

¹¹⁴ Greaves, *Description des pyramides d'Égypte*.

Starší a umělecky cennější je socha *Pallady* ve vile Medici a krásná takzvaná *Juno* ve vile Borghese s nenapodobitelným rouchem (obě mají hlavu, ruce a nohy z mramoru) i torzo oděné bohyně u výstupu na Kapitol; všechny tři by mohly být díly řeckých umělců působících v Egyptě, jak uvedu ve druhém díle těchto *Dějin*. Z nejstarších egyptských porfyrových figur je dnes známa jen jediná, s hlavou fantastického zvířete, která však byla odvezena z Říma na Sicílii. V thébském Labyrintu byly sochy z tohoto kamene.¹¹⁵

V Římě se nenajde žádné staroegyptské dílo z mramoru, kromě jediné hlavy ve zdi na Kapitolu, která už byla zmíněna výše; z bílého mramoru se však v Egyptě stavěly velké budovy, jak dosvědčují dlouhé chodby a sály¹¹⁶ ve velké pyramidě.¹¹⁷ Ještě dnes tam lze vidět úlomky obelisků a soch z nažloutlého mramoru, ale také sfingy, z nichž jedna je dlouhá dvaadvacet stop, a dokonce i kolosální sochy z bílého mramoru. Našel se i kus obelisku z černého mramoru.¹¹⁸ Z červeného mramoru (*rosso antico*) je ve vile Albani horní část velké sochy, která však, jak napovídá její styl, vznikla patrně za císaře Hadriana, v jehož vile v Tivoli byl tento zlomek objeven. Jediná malá sedící figura z praseopálu, tvarem podobná zmíněné alabastrové soše, se nachází v téže vile.

Toto pojednání o egyptském umění uzavírám poznámkou, že nikdy nebyly objeveny mince tohoto národa, jež by mohly rozšířit znalosti o jeho umění. Mohli bychom proto pochybovat, zda staří Egyptané vůbec měli ražené mince, kdyby se u různých autorů nevyskytovaly zmínky o takzvaném obolu, který se vkládal mrtvým do úst a kvůli němuž byla zničena ústa některých mumii, obzvláště pomalovaných, jako třeba oné Bologanské, neboť v nich lidé hledali mince. Pococke hovoří o třech mincích, ale neuvádí jejich stáří;¹¹⁹ zdá se však, že nebyly vyraženy před dobytím Egypta Peršany. Před časem se v Římě objevila stříbrná mince, která na jedné straně představuje letícího orla v prohloubeném čtyřhranném poli; na druhé straně je býk a nad ním obvyklý posvátný znak Egyptanů, totiž koule s dvěma dlouhými křídly a hady, kteří z koule vylézají. Před předními nohama býka je takzvané egyptské tau, ale poněkud odlišné od jinak známého τ . Pod býkem je klikatý blesk. Nejzvláštnější je kresba na levém zadním stehně býka, totiž řecké A v nejstarší podobě jako Λ . Tato mince se nalézá v Římě v muzeu pana Giovanniho Casanovy, malíře Jeho výsosti krále Polského. Uveřejňuji ji zde na rytině^{119a} a předkládám takto čtenáři k posouzení; svůj názor na ni sdělím na jiném místě. Tuto minci předtím ještě nikdo neviděl.

Dějiny egyptského umění jsou, stejně jako země sama, jako velká zpustlá rovina, kterou nicméně můžeme přehlédnout ze dvou či tří vysokých věží. Celý rozsah egyptského

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Slavný Peirese vzpomíná v r. 1632 v jednom ze svých neotištěných dopisů Menetrierovi, které se nacházejí v knihovně pana kardinála Alexandera Albaniho, na dvě mumii podobná dřa, z nichž jedno bylo z prubířského kamene, druhé z bílého kamene, poněkud měkčího než mramor. Tyto figury byly zezadu duté, takže pravděpodobně šlo o víka na rakve nabalzamovaných těl. Oba kusy byly popsány hieroglyfy. Byly přivezeny z Egypta do Marseille a obchodník, jemuž patřily, za ně žádal 1 500 pistolí.

¹¹⁸ Pococke, *Description of the East*, d. 1, s. 15, 21, 33, 93.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 92.

^{119a} [V drážďanském vydání 1764 tato rytina otištěna nebyla; objevuje se až ve vídeňském vydání 1776 na konci I. kap.]

umění má dvě periody a z obou se nám dochovaly krásné exempláře, podle nichž si můžeme oprávněně udělat úsudek o umění jejich doby. Naproti tomu s řeckým a etruským uměním to je jako s jejich zemí, která je plná horstev a nedá se takto přehlédnout. Věřím, že v tomto pojednání bylo egyptské umění patřičným způsobem objasněno.

ODDÍL DRUHÝ: O UMĚNÍ FÉNIČANŮ A PERSANŮ

O umění obou těchto národů lze uvést několik historických zpráv a všeobecných zmínek, nedá se však říci nic určitého o jednotlivých složkách soch a jejich kresbě; je také malá naděje, že budou objevena velká a významná sochařská díla, z nichž bychom mohli načerpat více poznatků a zjednat si více jasno. Protože se však zachovaly fénické mince a perské reliéfní práce, nemůžeme tyto národy v našich *Dějínách* zcela přejít mlčením.

1. O umění Féníčanů

Féníčané obývali nejkrásnější oblasti Asie a Afriky na středomořském pobřeží i další dobyté země, a Karthago, které založili podle některých údajů¹²⁰ již padesát let před dobytím Tróje, mělo mimořádně stálé podnebí; v Tunisu, kde kdysi toto slavné město leželo, ukazuje teploměr — podle zpráv novějších cestovatelů¹²¹ — neustále dvacet devět nebo třicet stupňů. Proto musela být tělesná stavba tohoto lidu, jehož příslušníci patřili podle Herodota k nejzdravějším lidem,¹²² velmi pravidelná a tudíž i tvary jejich figur jí musí odpovídat. Livius¹²³ mluví o mimořádně krásném mladém Numidijci, jehož Scipio zajal v bitvě s Asdrubalem u Baeculy ve Španělsku, a všeobecně je známa proslulá punská kráska Sofonisba, Asdrubalova dcera, která byla nejprve ženou Syfaka a později Masinissy.

Tento národ byl, jak říká Mela,¹²⁴ pracovitý a vynikal ve válečnictví i v mírovém obchodě stejně jako ve vědách a písemnictví. Věda u nich byla v rozkvětu i v dobách, kdy Řekové ještě neměli vzdělání, a Mochos ze Sidonu prý¹²⁵ už před válkou trojskou učil o atomech. Astronomii a matematiku sice nevynalezli, ale pozvedli výše než kdo jiný. Především se ale Féníčané proslavili mnoha objevy v umění¹²⁶ a Homér proto nazývá Sidoňany velkými umělci.¹²⁷ Víme, že Šalomoun povolal fénické mistry, aby postavili chrám Páně a královský palác, a ještě za Římanů zhotovovali nejlepší dřevěné předměty

¹²⁰ Appianos, *Punské války*, s. 13.

¹²¹ Shaw, *Voyages*, d. 1, s. 281.

¹²² Herodotos, kn. 4, kap. 187.

¹²³ Livius, kn. 27, kap. 19.

¹²⁴ Pomponius Mela, kn. 1, kap. 12.

¹²⁵ Strabon, kn. 16, s. 757.

¹²⁶ Bochart, *Phaleg et Chanaan*, kn. 4, kap. 35.

¹²⁷ *Ilias*, zpěv 23, v. 743.

punští dělníci; proto najdeme u jejich starých autorů¹²⁸ zmínky o punských lůžkách, oknech, lisech a čepech.

Nadbytek živil umění: je známo, co praví proroci o nádheře Tyru: jak Strabon na zmíněném místě uvádí, byly v tomto městě ještě za jeho dob vyšší domy než v samotném Římě; a Appianos¹²⁹ říká, že v Byrse, vnitřní čtvrti města Karthaga, byly šestipatrové domy. Ve féničských chrámech byly pozlacené sochy, jako například jeden *Apollon* v Karthagu;¹³⁰ mluví se dokonce o zlatých sloupech a sochách ze smaragdu. Livius¹³¹ se zmiňuje o stříbrném štítu vážícím sto třicet liber, na němž byl portrét Hannibalova bratra Asdrubala. Tento štít visel v Kapitolu.

Jejich obchod byl rozšířen po celém světě a práce jejich umělců se tak dostaly do všech končin. Dokonce i na řeckých ostrovech, které jim v nejstarších dobách patřily, vystavěli chrámy: na ostrově Thasos Herkulův chrám, který byl ještě starší než jeho řecký protějšek.¹³² Bylo by proto pravděpodobné, že Féničané, kteří Řekům přinesli vědu,¹³³ uvedli do Řecka i umění, která u nich musela vzkvétat dříve; to by však neodpovídalo právě citovaným svědectvím. Zvláštní pozornosti je hodno, že Appianos¹³⁴ podává zprávu o iónských sloupech v loděnici karthaginského přístavu. Ještě užší styky měli Féničané s Etrusky,¹³⁵ kteří kromě jiných byli spojenci Karthaginců, když ti byli v námořní bitvě poraženi králem Hieronem Syrakuským.

Féničané i Etruskové mají společné obrazy okřídlených bohů, avšak féničtí bohové jsou v tomto bližší egyptskému stylu, to jest, křídla jsou pod úrovní boků a zahalují dolní část figury až po zem, jak vidíme na mincích¹³⁶ z ostrova Maltý, který patřil Karthagincům;¹³⁷ mohlo by se tudíž zdát, že se Féničané učili u Egyptanů. Karthaginští umělci však mohli být poučeni i řeckými uměleckými díly, která odvezli ze Sicílie a která pak Scipio po dobytí Karthaga opět vrátil zpátky.¹³⁸

Z féničských uměleckých děl se nám však nedochovalo nic než karthaginské mince, které byly raženy ve Španělsku, na Maltě a Sicílii. Ve velkovévodském muzeu ve Florencii se nachází deset španělských mincí z Valencie, které se dají srovnat s nejkrásnějšími velkořeckými exempláři.¹³⁹ Mince ražené na Sicílii jsou tak skvostné, že se od nejlepších řeckých liší jen punským písmem. Některé stříbrné exempláře¹⁴⁰ mají na přední straně hlavu Proserpiny a na zadní straně koňskou hlavu s palmou; na jiných stojí celý kůň

¹²⁸ Scaliger, ad: Varro, *Zemědělství*, s. 261 an.

¹²⁹ Appianos, *Punské války*, s. 58.

¹³⁰ Tamtéž, s. 57.

¹³¹ Livius, kn. 25, kap. 39.

¹³² Herodotos, kn. 2, kap. 44.

¹³³ Tamtéž, kn. 5, kap. 58.

¹³⁴ Appianos, *Punské války*, s. 45.

¹³⁵ Herodotos, kn. 6, kap. 17.

¹³⁶ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, předmluva, s. 18.

¹³⁷ Livius, kn. 21, kap. 51.

¹³⁸ Appianos, *Punské války*, s. 59.

¹³⁹ Noris, list 68, in: *Opera*, sv. 4, s. 243.

¹⁴⁰ Goltzius, *Magna Graecia*, tab. 12, pozn. 5—6.

u palmy.¹⁴¹ Je znám i jeden karthaginský umělec jménem Boethos,¹⁴² který pro Junonin chrám v Elidě vytvořil figury ze slonoviny. Z gem jsou mi známy pouze dvě hlavy se jménem osoby ve fénickém písmu, o nichž jsem se zmínil v popisu Stoschových sbírek.¹⁴³

O zvlátnostech odění jejich figur nám řeknou mince stejně málo jako autoři o odívání tohoto národa. Nevzpomínám si, že by se vědělo víc, nežli že fénický kroj měl zvlášť dlouhé rukávy;¹⁴⁴ proto míval představitel Afričana v římských komediích takovou tuniku.¹⁴⁵ Má se také za to, že Karthaginci nenosili pláště.¹⁴⁶ Běžné u nich musily být, stejně jako u Galů, proužkované látky, jak dokládá fénický obchodník mezi postavami vyobrazenými ve vatikánském exempláři Terentia.

O umění Židů jako sousedů Féníčanů víme ještě méně. Protože si Židé i v dobách svého rozkvětu zvali fénické umělce, mohlo by se zdát, že se u nich krásná umění, která nejsou v lidském životě nezbytná, nepřestovala. Mojžíšovy zákony také Židům zakazovaly sochařství, alespoň pokud jde o znázorňování bohů v lidské podobě. Jejich tělesná stavba nicméně asi byla stejně jako u Féníčanů vhodná pro ideje krásna; Scaliger poznamenává o jejich potomcích mezi námi, že se nenajde žádný Žid s plochýmnosem, a já jeho konstatování považuji za správné. I přes obecně nepříznivý názor na umění tohoto národa musíme předpokládat, že sice nikoli sochařství, ale kresba a umělecké řemeslo musely dosáhnout poměrně vysokého stupně. Neboť Nebukadnezar si odvedl pouze z Jeruzaléma mezi jinými tisíce umělců, kteří zhotovovali vykládané práce;¹⁴⁷ takové velké množství by se dnes stěží našlo i v největších městech. Hebrejské slovo pro tyto umělce se všeobecně chápe nesprávně a vykladači i slovníky buď je překládají chybně, nebo je vůbec pomíjejí.¹⁴⁸

2. O umění Peršanů

Umění Peršanů si zaslouží jisté pozornosti, neboť se zachovaly památky v mramoru a na rytých kamenech. Jejich gemy jsou válcovité magnetity i chalcedony provrtané v ose. Mezi jinými, které jsem v různých sbírkách viděl, jsou dvě gemy v muzeu pana hraběte Cayluse¹⁴⁹ v Paříži, který je uvedl ve známost: na jedné je vyryto pět figur, na druhé dvě, s nápisem ve starém perském písmu seřazeném pod sebou do sloupce. Pan vévoda Caraffa Noya z Neapole vlastní tři takové gemy, které kdysi byly v Stoschově muzeu; na jedné z nich je rovněž sloupcový starý nápis. Tyto písemné znaky se zcela podobají oněm, které jsou na troskách Persepole. O dalších perských gemách jsem se zmínil v popisu Stoschova muzea a uvedl jsem i tu, kterou zveřejnil Bianchini.¹⁵⁰ Z neznalosti

¹⁴¹ Takové mince byly v Císařském muzeu ve Florencii a v Královském muzeu Farnese v Neapoli; Goltzius žádnou z nich neuvádí.

¹⁴² Pausanias, kn. 5, kap. 17.

¹⁴³ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, předmluva, s. 26.

¹⁴⁴ Ennius, in: Gellius, *Attické noci*, kn. 7, kap. 12.

¹⁴⁵ Scaliger, *Poetika*, kn. 1, kap. 13.

¹⁴⁶ Salmasius, ad: Tertullianus, *De pallio*, s. 53.

¹⁴⁷ 2. *Královská*, kap. 24, v. 16.

¹⁴⁸ [Německý lutherovský i český překlad kralický a ekumenický hovoří pouze o tisíci „tesařů a kovářů“, německý překlad tzv. Jeruzalémské bible (Lipsko 1969) uvádí „kováře a zámečníky“.]

¹⁴⁹ Caylus, *Recueil d'antiquités*, d. 3, tab. 12, pozn. 2; tab. 35, pozn. 4.

¹⁵⁰ Bianchini, *Istoria universale*, s. 537.

stylu perského umění byly některé gemy bez nápisů považovány za staré řecké kameny; Wilde¹⁵¹ se domníval, že na jedné rozeznal Aristaiův příběh a na další jednoho thráckého krále.

Že Peršané, jak uvádějí i nejstarší řečtí autoři, byli lidé krásné tělesné stavby, dokazuje reliéfní, dosti veliká hlava s přilbou a starým perským nápisem dokola, nacházející se na otisku jedné gemy v Stoschově muzeu.¹⁵² Tato hlava má pravidelné a Evropanům podobné rysy, stejně jako hlavy reliéfních figur z Persepole, které popsal Bruyn;¹⁵³ tyto figury jsou v nadživotní velikosti. Z toho vyplývá, že umění Peršanů se od přírody dostalo všech výhod. Parthové, kteří obývali velké území bývalé perské říše, dbali obzvláště na krásu osob zaujímavých vysoké postavení; Surenas,¹⁵⁴ vojevůdce krále Oroda, je kromě jiných předností vysoce chválen pro svou krásnou postavu, a přesto se ještě líčil.

Zobrazování neoděných postav, jak se zdá, odporovalo perským názorům na slušnost, odhalení u nich znamenalo něco špatného,¹⁵⁵ a žádný Peršan nebyl viděn bez oděvu¹⁵⁶ (totéž se dá říci o Arabech).¹⁵⁷ Jejich umělci neusilovali o nejvyšší námět umění, zobrazení nahoty, a uspořádání roucha nemělo za cíl naznačit nahé tělo pod ním, jak tomu bylo u Řeků, takže jim stačilo představit oděnou postavu. Peršané se co do oděvu asi příliš nelišili od ostatních východních národů, které nosily spodní košili z plátna a přes ni suknicí z vlněné látky; přes suknicí měli přehozen bílý plášť.¹⁵⁸ Perská suknice, střižená čtyřúhelníkově,¹⁵⁹ asi vypadala jako takzvaná čtyřúhelníková suknice řeckých žen: měla, jak uvádí Strabon,¹⁶⁰ dlouhé, až po prsty sahající rukávy, do nichž se schovávaly ruce.¹⁶¹ Mužské figury na perských gemách mají buď úplně úzké, nebo vůbec žádné rukávy. Protože nemají pláště, které se dají libovolně zřasit — zdá se, že pláště nebyly v Persii obvyklé —, vypadají postavy jako modelované podle jednoho a téhož vzoru: figury na gemách jsou naprosto podobné postavám na jejich stavbách. Mužská suknice Peršanů (ženské postavy se na jejich památkách nevyskytují) je řasena stupňovitě do mnoha malých záhybů; na zmíněné gemě v muzeu vévody Noya je osm takových stupňů zřasení, od ramen až po nohy; na jiné gemě z téhož muzea i přehoz na sedadle křesla splývá dolů přes nohy křesla v stupních složených ze záhybů nebo trásní. Roucho s velkými sklady považovali Peršané za zženštilé.¹⁶²

Peršané si nechávali růst dlouhé vlasy,¹⁶³ které u některých mužských figur, podobně jako u etruských, splývají v pramenech nebo copech¹⁶⁴ vpředu přes ramena, a kolem

¹⁵¹ Wilde, *Gemmae antiquae*, pozn. 66 a 67.

¹⁵² Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 28.

¹⁵³ Bruyn, *Voyage au Levant*. — Greaves, *Description des antiquités de Persepolis*.

¹⁵⁴ Appianos, *Parthové*, s. 96 an.

¹⁵⁵ Achmetos, *Oneirokritika*, kn. 1, kap. 117.

¹⁵⁶ Herodotos, kn. 1, kap. 8. — Xenofon, *Agésilas*, s. 655.

¹⁵⁷ La Roque, *Moeurs des Arabes*, s. 177.

¹⁵⁸ Herodotos, kn. 1, kap. 195.

¹⁵⁹ Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 3, s. 187 [lat.: „tunica quadrata“].

¹⁶⁰ Strabon, kn. 15, s. 734.

¹⁶¹ Xenofon, *Řecké dějiny*, kn. 2, kap. 6.

¹⁶² Plutarchos, *Výroky vládců a vojevůdců*, s. 301.

¹⁶³ Herodotos, kn. 6, kap. 19 a 21; kn. 9, s. 329. — Appianos, *Parthové*, s. 97.

¹⁶⁴ Greaves, *Description des antiquités de Persepolis*.

hlavy si obvykle uvazovali jemný šátek.¹⁶⁵ Ve válce nosili obyčejně válcový nebo věžovitý klobouk;¹⁶⁶ na gemách se objevují i čapky s ohrnutým okrajem jako u kožešinových čepic.

Další příčinu malé vyspělosti umění u Peršanů představuje jejich náboženství, které nebylo umění ani trochu příznivé: věřili, že bohové nemohou nebo nemusí být zobrazováni v lidské podobě.¹⁶⁷ Hlavními předměty jejich uctívání byly nebe a oheň a nejstarší řečtí autoři dokonce tvrdí, že Peršané neměli chrámy ani oltáře. Perského boha Mithru sice najdeme na různých místech v Římě, kupříkladu ve vile Borghese, Albani a v paláci Della Valle, nenajdeme však žádnou zprávu, že takto ho zobrazovali i Peršané. Je třeba mít spíše za to, že uvedená a podobná zobrazení Mithry pocházejí z doby císařské, jak ukazuje styl zpracování, a že uctívání tohoto boha bylo převzato snad od Parthů,¹⁶⁸ kteří se nechránili bez výjimky víry svých předků a vytvářeli si symbolické obrazy toho, co Peršané neuctívali ve smyslové podobě. Z jejich prací je však vidět, že básnění a zobrazování představ je vlastní i umění národa, u něhož fantazie neměla příliš živnou půdu. Neboť na perských gemách se objevují zvířata s křídly a lidskými hlavami, které někdy nesou zubaté koruny, a jiné smyšlené bytosti a postavy. Ze stavitelského umění je patrné, že Peršané milovali množství ozdob, čímž sama o sobě skvostná díla na jejich stavbách ztrácejí hodně na velikosti. Na velkých sloupech v Persepoli je čtyřicet kanelur, ale pouze tři palce širokých, zatímco na řeckých sloupech jich je sice jen čtyřia dvacet, zato však někdy širších jedné pídě. Kanelury jim zřejmě nebyly dostatečnou ozdobou sloupů, proto na jejich horní části ještě tesali figurální reliéfy. Z toho mála, co bylo o umění starých Peršanů sebráno a řečeno, lze vyvodit závěr, že i kdyby se bylo zachovalo více památek, nepřinesly by mnoho poučení pro umění vůbec.

V pozdějších dobách, kdy se v parthské části bývalé perské říše zmocnili vlády králové, kteří vytvořili mimořádně mocnou říši, nabylo i jejich umění jiné tvářnosti. Řekové, kteří již za dob Alexandrových obývali dokonce i v Kappadokií celá města a v nejstarších částech se usidlovali na Kolchidě,¹⁶⁹ kde se jim říkalo skytští Achajové, se rozšířili i do země Parthů a zavedli tam svoji řeč, takže tamější králové, například Orodes, dávali na svých dvorech uvádět řecké divadelní hry.¹⁷⁰ Artabazes, král Arménie, jehož dceru měl za ženu Orodův syn Pakoros, dokonce po sobě zanechal řecké tragédie, historické a rétorické spisy. Tato náklonnost parthských králů k Řekům a řeckému jazyku zahrnovala i řecké umělce; mince těchto králů s řeckými nápisy byly zajisté zhotoveny řeckými umělci, kteří však pravděpodobně byli vychováni a vzděláni v těchto zemích, neboť ražba mincí má v sobě něco cizího, ba dá se říci barbarského.

K umění těchto jižních a východních národů je možno připojit ještě několik obecných poznámek. Vezmeme-li jak u Egyptanů, tak u Feničanů a Peršanů v úvahu monarchistické zřízení, v němž se neomezený vládce nedělil s nikým v národě o nejvyšší

¹⁶⁵ Strabon, kn. 15, s. 734.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ Herodotos, kn. 1, kap. 131.

¹⁶⁸ Hyde, *De religione vet. Persarum*, kap. 4, s. 111.

¹⁶⁹ Appianos, *Mithridates*, s. 116, 139, 153.

¹⁷⁰ Appianos, *Parthové*, s. 194.

úctu, můžeme si představit, že zásluhy žádné jiné osoby o vlast nebyly odměňovány sochami, jak tomu bývá ve svobodných státech starověku i novověku. Nenajdeme také jedinou zprávu, že by takto byla projevena vděčnost některému poddanému těchto říší. Karthago sice bylo ve fénické zemi svobodným státem a spravovalo se podle vlastních zákonů, ale žárlivost dvou mocných soupeřících stran by byla každému občanu upřela poctu nesmrtelnosti. Vojevůdci hrozilo, že za každý přehmat zaplatí hlavou; o velkých projevech úcty se u nich dějiny nezmiňují. Proto stálo umění těchto národů většinou na náboženství a mohlo z občanského života čerpat málo prospěšného pro svůj rozvoj. Představy umělců byly tedy daleko omezenější než u Řeků a pověra vážala jejich ducha na uznané postavy.

Tyto tři národy měly v dobách svého rozkvětu pravděpodobně málo společného: o Egyptánech to víme a Peršané, kteří se dostali až pozdě na pobřeží Středozemního moře, nemohli mít předtím mnoho styků s Féníčany. Jazyky obou těchto národů se vzájemně zcela lišily i v písmu. Umění egyptské tedy muselo být i za jejich vlády svébytné. Zdá se, že u Peršanů doznaly tvary postav nejmenšího rozvoje; v Egyptě směřovaly k velikosti; a Féníčané usilovali více o půvab a jednotnost zpracování, na což lze soudit z jejich mincí. Jejich obchod šířil asi i umělecká díla do jiných zemí, kdežto u Egyptanů tomu tak nebylo; můžeme tedy předpokládat, že féníčtí umělci pracovali především s kovem a tvořili taková díla, která se líbila všude. Proto se může stát, že přičítáme Řekům malé bronzové figurky, které pocházejí od Féníčanů.

Žádné starověké sochy nejsou tolik zničené jako egyptské, zejména ony z černých kamenů. U řeckých soch se lidská zloba spokojila s tím, že jim zurázeli hlavy a ruce a zbytek, svržený z podstavce, se rozbil v pádu. Avšak egyptské sochy, které by pádem neutrpěly úhony, byly rozbíjeny vši silou a hlavy, které by byly zůstaly i po svržení nepoškozeny, nacházíme roztržštěné na mnoho kusů. Tuto zuřivost rozdmýchávala patrně černá barva soch, neboť budila pomýšlení na díla vládce temnot a obrazy zlých duchů, jež si lidé představovali v černých postavách. Někdy, zvláště u staveb, se stalo, že bylo rozbito to, co by nedokázal zničit čas, ale to, co mohlo různými náhodami snáze dojít škody, zůstalo stát, jak poznamenává Scamozzi¹⁷¹ u takzvaného Nervova chrámu.

Nakonec je třeba se zmínit o několika malých bronzových figurách, které mají egyptskou formu, ale jsou popsány arabským písmem. Jsou mně známy dvě takové: jednu vlastní pan Assemanni, kustos vatikánské knihovny, a druhá je v galérii Koleje svatého Ignáce v Římě; znázorňují sedící postavy, obě jsou asi jeden palm vysoké a druhá z nich má nápisy na obou stehnech, na zádech a nahoře na ploché čapce. Byly nalezeny u Drúzů, kmenů, které žijí v pohoří libanonském. Tito Drúzové, považovaní za potomky Franků, kteří do oněch končin uprchli za křížáckých válek, se vydávají za křesťany, avšak zcela tajně, ze strachu před Turky, uctívají jisté modly, k nimž patří obě uvedené, a protože je téměř neukazují na veřejnosti, představují tyto figury v Evropě velkou vzácnost.

¹⁷¹ Scamozzi, *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, tab. 7.

KAPITOLA TŘETÍ

O UMĚNÍ ETRUSKŮ A JEJICH SOUSEDŮ

Pojednání o umění Etrusků lze rozdělit do tří částí: první, úvodní část zahrnuje poznatky přispívající k lepšímu a snazšímu pochopení druhé, podstatné části, v níž je řeč o umění samém, jeho vlastnostech, znacích a různých obdobích; část třetí se zabývá uměním národů sousedících s Etrusky.

ČÁST PRVÁ

O ETRUSCÍCH

V první části jsou zahrnuty tři body: první obsahuje úvahu o vnějších podmínkách a příčinách vlastností etruského umění, druhý pojednává o zobrazení jejich bohů a hrdinů a ve třetím jsou uvedena nejvýznamnější díla etruského umění.

1. O vnějších podmínkách etruského umění

První bod se nejprve dotýká příznivých podmínek, které umění u Etrusků mělo, a poté se snaží vysvětlit pravděpodobné příčiny jeho charakteru. Jelikož zřízení a způsob vlády měly ve všech zemích velký vliv na umění, je jisto, že za svobody, již tento národ pod vládou svých králů požíval, umění i umělci mohli pozvednout hlavu a dospět k velkému rozmachu. Královský majestát u nich nepředstavoval jeden vladař s neomezenou mocí, nýbrž představení obce a současně vojevůdce, jichž bylo dvanáct,¹ podle počtu provincií tohoto národa, a byli voleni společně dvanácti stavů.² Těchto dvanáct regentů uznávalo nad sebou vrchního vladaře, jehož stejně jako je povznesla

¹ Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 6, s. 384.

² Livius, kn. 1, kap. 7; kn. 7, kap. 21.

k nejvyšší hodnosti pouze volba. Etruskové střežili svou svobodu a byli takovými nepřáteli královské moci, že ji nesnášeli a nenáviděli i u národů, které byly jejich spojenci. Proto byli krajně popuzeni na Vejany, když ti ve své obci provedli změnu vlády a místo regentů, kteří se každým rokem střídali,³ si zvolili krále. To se stalo v roce čtyři sta od založení Říma. Etruskové ještě v době marsických válek nezapomněli na svou svobodu: neboť vstoupili po boku jiných národů Itálie do spolku proti Římanům⁴ a upokojili se, až když jim bylo uděleno římské občanské právo. Tato svoboda, ochránkyň umění, a čilý námořní i suchozemský obchod, kterým se zabývali a živili, musel u Etrusků vyvolat potřebu soutěžit s umělci jiných národů, obzvláště proto, že umělec může ve všech svobodných státech očekávat větší a opravdovější pocty a také jich dosáhnout.

Jestliže však umění tohoto národa nedosáhlo výšin umění řeckého a v dílech jejich nejlepšího období je příliš mnoho přehánění, pak musíme příčinu hledat v samotných schopnostech tohoto národa. Leccos nám vysvětluje povaha Etrusků, v níž bylo na rozdíl od Řeků patrně přimíseno více melancholie, jak můžeme usuzovat z jejich náboženství a zvyků. Takovýto temperament, který byl podle Aristotela zčásti vlastní i největším lidem, je nadán k hloubavosti, avšak vyvolává příliš prudké city a smysly nejsou rozechvívány jemnými podněty, jež způsobují dokonalou citlivost ducha vůči kráse. Tato hypotéza se opírá především o věšectví, jež Etruskové vynalezli jako první národ Západu; proto se Etrurii říká matka a rodička pověry⁵ a jejich věštecké spisy naplňovaly bázní a děsem⁶ všechny, kdož v nich hledali radu: tak hroznými obrazy a slovy byly formulovány. O jejich kněžích si lze učinit představu podle těch, kteří v roce 399 po založení Říma v čele Tarquiňanů napadli Římany s hořícími pochodněmi a hady.⁷ O jejich povaze si dále můžeme udělat úsudek podle krvavých zápasů při pohřbech a na veřejných místech;⁸ tyto zápasy byly obvyklé nejdříve u nich a později je zavedli i Římané, zatímco mravným Řekům se hnusily.⁹ I v novějších dobách bylo sebestrkačství vynalezeno nejprve v Toskánsku.¹⁰ Na etruských pohřebních urnách proto běžně vidíme krvavé souboje nad zemřelými, tedy něco, k čemu u Řeků nikdy nedocházelo. Na římských pohřebních urnách, jež asi zhotovovali většinou Řekové, jsou spíše příjemné výjevy: většinou jde o příběhy poukazující na lidský život, nebo to jsou půvabná znázornění smrti, jako spící Endymion na mnoha urnách, Najády unášející Hyla,¹¹

³ Tamtéž, kn. 5, kap. 1.

⁴ Appianos, *Občanské války*, kn. 1, s. 179.

⁵ Arnobius, *Proti pohanům*, kn. 7, kap. 26.

⁶ Cicero, *O věštění*, kn. 1, kap. 12.

⁷ Livius, kn. 7, kap. 17.

⁸ Dempster, *De Etruria regali*, d. 1, kn. 3, kap. 42, s. 340.

⁹ Platon, *Politikos*, s. 315 [zřejmě mylný údaj].

¹⁰ Minucci, in: Zipoli, *Malmantile riacquistato*, s. 497.

¹¹ Fabretti, *Inscriptiones*, kap. 6, s. 432. V paláci Albani je též obraz složený z různobarevných kamének (Ciampini jej ve *Vetera monumenta*, d. 1, tab. 24, nazývá *comesso* [ital.: mozaika]). K témuž tématu se vztahuje nápis na ploše jedné poloviny rozřezaného sloupu stojícího v domě Capponi v Římě; z nápisu uvádím jen verš, který se týká tohoto námětu:

ΗΡΙΑΚΑΝ ΟΥ ΤΕΡΠΙΝΗΝ ΝΑΙΑΔΕΟ ΟΥ ΘΑΝΑΤΟ

Tak unesly nám sladkou bytost Nymfy, a nikoli smrt.

[Winckelmann uvádí jméno Hyllus, což je syn Herakleův; v dotyčné pověsti vystupuje Herakleův průvodce na výpravě Argonautů Hylas.]

bakchantské tance a svatby, jako krásný sňatek Pelea a Thetidy¹² z vily Albani. Scipio Africký žádal, aby u jeho hrobu lidé popíjeli,¹³ a Římané tančili v průvodu před mrtvým.¹⁴

Etruskům se však nadlouho nepodařilo potlačovat přírodu a její vliv na umění: záhy po zřízení republiky v Římě propukly krvavé a pro Etrusky nešťastné války s Římany, několik let po smrti Alexandra Velikého se nepřátelé zmocnili celé Etrurie a vymizela dokonce i etruská řeč, když se už předtím postupně rozplývala v jazyku Římanů. Etrurie se proměnila v římskou provincii poté, co poslední král Aelius Volturrinus zahynul v bitvě u jezera Lucumo: stalo se to v roce 474 po založení města Říma, ve 124. olympiádě.¹⁵ Brzy poté, totiž v 489. roce římského letopočtu ve 129. olympiádě, dobyl Marcus Flavius Flaccus Volsinium, dnešní Bolsenu, jehož jméno znamená „město umělců“ a odvozuje se z féničtiny;¹⁶ jenom z tohoto města bylo do Říma odvezeno dva tisíce soch¹⁷ a právě tak byla zřejmě vypleněna i jiná města. Přesto Etruskové ještě v římském poddanství, stejně jako Řekové, kteří s nimi sdíleli stejný osud, pěstovali umění, jak uvedu dále. O jménech etruských umělců nemáme žádné zprávy, vyjma jediného Mnesarcha, otce Pythagorova; tento umělec byl kamenorytce a údajně pocházel z Tuscie čili Etrurie.

2. Etruský způsob zobrazování bohů a héroů

Druhý bod této části, o zpodobování etruských bohů, nezahrnuje všechna dochovaná svědectví, nýbrž jen ta nejvýmluvnější, a uvádí rovněž poznatky, které zčásti ještě nikdo nezaznamenal a které mohou posloužit mému záměru.

Mezi obrazy bohů se najdou některé představy, jež jsou vlastní pouze tomuto národu; většinu jich však Etruskové mají společnou s Řeky. To také dokládá, že jednak Etruskové a Řekové mají společný původ, totiž od Pelasgů, jak uvádějí staří autoři a potvrzují novodobá vědecká zkoumání,¹⁸ jednak že tyto národy existovaly neustále v jisté pospolitosti.

Zobrazení různých etruských božstev se nám zdají podivná, ale i u Řeků se vyskytovaly cizí a neobyčejné postavy, jak dosvědčují obrazy na *Kypselově truhle*, již popisuje

¹² Montfaucon (*L'Antiquité expliquée*, d. 5, tab. 51, s. 123) ani jiní badatelé neurčili scénu na této urně správně.

¹³ Plutarchos, *Výroky vládců a vojevůdců*, s. 346.

¹⁴ Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 7, s. 460. Na jednom velkém reliéfu ve vile Albani, seřiznutém z pohřební urny, je zobrazena sedící žena a stojící dívka ve spížirné vedle visících vyvržených zvířat a potravin (podobná scéna je na rytině v díle *Galleria Giustiniana*) a nad tím čteme Vergiliova slova:

Dokavad horské stíny se svahem plížiti budou,
řeky se do moře vlévat a na nebi hvězdy se pásti,
potrvá vždycky tvá čest, tvé jméno i oslava tvoje...

[*Aeneis*, zpěv 1, v. 609-611, přel. O. Vaňorný.] Kdysi byla v Římě pohřební urna, na níž byla znázorněna takzvaná necudná spintrická scéna; z nápisu na ní se zachovala slova *melei moi* — „nezáleží mi na tom“.

¹⁵ [To by znamenalo r. 279 př. n. l. — Lucumo není nikde uváděno jako jezero — zřejmě jde o mylné čtení nezjištěného pramene; lucumones byli etrusští vládcové dvanácti obcí, resp. kmenů; též jméno Aelius Volturrinus nelze zjistit. Tato pasáž byla v následujících vydáních vypuštěna.]

¹⁶ *Histoire universelle des Anglois*, franc. překlad, d. 14, s. 218.

¹⁷ Plinius, kn. 34, kap. 7.

¹⁸ Scaliger, poznámky k Varronovu *Zemědělství*, s. 218, vyd. 1533.

Pausanias.¹⁹ Jako ohnivá a nezkrocená fantazie prvních básníků usilovala o nezvyklé obrazy, dílem aby vzbudily pozornost a podiv, dílem aby podněcovaly vášně (a tyto obrazy působily na tehdy ještě neumravené lidi víc než jemné obrazy), právě tak a ze stejných důvodů vytvářelo své postavy i výtvarné umění. Jupiter pokrytý koňským hnojem, kterého si vymyslel předhomérský básník Pamfos,²⁰ není podivnější představou nežli jeho protějšek v řeckém umění, Jupiter Apomyos nebo Muskarios v podobě mouchy: její křídla tvoří vous, její tělo zase tvář a místo vlasů je hlava mouchy; takový Jupiter se objevuje na gemách.²¹

Nejvyšší bohy si Etruskové představovali a zobrazovali v důstojné podobě; v následujících odstavcích promluvím nejprve obecně a poté jednotlivě o vlastnostech, které jim přisuzovali. Na jednom starém otisku gemy a na jednom karneolu v Stoschově muzeu je Jupiter, zjevivší se v celé nádheře Semele, znázorněn s křídly.²² Diana je jak u nejstarších Řeků,²³ tak u Etrusků okřídlená a křídla, která dali Dianiným nymfám na jedné pohřební urně na Kapitolu, jsou patrně převzata z nejstarších zpodobení této bohyně. Minerva má u Etrusků křídla nejen na zádech, ale i na nohou;²⁴ velmi se tedy mylí anglický autor,²⁵ který tvrdí, že se nenajde ani v písemných záznamech žádná okřídlená Minerva. I Venuše se objevuje s křídly.²⁶ U jiných bohů umísťovali Etruskové křídla na hlavu, kupříkladu u Amora, Proserpiny a Furií. Vyskytují se dokonce okřídlené vozy;²⁷ ale i toto měli Etruskové společně s Řeky: na eleusinských mincích sedí Ceres na takovém voze, taženém dvěma hady.²⁸

Devět bohů zobrazovali Etruskové s klikatým bleskem; uvádí to Plinius,²⁹ neříká však, o které bohy šlo, a neříká to ani nikdo po něm. Když spočítáme stejně vyzbrojené řecké bohy, bude jich právě tolik. Kromě Jupitera byl mezi bohy vyzbrojen bleskem Apollon ze svatyně v asyrské Heliopoli³⁰ a na jedné minci z města Thyrria v Arkadii;³¹ blesk má i Mars zápasící s titány na jednom starém otisku gemy a Bakchus na jedné gemě (obě ze Stoschova muzea)³² a jiný Bakchus na etruské patera,³³ dále Vulkán,³⁴ Pan ve dvou malých kovových figurách v Koleji sv. Ignáce v Římě a Herkules na jedné minci z Naxu. Z bohyň měla blesk Kybele³⁵ a Pallas, jak uvádí Servius a jak je vidět na Pyr-

¹⁹ [Cedrová truhlice v Heřině chrámu v Olympii, zdobená figurálními výjevy ze slonoviny a zlata; Pausanias, kn. 5, kap. 17–19.]

²⁰ Filostratos, *Heroika*, s. 693.

²¹ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 45.

²² Tamtéž, s. 54 a 55.

²³ Pausanias, kn. 5, kap. 19.

²⁴ Dempster, *De Etruria regali*, tab. 6. — Cicero, *O povaze bohů*, kn. 3, kap. 33.

²⁵ Horsley, *Britannia Romana*, s. 353.

²⁶ Gori, *Museum Etruscum*, tab. 83.

²⁷ Dempster, cit. dílo, tab. 47.

²⁸ Haym, *Tesoro Britannico*, d. 2, s. 219.

²⁹ Plinius, kn. 2, kap. 53.

³⁰ Macrobius, *Saturnalie*, kn. 1, kap. 24.

³¹ Goltzius, *Graecia*, tab. 61. [Jméno města správně: Thyrraeion, též Thyrrion, Thurion, v Akarnanii.]

³² Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 51 a 234.

³³ Dempster, cit. dílo, tab. 3 [patera: miska].

³⁴ Servius, ad: *Aeneis*, zpěv 1.

³⁵ Bellori, *Imagines*. — Duchoul, *Della religione degli antichi Romani*, s. 92.

rhových i jiných mincích³⁶ a u jedné malé mramorové figury Pallady z vily Negroni. Mohl bych připomenout i Amora držícího blesk na štítě Alkibiadově.³⁷

Mezi zvláštními znázorněními jednotlivých mužských bohů je třeba zmínit Apollona s kloboukem pověšeným na plecích,³⁸ a také Amfionova bratra Zetha, zachycené na dvou reliéfech v Římě;³⁹ jde tu patrně o narážku na to, jak Apollon sloužil coby pastýř u krále Admeta, neboť klobouky nosili venkované a lidé obdělávající půdu.⁴⁰ Taktéž asi Řekové zobrazovali i Aristaia, Apollonova a Kyrenina syna, který učil pěstování včel;⁴¹ Hesiodos ho nazývá Polním Apollonem.⁴² Klobouky byly bílé.⁴³ Merkur má na některých etruských dílech špičatý a dopředu zatočený vous, který představuje nejstarší formu vousů u Etrusků; takto vidíme Merkura na Kapitolském oltáři, který je na rytině na začátku této kapitoly,^{43a} a na velkém trojstranném oltáři ve vile Borghese. Stejně asi byli zobrazováni nejstarší řečtí Merkurové, neboť na jejich herměch se dochoval takový vous, ale klínovitý, to jest široký a sešpičatělý jako klín. Na nepochybně etruských rytých kamenech se vyskytuje i Merkur s přilbou na hlavě a mezi jinými jeho atributy je srpovitý krátký mečik, podobný tomu, jaký mívá obvykle Saturn, jenž jím zbavil mužství svého otce Urana; byli jím ozbrojeni i Lykiové a Karové ve vojsku Xerxově.⁴⁴ Tento meč naznačuje u Merkura, že stál hlavu Argovi: neboť na jedné gemě ze Stoschova muzea⁴⁵ s etruským nápisem drží Merkur v pravé ruce meč a v levé Argovu hlavu, z níž kanou kapky krve. Z téhož muzea je dále třeba připomenout Merkura s celou želvou místo klobouku, jak je zobrazen na jednom etruském skarabeu;⁴⁶ v popisu muzea jsem uvedl mramorovou hlavu tohoto boha s želvím krunýřem místo klobouku a později jsem zjistil, že i v egyptských Thébách je jedna postava s takovou pokrývkou hlavy.⁴⁷

Z bohů je nutno upozornit obzvláště na Junonu na uvedeném etruském oltáři z vily Borghese: bohyně drží oběma rukama velké kleště, tak jak ji znázorňovali i Řekové.⁴⁸ Byla to Juno Martialis a kleště patrně poukazovaly na zvláštní útočné seskupení vojska, jemuž se říkalo „kleště“ (forceps), a existovalo rčení „bojovat způsobem kleští“ (forcipe et serra proelairi),⁴⁹ když se vojsko v bitvě rozdělilo tak, aby mělo nepřítele uprostřed a mohlo se při útočném pohybu vpřed rozevřít, kdyby mělo být napadeno zezadu. Venuše byla znázorňována s holubicí v ruce;⁵⁰ takto ji vidíme, oděnou, na zmi-

³⁶ Goltzius, *Graecia*, tab. 36. — Spanheim, *Dissertationes*, d. 1, s. 432.

³⁷ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 12, s. 534.

³⁸ Dempster, cit. dílo, tab. 32. — Buonarroti, *Ad monumenta etrusca*, s. 12, § 6.

³⁹ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 97.

⁴⁰ Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 10, s. 615.

⁴¹ Iustinus, kn. 13, kap. 7.

⁴² Servius, ad: Vergilius, *Zpěvy rolnické*, kn. 1, v. 14. — Scholia ad: Apollonios Rhodský, kn. 2, v. 500

⁴³ Dempster, cit. dílo, tab. 32.

^{43a} [Obr. příloha, tab. 10.]

⁴⁴ Herodotos, kn. 7, kap. 92 a 93.

⁴⁵ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 93.

⁴⁶ Tamtéž, s. 97.

⁴⁷ Poccocke, *Description of the East*, d. 1, s. 108.

⁴⁸ Codinus, *De originibus Constantinopolitanis*, s. 44. — Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, předmluva s. 14.

⁴⁹ Festus, heslo „serra proelairi“. — Valesius, poznámky ad: Ammianus, kn. 16, kap. 12.

⁵⁰ Gori, *Museum Etruscum*, d. 1, tab. 41.

něném oltáři. Tamtéž stojí s květinou v ruce další oděná bohyně, která by mohla představovat jinou Venuši, neboť drží květinu i na jiném, níže popsaném kulatém díle na Kapitole. Stejným způsobem je Venuše zpodobena mezi šesti bohyněmi na jednom z dvou krásných trojstranných mramorových svítidel v paláci Barberini: ta jsou ale řeckého původu. Socha s holubicí, kterou prý nedlouho předtím, než jsem přišel do Říma, viděl pan Spence,⁵¹ však už zde není: pan Spence se kloní k názoru, že jde o *Genia* neapolského původu, a připojuje na doklad několik citátů z jednoho básníka. Je uváděna i malá domněle etruská *Venuše* z florentské galérie s jablkem v ruce; s tímto jablkem se věci mají jinak než s houslemi malého kovového Apollona z téže galérie, o jejichž stáří Addison neměl být na pochybách, neboť housle jsou zjevně novým doplňkem. Tři Grácie vidíme oděné, jako u nejstarších Řeků, na několikrát zmíněném Borgheském oltáři: drží se za ruce, jako by tančily: Gori se domnívá, že je viděl neoděné na jedné paterě.⁵²

Opakuji, co jsem prve prohlásil, totiž že nechci psát historii etruských bohů: avšak hrdinů znázorněných jejich umělci lze dnes najít velmi málo a navíc nejde o etruské, ale od Řeků převzaté hrdiny. Známé je pět ze sedmi hrdinů, kteří vytáhli proti Thébám, dále Tydeus, jeden z nich, ale znázorněný zvláště, jakož i Peleus a jeho syn Achilles: jména jsou na těchto postavách napsána v etruském jazyce; gemy samy popíší v následujícím bodu. Tato zobrazení hrdinů převzatých od jiného národa zavdávají důvod k domněnce, že vztah mezi hrdinskými pověstmi Řeků a Etrusků byl stejný, jako tomu pak bylo mezi Provensálci a Italy. Jako ve středověku vznikly v Provenci ve Francii první romány či hrdinské a milostné básně, podle nichž jiné národy, dokonce i Italové, tvořili své vlastní, tak patrně ani Etruskové příliš nepěstovali tento druh básnictví, jejich umělci si brali za námět především příběhy řeckých hrdinů. Jejich bohové mají vlastní etruská jména, ale hrdinové si podrželi jména řecká, jen poněkud pozměněná podle etruské výslovnosti.

3. Nejvýznačnější díla etruského umění

Třetí bod této první, úvodní části uvádí nejvýznačnější díla etruského umění a jejich zpracování z historického hlediska, to znamená, že díla popisují co do jejich charakteru a figur; zvláštní zkoumání a hodnocení z hlediska uměleckého je provedeno v následující, druhé části. Musím zde však vyslovit politování nad našimi nedostatečnými znalostmi, s nimiž se nemůžeme vždy odvážit rozlišit díla etruská od nejstarších řeckých. Neboť na jedné straně nás znejistuje podobnost etruských děl s řeckými, jak o tom byla řeč v první kapitole; na druhé straně existují díla, která byla objevena v Toskánku a podobají se řeckým dílům z dobrých časů.

Mezi díly, o nichž se musím zmínit, jsou figury a sochy, reliéfy, gemy, mince a hliněné malované nádoby; o posledních bude řeč ve třetí, závěrečné části této kapitoly.

Slovem figura rozumím malé kovové figury a zvířata. První z nich nejsou v muzeích žádnou vzácností a autor sám několik z nich vlastní. Najdou se mezi nimi exempláře

⁵¹ Spence, *Polymetis*, s. 244.

⁵² Gori, *Museum Etruscum*, d. 1, tab. 92.

z nejstarších dob etruského umění, jak bude z jejich podoby a tvarů dovozeno v následující části. Největším a nejzávažnějším zpodobením zvířat je kovová *Chiméra*⁵³ z florentské galérie, sestávající ze lva v přirozené velikosti a z kozy; etruský nápis na ní prokazuje, že jejím tvůrcem byl umělec tohoto národa.

Sochy, to jest figury v životní velikosti, popřípadě o něco menší, jsou buď z bronzu, nebo z mramoru. Pokud jde o práce z bronzu, existují dvě sochy, které jsou etruské, a dvě, které jsou za etruské pokládány. První dvě nesou nepochybné znaky svého původu; jedna, v paláci Barberini, je asi čtyři palmy vysoká a představuje asi *Genia*, neboť drží pod levou paží roh hojnosti, a jestliže mužská nahá figura, s vousem či bezvousá, má tento a žádný jiný atribut, jde i u řeckých děl vždycky o *Genia*. Druhou je domnělý *Haruspex* z florentské galérie, oděný jako římský senátor;⁵⁴ na obrubě pláště má vyryt etruský nápis. První figura pochází bezpochyby z raných dob Etrusků, zatímco druhá z doby pozdější, na což usuzují podle její hladké brady: jelikož je tato socha zjevně vytvořena podle živé předlohy a představuje určitou osobu, měla by tato osoba v starším období vous, neboť u Etrusků tehdy stejně jako u prvních Římanů⁵⁵ byly vousy obvyklou součástí vzezření. Druhé dvě bronzové sochy, u nichž by přiřazení k etruskému nebo řeckému umění mohlo být sporné, jsou *Minerva* a domnělý *Genius*, obě v životní velikosti. Dolní část *Minervy*⁵⁶ je silně poškozená, ale hlava a poprsí se zachovaly neporušené, a tvarování hlavy se zcela podobá řeckému. Jediným podkladem pro domněnku, že socha pochází od etruského umělce, je místo, kde byla nalezena, totiž Arezzo v Toskánsku. *Genius*⁵⁷ představuje mladíka v životní velikosti a byl nalezen v roce 1530 v Pesaru u Jaderského moře. Tam se předpokládají spíše etruské než řecké sochy, bez ohledu na to, že toto město bylo řeckou kolonií. Gori se domnívá, že ve vypracování vlasů poznává etruského umělce, a přirovnává jejich uspořádání poněkud nepřipadně k rybím šupinám; právě takovým způsobem jsou ale vypracovány vlasy na několika hlavách z tvrdého kamene a kovu v Římě a na několika herculanských bustách. Tato socha je však jednou z nejkrásnějších bronzových soch, které se ze starověku zachovaly.

Nejvýznamnějšími etruskými mramorovými sochami jsou podle mého názoru takzvaná *Vestálka* z paláce Giustiniani,⁵⁸ domnělý *Kněz* z vily Albani, socha znázorňující ženu ve vysokém stupni těhotenství ve vile Mattei, dvě *Apollonovy* sochy, jedna na Kapitulu⁵⁹ a druhá v paláci Conti, a etruská *Diana* v Herculanském muzeu v Portici.

Pokud jde o první, nelze předpokládat, že by byla převezena z Řecka do Říma figura, na níž nejsou vidět ani nohy, neboť z Pausaniových zpráv vyplývá, že v Řecku zůstala nejstarší díla nedotčena. Záhyby jejího roucha splývají ve svislých liniích. Druhá socha je v nadživotní velikosti a měří deset palmů; všechny záhyby roucha bez rukávů jsou

⁵³ Tamtéž, d. 2, tab. 155.

⁵⁴ Dempster, *De Etruria regali*, tab. 40.

⁵⁵ Livius, kn. 5, kap. 41.

⁵⁶ Gori, *Museum Etruscum*, d. 1, tab. 28.

⁵⁷ Olivieri, *Marmora Pisaurensia*, s. 4. — Gori, *Museum Etruscum*, d. 1, tab. 87.

⁵⁸ Giustiniani, *Galleria Giustiniana*, d. 1, tab. 17.

⁵⁹ *Museo Capitolino*, d. 3, tab. 14.

souběžné a leží jeden na druhém jako vyžehlené, rukávy spodního roucha jsou poskládány do hustých, sražených záhybů, jaké popíši u ženského odění na konci následující části a v následující kapitole. Vlasy nad čelem jsou zkadeřeny do malých kučer podobných šnečím ulitám, tak jako většinou bývají zpracovány na hlavách u herm, a vpředu splývají přes každé rameno vždy čtyři dlouhé vlnité pramínky vlasů; vzadu visí půldruha palmu dlouhé vlasy, úplně rovně zastřižené a svázané stuhou, ne však těsně u hlavy, nýbrž mnohem níž; splývají v pěti dlouhých kadeřích ležících těsně vedle sebe, jako by byly v síťce na vlasy. Postoj této sochy je naprosto rovný jako u egyptských figur. Třetí socha představuje snad patronku těhotných žen a rodiček, jíž byla i Juno. Stojí rovně, s chodidly paralelně spojenými a ruce má složené přes sebe na těle; záhyby jejího roucha jsou naprosto rovné, a nikoli vyhloubené jako u druhé sochy, nýbrž pouze naznačené rýhami. Obě sochy *Apollona* jsou v poněkud nadživotní velikosti a na kmeni stromu, u něhož postavy stojí, visí toulec; obě jsou zpracovány v témž stylu, jen s tím rozdílem, že první se zdá být starší, alespoň vlasy nad čelem jsou stočené do malých kroužků, zatímco u druhé jsou vypracovány volněji. *Apollon* z paláce Conti byl objeven za papeže pocházejícího z tohoto domu asi před čtyřiceti lety, a to na mysu Circeum, nyní zvaném Monte Circello, mezi Nettunem a Terracinou.⁶⁰ Tento mys patřil Římanům už v době královské, neboť Tarquinius Superbus tam vyslal kolonisty;⁶¹ v první dohodě mezi Římem a Karthagem, uzavřené za prvních konsulů L. Junia Bruta a Marka Horatia, je Circeum jmenováno mezi čtyřmi římskými přímořskými městy, která Karthaginci neměli znepokojovat, a to se stejnými slovy opakovalo v další dohodě mezi oběma stranami.⁶² Cluverius, Cellarius a jiní si toho nepovšimli. První dohoda byla uzavřena dvacet osm let před Xerxovým tažením proti Řekům, a kdyby zmíněná socha měla být řecká, musela by podle toho, co víme o řeckém umění, vzniknout před touto dobou. Avšak mys Circeum, obývaný Volsky,⁶³ neměl, obzvláště v oné době, žádné styky s Řeky, zato však se sousedními Etrusky, takže i z hlediska doby a místa je třeba tohoto *Apollona* pokládat za etruské dílo. Šestá ze zmíněných soch, *Diana*, je zachycena v běhu, měří asi pět palmů, tedy zhruba polovinu životní velikosti, je oděná a pomalovaná. Koutky úst jsou zvednuté a brada drobná; je však dobře vidět, že nemá být portrétem určité osoby, nýbrž že jde o nedokonalé ztvárnění krásy. Vlasy visí v malých kučerách do čela a po stranách splývají v dlouhých pramenech přes ramena; vzadu jsou svázané kus pod hlavou. Kolem hlavy se jako prsten vine diadém, na němž vystupuje osm reliéfních rudých růží. Roucho je namalováno bíle. Košile či spodní roucho má široké rukávy s drapovanými nebo

⁶⁰ Socha byla nalezena v malém chrámu na břehu jezera zvaného Lago di Soressa. Vody jezera, které patřilo rodu prince Gaetaniho, byly kdysi odváděny do moře kanálem, který se zanesl, čímž hladina jezera již před dávnými časy podstatně stoupla. Aby se v jezeře daly snáze lovit ryby, bylo nutno zřídít odtok vody. Starý kanál byl vyčištěn; našlo se v něm několik bahnem zanesených starověkých loděk sbitých kovovými hřeby, a protože voda klesla, objevil se opět chrámek, v němž se našel onen *Apollon*. Ještě dnes vidíme mramorový výklenek s velmi jemně vypracovanými ozdobami, v němž socha kdysi stála.

⁶¹ Livius, kn. 1, kap. 56.

⁶² Polybios, kn. 3, s. 177 a 180.

⁶³ Livius, kn. 2, kap. 39.

sdrhnutými záhyby a vesta nebo krátký pláštík dělá ploché souběžné sklady, stejně jako svrchní sukňe. Její lem má na vnějším okraji úzký zlatožlutý pásek a hned nad ním se vine široký pruh v lakové barvě s bílou květinovou ozdobou, která má naznačovat vyšívání; nad ním běží třetí proužek, rovněž z laku; stejně vybarvený je i lem sukňe. Řemen toulce na rameni i řemínky na opáncích jsou červené. Tato socha byla zmíněna i v první kapitole. Stávala v malém chrámu nabo kapli, která patřila k jedné vile ve starém zasypaném městě Pompejích.

Pokud jde o reliéfní díla, omezím se na popis vybraných tří.^{63a} První, nejstarší nejen z etruských, ale vůbec ze všech reliéfních prací v Římě, stojí ve vile Albani a představuje asi *Junonu Lucinu*, nebo bohyni *Ruminu*, která byla ochránkyní kojenců; stolička pod jejíma nohama ukazuje, že tato figura má být povznesena nad obyčejný lidský stav. Drží malé oblečené dítě, které jí stojí na klíně, za vodítko, po němž sahá i matka dítěte, stojící před bohyní: vedle matky jsou její dvě dcery nestejněho věku a vzrůstu. Druhým reliéfem je okrouhlé dílo z Kapitolu v podobě oltáře s figurami dvanácti nejvyšších bohů, kteří byli i na reliéfu jednoho athénské oltáře.⁶⁴ Mezi bohy je i mladistvý bezvousý Vulkán, chystající se napřaženou sekerou rozpoltit Jupiterovi čelo, z něhož má vyskočit Minerva. Vulkán býval v nejstarších dobách, stejně jako Jupiter a Aesculapius, zobrazován bez vousu,⁶⁵ a to jak na etruských obětních číších⁶⁶ a gemách,⁶⁷ tak na řeckých mincích z města Lipari, nacházejících se v muzeu pana vévody Noya-Caraffa v Neapoli, i na římských mincích a lampách.⁶⁸ Dohad, že jde o dílo etruského umění, se zčásti opírá o formu a někdejší použití této práce: neboť je duté (což dnes zastírá zrakům mramorová váza, která je na něm postavená), a nemůže tudíž být oltářem, nýbrž muselo kdysi sloužit jako obložení nebo vyústění studny (*bocca di pozzo*), jaká byla nalezena v různých podobách v Římě a Herculaneu; mluví pro to obzvláště skutečnost, že na vnitřním okraji tohoto díla, stejně jako na oněch studnách, jsou vyhloubené rýhy, jež zanechal provaz vědra; z těchto důvodů toto dílo stěžejně vzniklo v Řecku. Musím zde však připomenout, že Cicero si dával dělat obložení studní v Athénách, pokud přijmeme uznávané různocnění jednoho dopisu příteli Attikovi.⁶⁹ Jiná starověká obložení studní, z nichž dvě stojí ve vile Albani, jsou zdobena jemně vypracovanými květinovými věnci, popínavým břečťanem a nádobami, z nichž prýští voda. Pausanias se zmiňuje o Cereře,⁷⁰ kterou popisuje jeden z nejstarších umělců, Pamfos, jak sedí na studni poté, co byla unesena její dcera Proserpina: šlo pravděpodobně o reliéf na obložení studny.⁷¹ Třetím reliéfem je kulatý oltář na Kapitolu, představený na začátku této kapitoly.^{71a} Jsou na něm tři bozi, Apollon s lukem a se šípem v pravé ruce, vousatý Merkur s berlou a Diana s lukem a toulcem, držící v ruce pochodeň. Za pozornost zde

^{63a} [Winckelmann nicméně popisuje čtyři.]

⁶⁴ Pausanias, kn. 1, s. 23 [patrně chybný údaj].

⁶⁵ Tamtéž, kn. 8, kap. 27.

⁶⁶ Dempster, *De Etruria regali*, d. 2, tab. 1. — Montfaucon, *L' Antiquité expliquée*, d. 3, s. 62.

⁶⁷ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 123.

⁶⁸ Vaillant, *Numismata*, d. 1, tab. 25. — Nummi *Pembrokiani*, d. 2, tab. 3. — Passeri, *Lucernae fictiles*, tab. 52.

⁶⁹ Cicero, *Attikovi*, kn. 1, list 10: putealia sigillata [zdobené obruby studní].

⁷⁰ Pausanias, kn. 1, kap. 39.

mimochodem stojí tvar luku, který je zakřivený jen na koncích a jinak je téměř úplně rovný. Tak bývá luk znázorněn i na řeckých dílech; rozdíl je vidět tam, kde se objevují spolu Apollon a Herkules, oba s lukem, jako například na díle, na němž Herkules v Delfách odnáší Apollonovi trojnožku.⁷² Herkules měl skýtský luk, který byl silně prohnutý či zakřivený jako nejstarší řecké sigma.⁷³ Čtvrtým reliéfem je čtyřboký oltář, který kdysi stával na tržišti v Albanu a nyní je na Kapitolu: je na něm zachyceno dvanáct prací Herkulových. Dalo by se zde namítnout, že u tohoto Herkula nejsou jednotlivé části výraznější a víc zbytnělé než u farneského Herkula, a tudíž se z nich nedá soudit na etruskou práci; to musím uznat a nemám jiného rozlišujícího znaku než jeho vous, který je špičatý a na němž jsou jednotlivé pramínky naznačeny malými kroužky či spíše kuličkami, uspořádanými do řad. To byla nejstarší forma a způsob vypracování vousu, který však vymizel, když do Říma přišlo řecké umění: na dílech těchto umělců už vous nebyl špičatý, ale volněji zřaděný, takový, jako je na řeckém Herkulovi.

Z gem jsem vybral jednak nejstarší, jednak nejkrásnější, aby vyvozené závěry byly co možná přesné a podložené. Jestliže čtenář bude pozorovat na vlastní oči práce vrcholného etruského umění a zjistí na nich přes všechnu krásu nedokonalosti, pak to, co o tomto umění řeknu v následující části, bude tím spíš platit o dílech menších. Tři kameny, které vezmu za základ následujících vývodů, jsou, jako většina etruských gem, skarabey, to znamená, že na reliéfní vypouklé straně je znázorněn brouk. Jsou provrtané, protože se pravděpodobně nosily na krku jako amulet. Jednou z nejstarších známých gem, nejen mezi etruskými, nýbrž vůbec, je bezpochyby karneol ze Stoschova muzea, který zachycuje poradu pěti řeckých hrdinů před tažením proti Thébám.^{73a} Jména, která jsou k figurám připojena, zní Polyneikes, Parthenopaios, Adrastos, Tydeus a Amfiaraos a o velkém stáří díla svědčí jak kresba, tak písmo. Neboť při vši nesmírné pílí, velké jemnosti práce i půvabné formě některých jednotlivostí, třeba dolní části nohou, jež svědčí o zručnosti mistra, ukazují figury na období, v němž hlava představovala sotva šestý díl figury, a písmo se blíží svému pelasgovskému původu a nejstaršímu řeckému písmu víc než u jiných etruských děl. Touto gemou je možno vyvrátit mimo jiné nepodloženou domněnku jistého autora, že etruské umělecké památky pocháze-

⁷¹ Ve spise *Museo Capitolino* markýze Locatelliho se na s. 23 mylně uvádí, že toto dílo bylo nalezeno v Nettunu u moře: toto tvrzení vyvrátil pan kardinál Alexandr Albani vlastnoruční poznámkou v knize. Dílo kdysi stálo ve vile před Porta del Popolo, která patřila rodu Medici; velkovévoda Cosimo III. jím obdaroval pana kardinála, díky jemuž bylo spolu s jeho dříve shromážděnými sbírkami starožitností umístěno na Kapitolu.

^{71a} [Obr. příloha, tab. 10.]

⁷² Paciaudi, *Monumenta Peloponnesia*, sv. I, s. 114.

⁷³ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*. — Je možné, že se takový luk nazýval patulus:

Imposita patulus calamo sinuaverat arcus.

Vyňal-li z toulce střelu a luk svůj veliký napjal...

Ovidius, *Proměny*, kn. 8, v. 30 [přel. Ivan Bureš]

a druhý typ zase sinuosus:

Lunavitque genu sinuosum fortiter arcum.

Kolenem mocně napjal své lučiště v oblouk ...

Ovidius, *O lásce a milování*, eleg. I [přel. R. Mertlík].

^{73a} [Obr. příl., tab. 1.]

jí z jejich pozdější doby.⁷⁴ Další dva kameny jsou nejkrásnější ze všech etruských gem: první, karneol, se rovněž nachází v Stoschově muzeu,⁷⁵ druhý, achát, je ve vlastnictví pana Christiana Dehna v Římě. První představuje a jmenovitě uvádí Tydea, jenž skolil — až na jednoho — všech padesát mužů, kteří ho napadli ze zálohy, ale byl sám zraněn a vytahuje si z nohy oštěp.⁷⁶ Tato figura svědčí o tom, že umělec měl správné vědomosti o anatomii, neboť přesně zachytil kosti i svaly, současně je však i dokladem tvrdosti etruského stylu.⁷⁷ Druhý kámen zobrazuje a rovněž uvádí jménem Pelea, Achillova otce, jak si myje vlasy u studny, která má představovat řeku Spercheios v Thessálii;⁷⁸ této řece Peleus slíbil, že ustříhne a jí zasvětil vlasy svého syna Achilla, jestliže se vrátí zdrav od Tróje. Tak si stříhali vlasy i chlapci ve Figalei a zasvěcovali je tamější řece a Leukippos si nechal narůst vlasy k počtě řeky Alfeios.⁷⁹ Pokud jde o řecké hrdiny na etruských dílech, je zde třeba připomenout, co říká Pindaros jmenovitě o Peleovi,⁸⁰ totiž že neexistuje tak odlehlá země s tak odlišným jazykem, aby se tam nedonesla sláva tohoto hrdiny, zetě bohů.

Některé mince náležejí k nejstarším památkám etruského umění vůbec, a dvě takové mám před očima: jsou z muzea vybraných vzácných řeckých mincí, které patří jednomu umělci v Římě. Obě jsou z bělavé slitiny kovů a velmi dobře zachovalé; první má na jedné straně zvíře, které vypadá jako jelen, a na druhé jsou dvě čelně stojící stejné figury, držící hůl. Toto musí být první pokusy etruského umění. Nohy představují dvě čáry končící v kulatém bodě, jímž jsou naznačena chodidla; levou paži, která nic nedrží, tvoří poněkud zakřivená svislá čára, vycházející od ramene a sahající téměř až ke kotníkům; poněkud kratší je přirození, které na nejstarších mincích a gemách bývá i u zvířat neobyčejně dlouhé; obličej má tvar jako hlava mouchy. Druhá mince má na jedné straně hlavu, na druhé koně.

Tento přehled etruských děl je podán podle druhů, což je nejlehčí a na žádný systém nevázaný seznam; co se však týče uměleckosti a doby jejich vzniku — tím se bude zabývat další část —, lze stanovit toto pořadí: z nejstarší doby a v prvotním stylu jsou zpracovány právě zmíněné mince, reliéf a socha z vily Albani, bronzový *Genius* z paláce Barberini a *Těhotná žena* z vily Mattei. Z doby následující pocházejí oba *Apol-*

⁷⁴ Tuto gemu popsal abbé Carlo Antonioli, profesor v Pise, ve dvou pojednáních, to jest vypráví nám znovu celý příběh zmíněných i dalších hrdinů té doby a uvádí všechny citáty ze starých autorů, kromě těch, jež uvádím ze Statia níže [viz pozn. 77]. K umění neřekl nic.

⁷⁵ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 348.

⁷⁶ [Obr. příloha, tab. 11; ve vydání 1764 byla rytina otištěna na začátku 2. dílu. Podle novějších pramenů si Tydeus nevytahuje z nohy oštěp, ale čistí se škrabkou od písku po pohřebních hrách.]

⁷⁷ Mohlo by se skoro zdát, že Statius tento kámen viděl, anebo byly všechny figury Tydea vykresleny takto, se silnými a viditelnými kostmi a uzlovitými svaly, neboť básník jako by ve svém popisu maloval a vykládal tuto gemu, stejně jako ona zase může objasnit jeho slova:

...ačkoliv zdá se jen malý,

má tělo stavěno pevně i sílu ve svalnatých pažích.

Doposud nikdy tak drobnému tělu tak mohutnou sílu
příroda nedala darem ani tak velkého ducha.

(*Thebais*, kn. 6, v. 840 an.)

⁷⁸ [Obr. příloha, tab. 14.] *Ilias*, zpěv 23, v. 144. — Pausanias, kn. 1, kap. 37.

⁷⁹ Tamtéž, kn. 8, kap. 40. a 19 — Victor, *Variae lectiones*, kn. 6, kap. 22.

⁸⁰ Pindaros, *Isthmický zpěv 6*, v. 34 an.

loni z Kapitolu a paláce Conti, kapitolská studna s dvanácti bohy, kulatý oltář s třemi bohy i čtyřboký oltář s Herkulovými pracemi tamtéž, velký trojstranný oltář ve vile Borghese, a stejně tak i popsané gemy. Z posledního období etruského umění, jak se zdá, pocházejí bronzové sochy z galérie ve Florencii. Tato hierarchie a posloupnost by se dala těžko vyvrátit, i když jsem se mohl zmýlit; je však jisto, že díla, která jsem zařadil do první skupiny, nesou znaky staršího a jednoduššího stylu než díla druhé skupiny, a díla z třetí předčí skupinu druhou.

Dodatkem tohoto bodu by mohlo být prozkoumání zprávy o dvanácti porfyrových urnách, které prý byly v Chiusi v Toskánsku, nyní však nejsou tam, ani nikde jinde v Toskánsku či Itálii k nalezení. Bylo by zvlášť pozoruhodné, kdyby se dalo doložit, že Etruskové pracovali s porfyrem; mohlo jít o porfyr podobný kámen, který Leander Alberti⁸¹ označuje za porfyr a který se najde u Volterry. Gori,⁸² jenž tuto zprávu uvádí podle jednoho rukopisu z knihovny florentského rodu Strozzi, cituje i nápis na jedné z urn: protože se mi však tato zpráva zdála podezřelá, dal jsem si nápis opsat z originálu a v úplnosti. Podezření vyvolává věc sama i stáří rukopisu. Neboť těžko uvěřit, že by velkovévodové toskáňští, kteří byli vesměs velmi obezřetní, pokud jde o umění a starověk, nechali zmizet ze země tak vzácné kusy, když navíc urny měly být nalezeny kolem poloviny minulého století. Dopisy představující onen strozziovský rukopis byly napsány vesměs mezi lety 1653 a 1660, a ten, který obsahuje dotyčnou zprávu, napsal roku 1657 jeden mnich druhému, a proto celou věc považuji za mnišskou legendu. Sám Gori tu leccos pozměnil, v prvé řadě neudal správně uvedené rozměry urny: dopis mluví o výšce dvou braccií (jedna florentská braccia činí tři a půl římského palmu) a téže délce; Gori však udává jen tři palmy. Dále pak nápis v originálu nevypadá tak etrusky, jak byl podán v tisku.

ČÁST DRUHÁ

O STYLU ETRUSKÝCH UMĚLCŮ

1. Obecné poznámky o etruském stylu

Po úvodních poznámkách první části této kapitoly o vnějších podmínkách a příčinách etruského umění, o jejich způsobu zobrazení bohů a hrdinů a po přehledu uměleckých děl chci obrátit pozornost čtenáře k vlastnostem a znakům umění tohoto národa a jeho děl, to jest ke stylu etruských umělců, o němž pojednává tato druhá část.

Zde je nutno obecně připomenout, že znaky pro rozlišení etruského a nejstaršího řeckého stylu mohou být klamné, jestliže se za jejich základ nebere jen kresba, ale i náhodné věci jako zvyky a oděny. Aristeides⁸³ říká, že Athéňané zhotovovali Palladiny zbraně přesně v té formě, jakou jim udala sama bohyně: ale z řecké přílby Pallady

⁸¹ Alberti, *Descrizione di tutta l'Italia*, s. 50.

⁸² Gori, *Museum Etruscum*, předmluva s. 20.

⁸³ Aristeides, *Panathenaios*, s. 107.

nebo jiných figur nemůžeme vyvozovat, že jde o řeckou práci. Neboť takzvané řecké přilby se objevují i na nesporně etruských dílech; má ji kupříkladu Minerva na vícekrát zmíněném trojstranném oltáři z vily Borghese a na číši s etruským nápisem v muzeu Koleje sv. Ignáce v Římě.⁸⁴

Styl etruských umělců nezůstával stále stejný, nýbrž vykazuje podobně jako egyptský a řecký různé stupně a období, od jednoduchých tvarů prvních dob až k rozkvětu jejich umění, jež se nakonec zdokonalilo pravděpodobně díky napodobování řeckých děl a nabývalo podoby odlišné od starších období. Těchto rozdílných stupňů je třeba si dobře všimnout a přesně je rozlišovat, chceme-li se dobrat systému etruského umění. Nakonec, poté co Etruskové byli dlouhou dobu v područí Římanů, jejich umění upadlo; to se projevuje na dvaceti devíti bronzových číších z muzea Koleje sv. Ignáce v Římě, z nichž ty, jejichž písmo a jazyk se blíží římskému, mají horší tvar a vypracování nežli nádoby starší. Z těchto malých prací však nelze dále vyvozovat nic určitějšího, a protože úpadek umění nepředstavuje žádný styl, zůstanu u tří prvních období.

2. O různých stupních a obdobích etruského umění

Můžeme tedy rozlišovat — podobně jako u Egyptanů — tři různé styly etruského umění, totiž starší, střední a jako třetí ten, který se zdokonalil díky napodobování Řeků. U všech tří stylů by se dalo nejprve hovořit o zachycení nahých těl a za druhé o oděných figurách: protože však způsob odívání se příliš neliší od řeckého, můžeme několik málo poznámek o něm a o jeho ozdobách shrnout na konci této druhé části.

Charakteristické znaky staršího, prvního stylu etruských umělců představují v první řadě rovné linie kresby, strnulý postoj a nucené akce figur, za druhé pak nedokonalé pojetí krásy tváře. První charakteristický znak spočívá v tom, že obrys figur má málo propracované prohlubně a vypoukliny, což způsobuje, že figury vypadají hubené a vychrtlé (ačkoliv Catullus mluví o „tlustém Etruskovi“), neboť svaly jsou málo zvýrazněny; co tomuto stylu chybí, je rozmanitost. Příčinou strnulého postoje je tedy zčásti tento způsob prokreslení, hlavně však nevědomost oněch raných dob: neboť rozmanitost postojů a akcí nemůže být vyjádřena a ztvárněna bez dostatečné znalosti těla a bez uvolněnosti kresby; umění stejně jako filozofie začíná poznáním sebe sama. Druhý znak, totiž nedokonalé pojetí krásy tváře, se objevoval v nejstarším umění jak u Řeků, tak u Etrusků. Hlavy mají tvar protaženého oválu, jemuž špičatá brada dodává dojem malichernosti; oči jsou buď ploché, nebo šikmo nahoru protažené a leží ve stejné úrovni s kostmi očního důlku.

Tyto znaky jsou shodné s těmi, které jsme určili na nejstarších egyptských figurách, čímž se postupně osvětluje to, co staří autoři zmínění v první kapitole poznamenali o podobnosti egyptských a etruských figur. Figury tohoto stylu si můžeme představit jako jednoduše střížený kabát z rovných dílů, u něhož ti, kteří ho zhotovili, i ti, kteří jej nosili, setrvali drahnou dobu; původcům nešlo o nějaké umění, uživatelům stačil jako pokrývka těla. První tvůrce vymodeloval figuru takto a druzí modelovali podle něho. Ujal se i jistý typ obličejů, od něhož se nikdo neodchyloval tím spíš, že nejdříve

⁸⁴ Dempster, *De Etruria regali*, tab. 4.

byli zobrazováni bohové, z nichž jeden se měl podobat druhému. Umění tehdy bylo jako špatný naučný systém, který vytváří slepé následovníky, a nepřipouští pochybnosti ani zkoumání. A způsob podání pak byl jako Anaxagorovo slunce, které žáci i mistr považovali za kámen, navzdory do očí bijící skutečnosti. Příroda měla umělce poučit, ale zvyk se jim stal přirozeností, a proto se jejich umění přírodě vzdánilo.

Tento první styl nalezneme u mnoha malých bronzových figur, z nichž některé se zcela podobají egyptským tím, že mají rovné paže pevně přitisknuty k bokům a souběžně vedle sebe stojící nohy. Socha ve vile Mattei a reliéf ve vile Albani mají všechny znaky tohoto stylu. Kresba *Genia* v paláci Barberini je velmi plošná a jednotlivé části na něm nejsou zvláště vyznačeny. Chodidla stojí paralelně, prázdné, bezvýrazné oči jsou otevřené a poněkud protažené nahoru. Roucha na soše z vily Mattei a na figurách reliéfu si nelze představit jednodušší a jejich pouze vyryté záhyby jsou jakoby učesané hřebem. Ten, kdo si na starožitnostech pozorně všimá podstatného, najde tento první styl i u některých jiných děl, která nestojí na tak slavných a běžně navštěvovaných místech Říma, kupříkladu u jedné mužské figury, sedící v křesle, která je na malém reliéfu ve dvoře domu Capponiů.

Etruští umělci opustili tento styl, když nabyli větších znalostí; jestliže v prvních dobách, stejně jako nejstarší Řekové, zhotovovali asi víc oděných než nahých figur, pak nyní začali znázorňovat víc nahá těla. Zdá se totiž podle několika malých kovových figur, které jsou nahé až na ohanbí, skryté v pytlíku uvázaném tkanicemi kolem boků, že zobrazovat zcela nahé figury pokládali za prohřešek proti slušnosti.

Kdybychom chtěli soudit podle nejstarších etruských gem, museli bychom si myslet, že první styl nebyl rozšířen všeobecně, alespoň ne mezi kamenorytci. Neboť na figurách z gem je všechno uzlovité a kulaté, tedy pravý opak uvedených znaků prvního stylu: jedno však neodporuje druhému. Neboť jestliže se kameny tehdy ryly stejně jako dnes kolečkem, což se zdá pravděpodobné, pak byla nejsnazší cesta vypracovat a modelovat figury kroužením v oblých tvarech, a nejstarší kamenorytci možná nedovedli pracovat s velmi ostrým kovovým nástrojem: kulaté formy by tedy nebyly uměleckým principem, nýbrž důsledkem mechanického pracovního postupu. Jejich gemy z prvního období jsou ale protikladem prvních a nejstarších figur z mramoru a kovu a je z nich zřejmé, že zdokonalování umění začalo silou výrazu a zřetelnějším vyznačením jednotlivých částí figur, což se projevuje i na některých mramorových dílech. Toto je pak znakem nejlepších časů jejich umění.

V které době se tento styl plně rozvinul, se nedá určit, je ale pravděpodobné, že k tomu došlo současně se zdokonalením řeckého umění. Neboť si můžeme představit dobu Feidiovu i těsně předcházející, či novověkou obrodu umění a věd, která nezapočala pouze v jedné zemi, z níž by se pak šířila do ostatních, nýbrž veškerá přirozenost lidí jako by tenkrát ožila ve všech zemích a najednou vyrašily velké objevy. V Řecku zmíněné doby je to nepochybné ve všech oblastech vědy a zdá se, že tenkrát byly i jiné kulturní národy obdařeny obecným duchem, který zapůsobil obzvláště na umění, inspiroval je a vzkřísil k životu.

Přecházíme tedy od prvního, staršího etruského stylu k druhému, jehož charakte-

ristickými znaky jsou jednak zřetelné vyznačení figury a jejích částí, jednak nucené postoje a akce, jež jsou u některých figur násilné a přehnané. Pokud jde o první znak, jsou svaly zbytnělé a vystouplé jako pahorky, obrysy kostí jsou ostré a příliš viditelné, což vytváří dojem tvrdosti a usilovnosti stylu. Je však třeba poznamenat, že oba projevy tohoto charakteristického znaku, totiž silně vyznačené svaly a kosti, se neobjevují vždy společně a na každém díle. V mramoru, protože se zachovaly jen figury bohů, nejsou svaly vždy přehnané a vyumělkované; ale strohý a tvrdý řez lýtkových svalů je u všech. Vůbec se dá stanovit pravidlo, že Řekové usilovali víc o vyjádření a vyznačení svalů, kdežto Etruskové kostí; když pak s tímto poznatkem posuzují vzácnou a krásně řezanou gemu a vidím, že některé kosti jsou příliš silně vyznačeny, klonil bych se k názoru, že jde o práci etruskou, byť by v ostatním dělala čest i umělci řeckému. Taková gema je otištěna na začátku třetí části následující kapitoly a představuje Thesea, který zabil Faiu, jak líčí Plutarchos.⁸⁵ Tento karneol se ještě před dvaceti lety nacházel v královském Farneském muzeu na Capo di Monte v Neapoli, byl však tehdy odcizen, což se stalo předtím i potom i s jinými krásnými kameny z těchto sbírek. V Stoschově muzeu je rovněž tento výjev vyryt na karneolu.⁸⁶ Neapolská gema může čtenáři současně sloužit za příklad, jak pochybné je rozlišení mezi etruskými a řeckými pracemi staršího stylu. Druhý znak se nedá shrnout pod jeden pojem: neboť nucený a násilný není totéž. Násilnost se netýká jen postoje, akce a výrazu, nýbrž i pohybu všech částí; za nucenou můžeme sice označit akci, takový však může být i nejsyrovější postoj. Nucenost je protikladem přirozenosti a násilnost mravnosti a slušnosti. První vlastnost se objevuje i u prvního stylu, druhá platí obzvláště pro styl následující. Násilnost postoje vyplývá z první vlastnosti: aby se dosáhlo kýženého silného výrazu a zřetelného vyznačení, dávali umělci figurám postoje a akce, v nichž se tyto znaky projevovaly nejviditelněji, volili násilnost místo klidu a tichosti, čímž se citovost přímo nafukovala a byla vyháněna až k nejzazší hranici.

Na figury tohoto i prvního stylu bychom mohli do jisté míry vztáhnout Pindarův výrok o Vulkánovi, totiž že se narodil bez grácie.⁸⁷ Tento druhý styl ve srovnání s řeckým stylem dobrého období vůbec připomíná mladého člověka, kterému se nedostalo štěstí pečlivé výchovy a mohl dát volný průchod svým chtěním a duševním vznětům, jež ho ženou k výstředním činům: ptám se, jak by takový mladík vypadal oproti jinému, u něhož moudrá výchova a vzdělání omezují oheň a znamenitému výtvaru samé přírody propůjčují vznešenost mravní bytosti. Tento druhý styl se dá též označit dnešním slovem jako manýrovitý, což neznámá nic jiného než stále stejný charakter u všech možných figur: neboť Apollon, Mars, Herkules a Vulkán se v jejich dílech co do kresby neliší. Protože stejný charakter není žádný charakter, mohli bychom na etruské umělce vztáhnout to, co vytýká Aristoteles Zeuxidovi,⁸⁸ totiž že měli jen jeden typ charakteru; to současně vysvětluje i doposud nepochopený soud tohoto filozofa o umělcích.

⁸⁵ Plutarchos, *Theseus*, kap. 9. [Obr. příloha, tab. 13.]

⁸⁶ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 329.

⁸⁷ Plutarchos, *Erotikos*, s. 1338.

⁸⁸ Aristoteles, *Poetika*, kap. 6, s. 249.

Uvedené znaky tohoto stylu jsou do jisté míry ještě dnes obecně vlastní etruskému národu, který ulpívá na maličkostech: projevuje se to v jejich písmu, které je velmi čtěné a vyumělkované a vedle čiré jasnosti římského působí suše a strnule; obzvláště zřejmé je to však v umění. Styl jejich starověkých umělců prosvítá ještě dnes v dílech jejich potomků a nezaujatým očím znalců se odhaluje v způsobu tvarování u Michelangela, největšího z nich; proto kdosi⁸⁹ řekl ne bez důvodu, že kdo spatřil jednu figuru tohoto umělce, viděl všechny. Tento charakter je nepochybně i jednou ze slabin třeba Daniela z Volterry, Pietra z Cortony a dalších. Naproti tomu nejlepší římsští umělci, Raffael a jeho škola, kteří čerpali z téhož pramene, jsou lehkostí svých figur Řekům vždy bližší.

To, co jsem o tomto stylu řekl, lze zřetelněji prokázat na etruských dílech, třeba na vousatém *Merkurovi* z borgheského oltáře, který je vysvalen jako mohutný Herkules, a zejména na *Tydeovi* a *Pelevi*. Klíční kosti, žebra, loketní kloub a kolena, kotníky rukou a nohou jsou stejně vystouplé jako kosti paží a holení; u Tydea je dokonce viditelně vyznačena i hrana hrudní kosti. Svaly jsou vesměs v nejprudším pohybu, i u Pelea, kde je k tomu méně důvodu než u Tydea; u toho nejsou opominuty ani svaly v podpaží. Nucený postoj je vidět i na kulatém oltáři na Kapitolu a u několika figur na oltáři z vily Borghese. Chodidla bohů stojících čelně jsou souběžná a spojená a u bohů zachycených z profilu stojí v jedné linii za sebou. Ruce jsou vůbec tvarovány bez znalosti a nepřírozeně, a jestliže figura něco drží dvěma prvními prsty, ční ostatní rovně a ztuhle dopředu. Násilný postoj je u Tydea víc zdůvodněný než u Pelea; u toho má týž postoj za cíl dosáhnout silného výrazu jednotlivých částí. Při tak velkých znalostech a uměleckém zpracování, jaké se u těchto kamenů projevuje, by se umělcům nemělo nedostávat vyššího pojmu o kráse hlav, a přesto je zde opak pravda: Tydeova hlava je zachycena podle nejobyčejnější přírody a oči jsou nezvykle velké; Peleova hlava je zkroucena ještě víc než tělo a nemá ani přijatelný vzhled.

O třetím stylu by se dalo říci více ve zvláštním zpracování etruského umění; zde by se mohly v zájmu lepšího pochopení ukázat na figurách tohoto stylu i prvky vlastní řeckému umění, které v něm bylo napodobováno. To by však v obecném pojednání o umění všech národů, jež tento spis zahrnuje, bylo zbytečné. Některá z nejvýznačnějších děl umění tohoto národa, jež bych řadil do jeho posledního období, jsem uvedl výše: jde o tři bronzové sochy ve florentské galerii. Zdá se, že z téže doby pocházejí čtyři alabastrové pohřební urny z Volterry, které byly objeveny v roce 1761 a stojí dnes ve vile Albani. Jsou jen tři palmy dlouhé a jeden palm široké; proto mohly sloužit jen k uchovávání popela. Na jejich víku leží zemřelá osoba, v poloviční životní velikosti, se vztyčeným trupem a opírajíc se o jednu ruku: tři z nich drží číši a jedna roh s nápojem. Nohy jako by byly uřezané, protože se na víko nevešly.

O etruském oděvu mohu poznamenat jen toto: U mramorových figur není plášť nikdy volně přehozen, nýbrž vždy poskládán do souběžných záhybů, buď svislých, nebo příčných; volně přehozené pláště však vidíme na dvou z pěti řeckých hrdinů:

⁸⁹ Dolce, *Dialogo della pittura*, s. 48.

z mramorových děl se tedy nedají vyvozovat obecné závěry. Rukávy ženského spodního roucha jsou často zřaseny do úplně drobných těsných záhybů, po způsobu rochet italských kardinálů a kanoniků některých kostelů; v Německu si může člověk udělat představu o tom, co mám na mysli, podle kulatých papírových lampiónů, které jsou vylišovány do takových skladů, aby se daly roztáhnout a složit. Právě takové rukávy má i jedna mužská figura, zmíněná socha ve vile Albani. Vlasy většiny mužských i ženských figur jsou rozděleny tak, že kadeře splývající z temene jsou svázané vzadu, a ostatní spadají v pramenech vpředu přes ramena, jak tomu bylo ve starších obdobích i u jiných národů. O tom byla řeč už v předchozí kapitole o Egyptanech a bude i v následující o Řecích.

ČÁST TŘETÍ

O UMĚNÍ NÁRODŮ SOUSEDÍCÍCH S ETRUSKY

Třetí část této kapitoly obsahuje úvahu o umění národů sousedících s Etrusky; zahrnují zde současně všechny, to jest Samnity, Volsky a Kampánce, zejména pak poslední z nich, neboť u nich kvetlo umění neméně než u Etrusků. Závěr této části tvoří zpráva o figurách z ostrova Sardinie.

1. O umění Samnitů

Z uměleckých děl Samnitů a Volsků se, pokud vím, nedochovalo nic kromě několika mincí, zatímco z děl Kampánců známe mince a hliněné malované nádoby. O prvních dvou národech mohu tedy podat jen všeobecné zprávy k jejich zřízení a způsobu života, podle nichž lze soudit na jejich umění; činím tak v prvním bodě této části, zatímco ve druhém pojednávám o uměleckých dílech Kampánců.

S uměním prvních dvou národů tomu bude jako s jejich řečí, jíž byla oskičtina;⁹⁰ pokud ji nemůžeme pokládat za dialekt etruštiny, nebyla od ní patrně příliš odlišná. Stejně jako neznáme rozdíly mezi nářečím těchto národů, chybí nám i znalosti, abychom mohli určit charakteristické znaky jejich mincí a kamejí, pokud se z nich něco zachovalo.

Samnité milovali nádheru a i jako válečnický lid se velmi oddávali rozkoším života;⁹¹ ve válce byly jejich štíty vykládány buď zlatem, nebo stříbrem⁹² a v dobách, kdy Římané, jak se zdá, nevěděli mnoho o lněných látkách, nosilo vybrané mužstvo Samnitů lněné suknice dokonce i v poli, podobně jako Španělé ve vojsku Hannibalově;⁹³ ti si je zdobili purpurem. Livius uvádí,⁹⁴ že ve válce Římanů za konzula L. Papiria Cursora byl celý tábor Samnitů, který zabíral čtverec o stranách na dvě stě kroků dlouhých,

⁹⁰ Livius, kn. 10, kap. 20.

⁹¹ Casaubonus, ad: Iulius Capitolinus, s. 106 [viz *Historia Augusta*].

⁹² Livius, kn. 9, kap. 40.

⁹³ Tamtéž, kn. 9, kap. 4; kn. 10, kap. 8; kn. 22, kap. 46.

⁹⁴ Tamtéž, kn. 10, kap. 38.

ohrazen plátnem. Capua, kterou vybudovali Etruskové,⁹⁵ a podle Livia⁹⁶ byla samnitským městem, či jak tento autor uvádí na jiném místě,⁹⁷ Samnitě ji vzali Etruskům, byla proslulá svým rozkošnictvím a změkčilostí.

2. O umění Volsků

Volskové měli jako Etruskové a jiné sousední národy aristokratickou vládu:⁹⁸ volili proto jen při vypuknutí války krále nebo vojevůdce⁹⁹ a jejich zřízení se podobalo zřízení spartskému nebo krétskému. O počestnosti tohoto národa svědčí ještě dnes hojně nalézané trosky rozkotaných měst na okolních pahorcích a jejich moc dokládají dějiny mnoha krvavých válek s Římany, kteří si je nedokázali podmanit dříve než po čtyřia-dvaceti vítězstvích. Početné obyvatelstvo a přepych probouzely mozek a pílí a svoboda povznášela ducha; to jsou podmínky velmi příznivé umění.

Římané využívali v nejstarších dobách umělců obou národů; Tarquinius Priscus povolal z Fregellae, ze země Volsků, umělce jménem Turrianus, který vytvořil sochu *Jupitera* z pálené hlíny, a z velké podobnosti jedné mince římského rodu Serviliů s jednou samnitskou mincí se vyvozuje domněnka,¹⁰⁰ že serviliovské mince byly raženy samnitskými umělci. Na velmi staré minci z volského města Anxuru, nyní Terraciny, je krásná hlava *Pallady*.¹⁰¹

3. O umění Kampánců

Obyvatelé *Kampánie* byli národem, kterému mírné podnebí, jemuž se těšili, a bohatá půda, již obdělávali, vlévaly rozkoš do žil. Tato země, stejně jako samnitská, patřila v nejstarších dobách pod Etrurii; lid však nenáležel kmenově k etruskému státu, nýbrž byl samostatný. Později přišli Řekové, usadili se v zemi a zavedli zde i své umění, což ještě dnes dokazují nejen řecké mince z Neapole, ale i ještě starší mince z *Cumae*.¹⁰²

Pokud jde — za druhé — o kampánská umělecká díla, jsou především známy mince z *Capuy* a *Tyany* s nápisy v jejich vlastním jazyce.¹⁰³ Hlava mladého *Herkula* na mincích z obou měst a hlava *Jupitera* na mincích z *Capuy* se vyznačují ideální krásou; *Victoria* na voze se čtyřspřežím, zpodobená na mincích z *Capuy*, je skvěle vypracovaná.

Mezi kampánské malované nádoby zahrnují zde současně všechny takzvané etruské, jelikož většina z nich byla vykopána v *Kampánii*, zejména v *Nole*. Etruskové byli sice v nejstarších dobách pány Itálie od Alp až k Sicilské úžině, jak dosvědčuje *Livius*, ale proto ještě není možno označit tyto nádoby za etruské: nejlepší z nich musí pocházet

⁹⁵ Pomponius Mela, kn. 2, kap. 4.

⁹⁶ Livius, kn. 4, kap. 52.

⁹⁷ Tamtéž, kn. 10, kap. 38.

⁹⁸ Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 6, s. 374.

⁹⁹ Strabon, kn. 6, s. 254.

¹⁰⁰ Olivieri, *Diss. sopra alcune medaglie Sannitiche*, s. 136.

¹⁰¹ Beger, *Thesaurus Brandenburgicus*, d. 1, s. 357.

¹⁰² Tamtéž, s. 188.

¹⁰³ Z nápisů na těchto mincích byla teprve nedávno rozluštna jména měst. Nápis *Capua* považuje několik učenců, mezi nimi Bianchini (*Istoria universale*, s. 168), za punský a Scipione Maffei (*Verona illustrata*, d. 3, s. 259) neví, co znamená. Jméno *Tiano* je ještě dnes vydáváno za punské v díle o Pembrokových mincích (*Numismata antiqua*, d. 2, tab. 88).

z pozdějších a lepších dob umění. Avšak etruské nádoby z Arezza¹⁰⁴ byly proslulé jako dnes nádoby z Perugia. Nelze též popřít, že na mnohých nádobách, zejména na malých číších, se způsob kresby velmi podobá etruskému: u etruských kovových figur, někdy spolu s těmito nádobami, se vyskytují četné myšlenky — jako fauni s dlouhými koňskými ocasy —, které by mohly patřit i Kampáncům. Jisto je, že všechny velké sbírky takových nádob pocházejí z království neapolského a tam také byly shromážděny, jako kupříkladu sbírka hraběte Mastrilliho v Neapoli, která sestává z několika set kusů. Jiný příslušník tohoto rodu, sídlící ale v Nole, shromáždil v tomto městě vybranou sbírku; na jedné z jeho nádob jsou znázorněny dvě figury, které se chystají spolu zápasit a jež doprovází nápis: *KALLIKLES KALOS* — „Krásný Kallikles“. Nádoby, které jsou v knihovně theatinů kláštera S. Apostoli v Neapoli, vlastnil známý právník a učenec Giuseppe Valleta, který byl též majitelem velké a krásné sbírky těchto nádob nacházející se dnes ve vatikánské knihovně; od jeho dědiců je odkoupil kardinál Gualtieri a od něho se dostaly na místo, kde se nacházejí nyní. Dále si zaslouží zveřejnění i sbírka, kterou vytvořil a v počtu asi 300 kusů v Neapoli shromáždil pan Anton Raphael Mengs.

Mezi Mastrilliho nádobami jsou tři a v královském muzeu v Neapoli jedna číše s řeckým nápisem, o nichž bude řeč v příští kapitole. I z toho vysvítá, jak málo opodstatněné je obecné označení etruský, pod něž se tyto nádoby dosud zahrnovaly. Tvrdí se dokonce, že se ještě v novějších dobách našly exempláře hliněných malovaných nádob se jménem *AGATHOKLES*, jež údajně pocházejí od tohoto slavného krále, který byl synem hrnčíře.

Mezi těmito nádobami se najdou všemožné druhy a formy, od nejmenších, které zřejmě sloužily dětem za hračky, až po nádoby vysoké tři až čtyři palmy; rozmanité tvary oněch větších můžeme vidět na rytinách uveřejněných v řadě knih. Jejich použití bylo rozličné. Hliněné nádoby se udržely při obětech, zejména bohyni Vestě;¹⁰⁵ některé sloužily k uchovávání popele mrtvých, jako většina z těch, které byly nalezeny v zasypaných hrobkách, zejména u města Nola nedaleko Neapole. To je vidět i na krásné nádobě z muzea pana Mengse, která byla uchovávána ve staré Capui, skrytá v jiné nádobě: vnitřní nádoba je přesně zpodobena na vnější a jakoby stála na malém pahrbku, který patrně představuje jeden z hrobů, jaké se stavěly v nejstarších dobách.¹⁰⁶ Pozoruhodné je zde to, že vedle mrtvých se stavěla nádoba s olejem a že se takové nádoby malovaly i na náhrobcích.¹⁰⁷ Na obou stranách namalované nádoby stojí mladý muž, který je nahý, až na roucho přehozené přes rameno, a má pod paží mečík po způsobu hrdinských figur (mečíku se pak říkalo *ypolenios*).¹⁰⁸ Jejich tváře nejsou idealizované, nýbrž představují, jak se zdá, určité osoby: oba spolu vedou rozhovor plný zármutku. Víme také, že v prvních dobách Řeků byla pouhá nádoba vítěznou cenou v hrách,¹⁰⁹ což vidíme na nádobách zobrazených na mincích města Tral-

¹⁰⁴ Gudius, *Antiquae inscriptiones*, s. 209.

¹⁰⁵ Brodeau, *Miscellanea*, in: Gruterus, *Thesaurus criticus*, d. 1, s. 452.

¹⁰⁶ Pausanias, kn. 6, kap. 20; kn. 12 a 13.

¹⁰⁷ Scholia ad: Aristofanes, *Sněm žen*, v. 988.

¹⁰⁸ Scholia ad: Pindaros, *Olympijský zpěv 2*, v. 149.

¹⁰⁹ *Ilias*, zpěv 23, v. 259. — Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 2, s. 468.

les¹¹⁰ i na mnohých gemách.¹¹¹ Cenou v panathenaiských hrách v Athénách byly malované nádoby z pálené hlíny, naplněné olejem; dokladem toho jsou nádoby na štítu jednoho chrámu v Athénách.¹¹² Mnoho nádob však ve starověku asi sloužilo, stejně jako dnes porcelán, jen k ozdobě, jak můžeme vysuzovat zejména z toho, že se vyskytují některé, jež nemají a nikdy neměly dno. Podle četných figur, které drží škrabátko (*strigilis*), by se zdálo, že mnohé z nich byly zhotoveny pro lázně.

Na většině z nich jsou figury namalovány jedinou barvou, lépe řečeno barva figur je vlastním podkladem, přirozenou barvou velmi jemné vypálené hlíny; pozadí malby, to jest barvu mezi figurami, tvoří hladká čern, již jsou obtaženy obrysy figur na téměř podkladě. Z vícebarevných nádob se — kromě nádob ve Vatikánské knihovně¹¹³ — nacházejí dvě ve florentské galérii a dvě další v muzeu pana Mengse. Jedna z Mengsových nádob — uvádí se, že jde o nejdokonalejší dílo svého druhu — představuje parodii lásky Jupitera a Alkmeny, to jest, jejich láska je zesměšněna a podána komickým způsobem;¹¹⁴ dalo by se též říci, že je zde namalován nejdůležitější výstup z komedie, třeba z Plautova *Amphitryona*. Alkmena vyhlíží z okna, jako to dělaly ženy, které nabízely svou přízeň, ale upejpaly se a dělaly drahoty;¹¹⁵ okno je vysoko, po starověkém způsobu. Jupiter se skrývá za bílou vousatou maskou a na hlavě má — podobně jako Sarapis — korec (*modius*), který je součástí masky;^{115a} nese žebřík, mezi jehož příčkami má prostrčenu hlavu, a chystá se vystoupit do pokoje své milé. Na druhé straně je břichatý Merkur, zobrazený jako sluha a maskovaný jako Sosia u Plauta; v levé ruce drží skloněnou berlu, jako by ji chtěl skrývat, aby ho nikdo nepoznal, a v druhé ruce nese lampu, již zvedá k oknu, buď aby Jupiterovi posvětil, nebo aby udělal to, co u Theokrita říká Delfis k Somaithe,¹¹⁶ totiž že použije sekery a lampy, ohně i násilí, jestliže ho jeho milenka nevpustí dovnitř. Merkur má velký priapus, který i zde má symbolický význam; v starověkých komediích měly některé postavy vpředu uvázan velký úd z červené kůže.¹¹⁷ Obě figury mají světlé kalhoty a punčochy z jednoho kusu, sahající až ke kotníkům, podobně jako sedící *Comicus* s maskou na tváři ve vile Matei: osoby ve starověkých komediích nesměly vystupovat bez kalhot.¹¹⁸ Odhalené části figur jsou v tělové barvě, až na priapus, který je tmavě červený jako oděv figur, přičemž Alkmenino roucho je poseto bílými hvězdičkami. Šaty vyšívané hvězdami byly známy už u Řeků nejstarších dob; takové roucho měl hrdina Sosipolis¹¹⁹ na jedné prastaré malbě, stejně jako Demetrios Poliorketes.¹²⁰

¹¹⁰ Spanheim, *Dissertationes*, d. 1, s. 134.

¹¹¹ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 460.

¹¹² Kallimachos, *Fragment* 122, s. 366, vyd. Spanheim.

¹¹³ Dempster, *De Etruria regali*, tab. 28 a 32.

¹¹⁴ [Popisovaná amfora — viz obr. přílohu, tab. 12.]

¹¹⁵ Heinsius, scholia ad: Theokritos, kap. 7, s. 83.

^{115a} [Řecko-egyptský bůh Serapis, resp. Sarapis, byl zobrazován — jako bůh země oplývající obilím — s malou mírkou na obilí, čili korcem, na hlavě.]

¹¹⁶ Theokritos, *Idyla* 2, v. 127.

¹¹⁷ Aristofanes, *Oblaka*, v. 539; *Lysistrata*, v. 110.

¹¹⁸ *Pittura...d' Ercolano*, d. 1, s. 267, pozn. 9.

¹¹⁹ Pausanias, kn. 6, kap. 25.

¹²⁰ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 12, s. 535.

Provedení kreseb na většině nádob je takové, že by jejich figury zaujímaly důstojné místo i na leckteré Raffaelově kresbě, a je pozoruhodné, že se nevyskytnou dvě nádoby se zcela stejnými obrazy; z mnoha set nádob, které jsem viděl, představuje každá něco jiného. Kdo zkoumá a dovede pochopit mistrovskou a půvabnou kresbu a vyzná se ve způsobech nanášení barev na vypalovaných předmětech, najde v tomto druhu malířství nejpádňější důkaz o znalostech a tvůrčích schopnostech i u těchto umělců. Jejich nádoby se malovaly stejným způsobem jako naše keramika nebo obyčejný porcelán, u něhož se prý modrá barva nanáší až po vypálení. Malba musí být provedena rychle a najednou, neboť vypálená hlína okamžitě saje vlhkost z barvy a štětce, jako vyschlá, žíznivá půda rosou, takže nevytáhnou-li se obrysy rychle a bez přerušování, nezbuďte ve štětci nic než hlína. Jelikož nikde nenajdeme přerušování nebo dodatečně připojené či navazované čáry, musela být každá kontura figury vytažena najednou, což nám vzhledem k typu těchto figur nutně připadá téměř jako zázrak. Musíme si také uvědomit, že při této práci není možná žádná změna nebo oprava, a jak je kontura vytažena, tak musí zůstat. Jestliže jsou nejmenší a nejnepatrnější druhy hmyzu zázraky přírody, jsou tyto nádoby zázraky starověkého umění; jako u prvních Raffaelových naskicovaných myšlenek kontura hlavy, ba celé figury, vytažená jediným, nepřerušovaným tahem pera, prozradí znalci mistra neméně než jeho propracované kresby, právě tak se v těchto nádobách projevuje velká zručnost a jistota starých umělců víc než v jiných dílech. Sběrka takových nádob představuje pravý poklad kreseb.¹²¹

4. Popis několika figur z ostrova Sardinie

Na tomto místě se mi zdá příhodné, abych uzavřel kapitolu zmínkou o několika kovových figurách objevených na ostrově Sardinii, které si co do tvaru i velkého stáří zaslouží pozornosti. Před nedávnem bylo zveřejněno¹²² několik podobných figur z tohoto ostrova; avšak ty, o nichž hovořím, se nacházejí v muzeu Koleje sv. Ignáce jako dar pana kardinála Alexandra Albaniho. Jde o čtyři figury různé velikosti, od půl do dvou palmů. Forma a zpracování jsou zcela barbarské a nesou naprosto zřetelné znaky nejdávnějšího věku země, v níž nikdy nekvetlo umění. Jejich hlavy jsou protáhlé, mají neobyčejně velké oči, neohrabaně vytvarované ostatní partie a dlouhé, jakoby čapí krky a připomínají vcelku nejošklivější malé etruské bronzové figury.

Dvě ze tří menších figur patrně znázorňují vojáky, ale bez přileb; obě mají krátký mečík, který visí zprava doleva přes prsa na řemeni přehozeném přes hlavu. Na levém rameni visí krátký, úzký pláštík, tvořící úzký pruh a sahající do půli stehů. Vypadá jako složený čtyřúhelníkový kus látky; na jedné vnitřní straně je ohraničen úzkým

¹²¹ Jistému podvodníku jménem Pietro Fondi se podařilo tyto nádoby napodobit. Tento muž se zdržoval zejména v Benátkách a na Korfu a v Itálii zůstalo mnoho jeho výrobků, většina však putovala do zahraničí. Je to týž člověk, o němž se v dopise zmiňuje Apostolo Zeno (*Lettere*, sv. 3, s. 197). Tyto podvrhy nicméně může odhalit i člověk, který nemá příliš mnoho vědomostí o způsobu kresby: jejich hlína je hrubá a nádoby jsou tudíž těžké, zatímco staré nádoby jsou zhotoveny z neobyčejně jemné hlíny a jejich glazura — v protikladu k padělkům — je, jako by ji jen nadechl.

¹²² Caylus, *Recueil d'antiquités*, d. 3.

zvýšeným okrajem. Tento zvláštní šat by mohla být takzvaná mastruca,¹²³ již nosili pouze staří Sardové. Jedna figura drží v ruce talíř, jak se zdá, s plody.

Nejpodivnější z těchto figur, vysoká téměř dva palmy, představuje vojáka v krátké vestě a — stejně jako ostatní figury — kalhotách; na nohou má pancíře sahající až pod lýtka a lišící se zcela od jiných: zatímco u Řeků zakrývaly pancíře holeně, tyto obepínají lýtka a vpředu jsou otevřené. Takto chráněné nohy vidíme u Kastora a Polluxe na jedné gemě ze Stoschova muzea, v jehož popisu jsem zmíněnou figuru pro objasnění uvedl.¹²⁴ Tento voják drží v levé ruce v jisté vzdálenosti před tělem štít a pod ním tři šípy, jejichž opeření poněkud přečnává ven; v pravé¹²⁵ ruce drží luk. Prsa chrání krátký pancíř; i ramena jsou chráněna puklicemi, jaké vidíme i na jedné nádobě v Mastrilliho sbírce v Nole a jejichž tvar připomíná výstroj našich bubeníků. Hlavu kryje plochá čapka, z níž po stranách vyčnívají dopředu a nahoru dva dlouhé rohy či kly. Na hlavě spočívá košík s dvěma rukojetmi, který se opírá o rohy a dá se sejmout. Na zádech nese kostru vozíku s dvěma malými kolečky; oj je prostrčena kroužkem na zádech, takže kolečka vyčnívají nad hlavu.

Tato figura podává svědectví o neznámém válečném obyčeji starých národů. Voják na Sardinii si musel proviant brát s sebou; nenosil ho však na zádech jako římsí vojáci, nýbrž vozil za sebou na podvozku, na němž stál košík. Po tažení, když už vozík nepotřeboval, zavěsil jej na kroužek na zádech a košík si postavil na hlavu mezi oba rohy. Patrně s tímto celým vybavením šel i do bitvy a byl neustále zaopatřen vším potřebným.

Na závěr této kapitoly dávám čtenáři, který by snad u nejednoho bodu požadoval víc objasnění, k úvaze, že při srovnání starých italských národů s Egypťany jsme na tom podobně jako některé osoby, jež znají svoji mateřštinu méně nežli některou cizí řeč. O egyptském umění můžeme hovořit s větší jistotou nežli o národech, v jejichž zemi cestujeme a provádíme vykopávky. Máme množství malých etruských figur, ale ne dosti soch, abychom se dobrali zcela správného systému jejich umění; po ztroskotání lodí se z několika prken nedá zhotovit bezpečné plavidlo. Většina památek se skládá z gem, které jsou jako nízké mlázi ve vykáceném lese, z něhož stojí, jako znamení zkázy, již jen několik osamělých stromů. Naneštěstí je malá naděje, že se objeví díla z dob rozkvětu těchto národů. Etruskové měli ve své zemi lomy na mramor u Luny (nyní Carara), která byla jedním z jejich dvanácti hlavních měst; ale Samnité, Volskové a Kampánci neměli doma žádný bílý mramor, a proto zřejmě zhotovovali svá díla většinou z pálené hlíny nebo bronzu; ta první jsou rozbita, druhá roztavena, proto jsou umělecká díla těchto národů tak vzácná. Jelikož se však etruský styl podobal staršímu stylu řeckému, můžeme toto pojednání považovat za přípravu k následující kapitole, na niž čtenáře tímto odkazují.

¹²³ Plautus, *Karthagiňan*, jednání 5, výstup 5, v. 34. — Isidorus, kn. 19, kap. 3: Z Cicerona.

¹²⁴ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 201. [Viz obr. přílohu, tab. 47.]

¹²⁵ [V prvním vydání i pozdějších edicích je psáno „v levé ruce“, což neodpovídá kresbě.]

KAPITOLA ČTVRTÁ

O ŘECKÉM UMĚNÍ

ČÁST PRVÁ

O DŮVODECH A PŘÍČINÁCH ROZMACHU ŘECKÉHO UMĚNÍ A JEHO PRVENSTVÍ PŘED JINÝMI NÁRODY

Řecké umění je hlavním tématem těchto *Dějin* a žádá si, jako nejdůstojnější námět k pozorování a následování i proto, že se zachovalo v nesčetných krásných památkách, zevrubného pojednání, jež by nespočívalo jen ve výčtu nedokonale postižených vlastností a ve výkladech domněnek, nýbrž ve sdělení podstatného, a v němž by nebyly předneseny jen poznatky sloužící vzdělání, nýbrž i naučení pro tvorbu samu. Rozbor umění Egyptanů, Etrusků a jiných národů může rozšířit naše představy a vést k správnému úsudku; rozbor umění řeckého však má být pokusem určit jeho jednotu a pravdu a vést k pravidlu pro posuzování i tvorbu.

Pojednání o řeckém umění sestává ze čtyř částí: první a úvodní část se zabývá důvody a příčinami rozmachu řeckého umění a jeho prvenství před jinými národy; druhá podstatou umění; třetí rozvojem a úpadkem umění; čtvrtá pak mechanickou složkou umění; závěr této kapitoly tvoří úvaha o malířských dílech starověku.

Příčinu a důvod prvenství řeckého umění lze spatřovat dílem ve vlivu podnebí, dílem ve zřízení, vládě a jimi formovaném způsobu myšlení, a neméně i ve veřejném uznání umělců či uplatnění umění v Řecku.

1. O vlivu podnebí

Vliv podnebí musí vzkřísit sémě, z něhož má vyrašit umění, a pro takové sémě bylo Řecko vyvolenou půdou; jestliže Epikuros Řekům připisoval výlučný talent pro filozofii,¹ pak by to mohlo ještě větším právem platit i pro umění. Mnohé z toho, co bychom

¹ Clemens Alexandrijský, *Koberec*, kn. 1, s. 355.

si my představovali jako idealizaci, bylo u nich projevem přírody. Příroda, která prošla stupni chladu a horka, jako by v Řecku, kde vládne klima vyvážené mezi zimou a létem,² našla svůj střed, a čím více se tomuto středu blíží, tím je jasnější a radostnější, tím obecněji se projevuje v duchaplných, vtipných tvarech a rozhodných a mnohaslibných rysech. Tam, kde se příroda méně halí do mlh a těžkých výparů, dává časněji tělu zralejší tvar; vyvstává v mohutných, zejména ženských postavách a v Řecku přivedla své lidi k nejjemnější dokonalosti. Řekové si byli vědomi této — a jak Polybios říká³ — všeobecné přednosti před jinými národy, a žádný jiný národ si krásy necenil tak vysoko jako oni;⁴ proto nezůstalo skryto nic, co by ji mohlo umocnit, a umělci měli denně krásu na očích. Krása byla přímo zásluhou otevírající cestu k slávě a v řeckých dějinách jsou zaznamenáváni nejkrásnější lidé:⁵ jisté osoby dostaly přízvisko podle jediné krásné části těla, kupříkladu Demetrios z Falera podle svých krásných brv.⁶ Proto se pořádaly soutěže krásy již v nejstarších dobách: nařídil je kupříkladu arkadský král Kypselos⁷ v době herakleidovské u řeky Alfaios v Elidě; a na slavnosti filijského Apollona byla pro mladé lidi vypsána cena za nejumnější polibek.⁸ Toto se odehrávalo pod dohledem soudce, pravděpodobně stejně jako v Megaře u hrobu Dioklova.⁹ Ve Spartě,¹⁰ v Junonině chrámu¹¹ na Lesbu a u Parrhasijců¹² se konaly soutěže krásy mezi ženským pohlavím.

2. O řeckém zřízení a způsobu vlády

Pokud jde o řecké zřízení a vládu, je svoboda hlavní příčinou výtečnosti jejich umění. Svoboda měla své místo v Řecku vždycky, i vedle trůnů králů,¹³ kteří otcovsky vládli do té doby, než osvícenost rozumu dala Řekům okusit plné svobody;¹⁴ Homér nazývá Agamemnona pastýřem národů, aby naznačil jeho lásku k nim a starostlivost o jejich blaho.¹⁵ Třebaže se hned poté zmocnili vlády tyrani, panovali jen ve své vlasti a celý národ nikdy neuznal jediného nejvyššího vladaře. Proto nikdy nenáleželo jediné osobě právo vyvýšit se nad ostatní lid, zvětšovat sám sebe a nedopřát to jinému.

Umění se již velmi záhy využívalo k uchování památky na jistou osobu postavením

² Herodotos, kn. 3, kap. 106. — Platon, *Timaios*, s. 475, vyd. Basilej 1534.

³ Polybios, kn. 5, s. 431.

⁴ Kněží mladého Jupitera v Aigiu (Pausanias, kn. 7, kap. 24), Isménského Apollona (tamtéž, kn. 9, kap. 10) a ten, který v Tanagře (tamtéž, kn. 9, kap. 22) vedl Merkurův průvod s jehnětem na plecích, byli vždy mladíci, kterým byla přiznána cena za krásu. Město Egesta na Sicílii postavilo jistému Filippovi, který nebyl jeho občanem, nýbrž pocházel z Krotonu, pouze pro jeho znamenitou krásu (Herodotos, kn. 5, kap. 47) náhrobek jako zbožňovanému hrdinovi a občané mu tam přinášeli oběti.

⁵ Pausanias, kn. 6, kap. 3.

⁶ *Charitoblefaros* [doslova: „s krásnými víčky“.] — Diogenes Laertios, *Životy filozofů*, s. 307.

⁷ Eustathios, ad: *Ilias*, zpěv 19. — Palmerius, *Exercitationes in auctores Graecos*, d. 3, s. 448.

⁸ Lutatius, ad: Statius, *Thebais*, kn. 8, v. 198.

⁹ Theokritos, *Idyla* 12, v. 29 — 34.

¹⁰ Musaios, *Příběhy Héry a Leandra*, v. 75.

¹¹ *Kallisteia* — viz Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 13, s. 610.

¹² Tamtéž, s. 609.

¹³ Aristoteles, *Politika*, kn. 3, kap. 10, s. 87, vyd. Sylburg.

¹⁴ Thukydidés, kn. 1, s. 5.

¹⁵ Aristoteles, *Etika Nikomachova*, kn. 8, kap. 11, s. 148. — Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 5, s. 322.

její sochy, a k tomu měl každý Řek otevřenou cestu. Protože nejstarší Řekové řadili učenost až daleko za schopnosti, v nichž se projevovala především příroda,¹⁶ byly první odměny věnovány tělesným cvičením; existuje zpráva o soše, která byla postavena v Elidě spartskému zápasníku Eutelidovi již v třicáté osmé olympiádě,¹⁷ a ta pravděpodobně nebyla první. Při menších hrách jako v Megaře se stavěl kámen se jménem vítěze.¹⁸ Proto se největší řečtí mužové snažili v mládí vyniknout na hrách; Chrysispos a Kleantes se tu proslavili dříve nežli svou moudrostí: dokonce sám Platon se objevil mezi zápasníky na isthmických hrách v Korinthu a na pythických v Sikyonu. Pythagoras si v Elidě odnesl cenu a sdělil Eurymenovi, že na tomtéž místě zvítězil.¹⁹ I u Římanů byla tělesná cvičení cestou, jak získat jméno, a Papirius, který se Samnitům pomstil za hanbu v soutěse Caudijské, je znám méně tímto vítězstvím než svým přízviskem Běžec,²⁰ jež nese i Achilles u Homéra.

Socha vítěze,²¹ rovného a podobného ostatním, vztyčená na nejposvátnějším místě Řecka, všem na očích a všemi uctívaná, představovala mocný popud jak pro jejího tvůrce, tak pro toho, kdo by ji chtěl získat, a nikdy, v žádném jiném národě nebylo tolik příležitosti, aby jedinec ukázal, co umí; a to nemluvíme o chrámových sochách bohů i jejich kněží a knězek.²² Vítězům velkých her se nestavěly sochy jen na místě her (mnohým i několik, podle počtu vítězství),²³ nýbrž současně i v jejich vlasti;²⁴ této cti se dostávalo i jiným zasluženým občanům. Dionysios²⁵ se zmiňuje o sochách občanů v Cumae v Itálii, které tyran tohoto města Aristodemos nechal v dvaasedmdesáté olympiádě odstranit z chrámu, v němž stály, a naházet na nečistá místa. Některým vítězům olympijských her z prvních dob, kdy ještě nekvetlo umění, byly dlouho po jejich smrti vztyčeny sochy, aby se zachovala jejich památka; jistému Oibotovi²⁶ z šesté olympiády ve dostalo této pocty teprve v osmdesáté olympiádě. Stávalo se výjimečně, že si někdo dal zhotovit vlastní sochu, ještě než dosáhl vítězství,²⁷ tak jistý si byl. Jednomu vítězi z Aigia v Achai dokonce jeho město postavilo zvláštní halu či kryté sloupořadí, aby se v něm mohl cvičit v zápase.²⁸

Díky svobodě se jak ušlechtilá větev na zdravém kmeni pozvedlo myšlení celého národa. Neboť jako se u člověka navyklého myslit pozvedá duch v širém poli, na otevřené cestě či na vrcholu budovy výše nežli v nízké komoře nebo v jakémkoli omezeném prostoru, tak také musel být u svobodných Řeků způsob myšlení velmi odlišný od před-

¹⁶ Pindaros, *Olympijský zpěv* 9, v. 152.

¹⁷ Pausanias, kn. 6, kap. 15.

¹⁸ Pindaros, *Olympijský zpěv* 7, v. 157.

¹⁹ Bentley, *Dissertation upon... Phalaris*, s. 53.

²⁰ Livius, kn. 9, kap. 16.

²¹ Lukianos, *Na obranu obrazů*, s. 490.

²² Obyvatelé Liparských ostrovů dali postavit Apollonovi v Delfách tolik soch, kolik ukořistili etruských lodí. — Pausanias, kn. 10, kap. 16; kn. 2, kap. 17; kn. 7, kap. 25.

²³ Tamtéž, kn. 6, kap. 3.

²⁴ Plutarchos, *Výroky vládců a vojevůdců*, s. 314. — Pausanias, kn. 7, kap. 27.

²⁵ Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 7, s. 408.

²⁶ Tamtéž, kn. 6, s. 458.

²⁷ Tamtéž, s. 471.

²⁸ Pausanias, kn. 7, kap. 23.

stav ujařmených národů. Herodotos ukazuje,²⁹ že svoboda byla jediným základem moci a výšin, k nimž dospěly Athény, neboť toto město se dříve, dokud ještě nad sebou muselo uznávat vládce, nemohlo rovnat svým sousedům. Z téhož důvodu začalo vzkvétat u Řeků i řečnické umění teprve od té doby, co požívali plné svobody; proto připisovali Sicilané založení řečnického umění Gorgiovi.³⁰ Řekové byli ve svých nejlepších dobách myslícími bytostmi, mysleli už o dvacet a více let dříve, nežli začínáme samostatně myslet my, udržovali v čilosti nejhovněvšího, svěžestí těla podporovaného ducha, jehož my živíme tak nedobře, až zakrní. Nedospělý rozum, který jako jemná kůra podrží a rozšiřuje každý zářez, nebyl živěn pouhými zvuky bez smyslu, a mozek, podobný voskové tabulce, která může pojmout jen jistý počet slov a obrazů, nebyl zaplňován sny tam, kde se chce usídlit pravda. Učenost toho druhu, že víme, co věděli už jiní, vznikla až později; být učený v dnešním slova smyslu bylo pro ně v jejich nejlepších dobách snadné a moudrým se mohl stát každý. Tehdy bylo na světě o jeden druh marnivosti méně, totiž o marnivost znát mnoho knih, neboť teprve po šedesáté prvé olympiádě se začaly shromažďovat roztroušené zlomky největšího básníka. Dítě se učilo jeho dílu;³¹ mladík myslel jako básník, a jestliže vytvořil něco pozoruhodného, zařadil se mezi první muže svého národa.

3. Úcta k umělcům

Moudrý muž byl mužem nejučenějším, a byl znám v každém městě, jako u nás největší boháč; takový byl mladý Scipio,³² který uvedl do Říma Kybelu. I výtvarný umělec mohl dosáhnout takového uznání; Sokrates³³ dokonce prohlásil umělce za jediné moudré lidi, totiž proto, že jimi jsou, ač tak nevypadají; možná, že to bylo toto přesvědčení, které Ezopa neustále přivádělo mezi sochaře a stavitele. V pozdějších dobách byl malíř Diognetos jedním z mužů, kteří Marka Aurelia vyučovali ve filozofii. Tento císař přiznává, že se od Diogneta naučil rozlišovat pravdivé od nepravdivého a nepřijímat poštilosti jako věci hodnotné. Umělec se mohl stát i zákonodárcem: neboť všichni zákonodárci byli obyčejní občané, jak dosvědčuje Aristoteles.³⁴ Umělec mohl vést vojska, jako Lamachos, jeden z nejhudších občanů Athén, a dočkat se toho, že jeho socha byla postavena vedle sochy Miltiadovy a Themistoklovy, ba vedle samých bohů: tak třeba Xenofilos a Straton³⁵ se zvěčnili jako sedící figury vedle své sochy *Aesculapia a Hygie* v Argu. Cheirisofos,³⁶ tvůrce *Apollona* v Tegeji, stál zpodoben v mramoru vedle svého díla a Alkamenes³⁷ byl na reliéfu na štítu eleusinského chrámu; Parrhasios a Silanion³⁸ dosáhli cti objevit se na svém vlastním obraze vedle Thesea. Jiní umělci opa-

²⁹ Herodotos, kn. 5, kap. 78.

³⁰ Hardion, *Dissertation sur l'origine de la rhétorique*, s. 160.

³¹ Xenofon, *Hostina*, kap. 3, § 5.

³² Livius, kn. 29, kap. 14.

³³ Platon, *Obrana Sokratova*, s. 9, vyd. Basilej.

³⁴ Aristoteles, *Politika*, kn. 4, kap. 11, s. 115, vyd. 1577.

³⁵ Pausanias, kn. 2, kap. 23.

³⁶ Tamtéž, kn. 8, kap. 52.

³⁷ Tamtéž, kn. 5, kap. 10 [na tomto místě se mluví o Diově chrámu v Olympii; není tu zmínka o Alkamenově zpodobení, nýbrž o jeho dílech na štítu].

³⁸ Plutarchos, *Theseus*, s. 5.

třovali díla svým jménem a Feidias se podepsal u nohou *Olympského Jupitera*.³⁹ V Elidě byla na různých sochách vítězů i jména umělců⁴⁰ a na kovovém voze se čtyřspřežím, který dal králi Hieronovi ze Syrakus vytvořit jeho syn Deinomenes, hlásaly dva verše, že tvůrcem tohoto díla je Onatas.⁴¹ Tento zvyk však přesto nebyl tak obecný, aby se podle chybějícího jména umělce na výtečných sochách dalo soudit, že jde o díla z pozdějších dob.⁴² Takový úsudek by se mohl očekávat od lidí, kteří zhlédli Řím jen ve snu nebo jako mladí cestovatelé za pouhý měsíc.

Čest a štěstí umělce nezávisely na svévoli nevědomé pýchy a jejich díla nebyla tvořena podle bídneho vkusu či šilhavého oka soudce, jenž se vyšvihl nahoru otrockým pochlebováním, nýbrž bylo to tak, že umělce a jejich díla hodnotili a odměňovali nejmoudřejší mužové celého národa, třeba i na shromáždění všech Řeků; v Delfách a Korintu⁴³ se za rozhodování zvláště k tomu určených soudců konaly malířské soutěže, jež byly zavedeny v době Feidiově. Poprvé zde soupeřil Panaios, bratr Feidiův, či podle jiných názorů⁴⁴ syn jeho sestry, s Timagorem z Chalkidy, a cenu si odnesl druhý z nich. Před takovými soudci se objevil Aetion⁴⁵ se svým dílem *Svatba Alexandra a Roxany*: soudce, který oznámil rozhodnutí, se jmenoval Proxenides a dal umělci za ženu svou dceru. Je vidno, že ani jinde soudce neoslepila obecná proslulost natolik, aby odepřeli právo tomu, kdo si je zasloužil: neboť na Samu dostal přednost Timanthův obraz *Soud o Achillovu zbroji* před tímž dílem Parrhasiovým. [Soudcové nebyli v umění cizinci, neboť v Řecku existovaly doby, kdy se mládeži ve školách dostávalo výuky jak ve filozofii, tak v umění. Umělci proto pracovali pro věčnost a odměny za jejich díla jim umožňovaly, aby své umění povznesli nad všechna hlediska zisku a mzdy. Tak kupříkladu vymaloval Polygnotos Pestré sloupořadí v Athénách,⁴⁶ a jak se zdá, i jednu veřejnou budovu v Delfách zdarma,⁴⁷ a uznalost za tuto poslední práci pravděpodobně pohnula řecké rady čili amfiktyonie k tomu, že přiřkly tomuto velkomyslnému umělci neomezené pohostinství po celém Řecku.⁴⁸

Vůbec se vysoko hodnotila každá výtečná práce i umění a i v nejméně známém oboru mohl nejlepší pracovník dospět ke zvěčnění svého jména. Dodnes známe jméno stavitele vodovodu na Samu⁴⁹ i jméno toho, kdo na tomto ostrově postavil největší loď; stejně tak známe jménem i slavného kameníka, který vynikl v opracovávání sloupů: jmenoval

³⁹ Pausanias, kn. 5, kap.

⁴⁰ Tamtéž, kn. 6, kap. 3.

⁴¹ Tamtéž, kn. 8, kap. 41.

⁴² Gedoy (H*istoire de Phidias*, s. 199) si myslí, že se tímto názorem odlišil od velkého houfu, a jeden plytký britský spisovatel (Nixon' s *Essay on a Sleeping Cupid*, s. 22), který také zhlédl Řím, to po něm opakuje.

⁴³ Plinius, kn. 35, kap. 35.

⁴⁴ Strabon, kn. 8, s. 354. [Pausanias zmiňuje Feidiova bratra jménem Panaios: kn. 5, kap. 11.]

⁴⁵ Lukianos, *Herodotos*, kap. 5.

⁴⁶ [Stoa poikile = Pestré sloupořadí, nazvané tak podle četných maleb — viz Pausanias, kn. 1, kap. 15.]

⁴⁷ Plinius, kn. 35, kap. 35.

⁴⁸ Malby v Delfách představovaly dobytí Tróje, jak nalézám ve starém rukopisném scholiu k Platonovu *Gorgiovi*; zde se zachoval i nápis onoho díla:

Polygnotos z Thasu, syn Aglaofontův,
namaloval zničenou Akropol v Iliu.

⁴⁹ Herodotos, kn. 3, kap. 60.

se Architeles.⁵⁰ Jsou známa jména dvou tkalců či vyšivačů,⁵¹ kteří zhotovili plášť pro *Palladu Polias* v Athénách. Víme, že řemeslník, který vyráběl velmi přesné váhy nebo misky vah, se jmenoval Parthenios.⁵² Ba dochovalo se i jméno sedláře, jak bychom jej nazvali my, který zhotovil kožený štít Ajantův.⁵³ Zdá se, že Řekové pojmenovávali mnohé vynikající předměty podle mistra,⁵⁴ který je vyrobil, a pod tímto jménem zůstaly známy navždy. Na Samu se zhotovovaly dřevěné svítilny, které byly vysoko ceněny; Cicero pracoval za večerů na venkovském sídle svého bratra při jejich světle⁵⁵. Na ostrově Naxos se stavěly sochy jistému člověku pouze za to, že jako první zpracovával pentelský mramor na tašky k pokrývání střech.⁵⁶ Vynikající umělci měli přízvisko božský, jako kupříkladu Alcimedon u Vergilia.⁵⁷

4. Uplatnění uměleckých děl

Velikost umění byla udržována jeho použitím a uplatněním. Protože bylo zasvěceno jen bohům a určeno pro nejposvátnější a nejužitečnější záležitosti vlasti, zatímco v domech občanů vládla zdrženlivost a prostota, nemusel se umělec snižovat k malichernostem a hračkám určeným omezeností místa nebo rozměrem majitele, a vše, co vytvořil, bylo přiměřené hrdým ideám celého národa. Miltiades, Themistokles, Aristeides a Kimon, představitelé a zachránci Řecka, nebydleli lépe než jejich sousedé.⁵⁸ Naproti tomu hrobky byly považovány za posvátné stavby; nemusíme se proto divit, že se slavný malíř Nikias⁵⁹ uvolil vymalovat náhrobek u města Triteia v Achai. Musíme též vzít v úvahu, jakou soutěživost to muselo vyvolat v umění, když celá města se snažila předčit své sousedy v tom, které získá lepší sochu,⁶⁰ a když všechen lid přispíval na náklady za sochy bohů i vítězů veřejných her.⁶¹ Některá města byla i ve starověku známa pouze díky krásné soše, jako kupříkladu Alifera díky Hekatodorově a Sostratově bronzové soše *Pallady*.⁶²

Sochařství a malířství dosáhly u Řeků jisté dokonalosti dříve nežli stavitelství: stavitelství je abstraktnějším uměním nežli obě ostatní, protože nemohlo napodobovat něco skutečného a bylo založeno nutně na obecných pravidlech a zákonitostech proporcí. Sochařství a malířství, které vznikly jako pouhé napodobování, našly všechna svá pravidla daná na člověku, zatímco stavitelství si je muselo mnohonásobně vyvozovat a určovat podle obecného souhlasu. Sochařství však předcházelo malířství a bylo mu

⁵⁰ Theodoros Prodrimos, *Epistolae*, list 2, s. 22.

⁵¹ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 2, kap. 9.

⁵² Juvenalis, *Satiry*, 12, v. 43. [Lessing tu Winckelmannovi vytýká nesprávný překlad, podle něho jde o „cizeléra talířů a jídelních mis“ — viz český výbor, Praha 1980, s. 384.]

⁵³ *Vita Homeri*, s. 359.

⁵⁴ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 11, s. 470, 486.

⁵⁵ Cicero, *Bratru Quintovi*, kn. 3, list 7.

⁵⁶ Pausanias, kn. 5, kap. 10 [zde je jmenován jistý Byzos a říká se, že na „Naxu jsou sochy od něho pocházející“ — přel. Helena Businská].

⁵⁷ Vergilius, *Zpěvy pastýřské*, ekloga 3, v. 37.

⁵⁸ Demosthenes, *O vybírání daní*, s. 71.

⁵⁹ Pausanias, kn. 7, kap. 22.

⁶⁰ Plinius, kn. 35, kap. 37.

⁶¹ Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 4, s. 220. — Pausanias, kn. 6, kap. 6, 14, 15, 16.

⁶² Polybios, kn. 4, s. 340.

vůdce jako starší sourozenec mladšímu; Plinius je dokonce toho názoru, že v době trojské války ještě malířství neexistovalo. Feidiův *Jupiter* a Polykleitova *Juno*, nejdokonalejší sochy, které starověk znal, byly na světě dříve, než se objevilo světlo a stín na řeckých malbách. Neboť Apollodoros,⁶³ a po něm zejména Zeuxis, mistr a žák, kteří se proslavili v devadesáté olympiádě, jsou prvními známými umělci na tomto poli;⁶⁴ malby z doby před nimi si musíme představit jako vedle sebe postavené jednotlivé sochy, které kromě společné akce zřejmě nevytvářely žádný celek, podobně jak to vidíme na malbách z takzvaných etruských nádob. Eufanor, jenž žil v době Praxitelově, tedy ještě později než Zeuxis, zavedl — jak uvádí Plinius — do malířství symetrii.

5. Různá doba vzniku malířství a sochařství

Příčina pozdějšího rozvoje malířství spočívá zčásti v tomto umění samém, zčásti v jeho použití a uplatnění: neboť jestliže sochařství obohatilo bohoslužbu, pak se díky jí samo rozvíjelo. Malířství však tuto výhodu nemělo: bylo určeno bohům a chrámům a některé chrámy, jako Junonin u Samu,⁶⁵ se nazývaly *pinakothekai*, to jest obrazové galérie; i v Římě visely v chrámu Míru, přesněji v jeho horních prostorách a klenbách, obrazy nejlepších mistrů. Avšak zdá se, že malířská díla nebyla u Řeků předmětem svatého, důvěrného zbožňování a uctívání; mezi malbami, jež uvádějí Plinius a Pausanias, se alespoň nenajde jediná, které by se dostalo takové pocty, pokud se ovšem někdo nedomnívá, že takovou malbu našel v poznámce Filonově, již uvádím níže.⁶⁶ Pausanias se zmiňuje o obrazu *Pallady* v chrámu v Tegeji, který představoval její lectisternium.⁶⁷ Malířství a sochařství jsou v témž poměru jako rétorika a básnictví: básnictví, jež bylo považováno za posvátnější, se využívalo k posvátným úkonům a dostávalo se mu obzvláštních odměn; proto dospělo dříve k dokonalosti a to je též příčinou stavu, že — jak říká Cicero⁶⁸ — bylo více dobrých básníků než dobrých řečníků. Zjišťujeme však, že malíři byli současně i sochaři: athénský malíř Mikon vytvořil sochu Kallia původem rovněž z Athén; dokonce i Apelles vytvořil sochu Kynisky, dcery spartského krále Archidama.⁶⁹ Takové přednosti mělo umění Řeků před jinými národy a na této půdě mohly vyrůst tak nádherné plody.

⁶³ Nazývali ho „malířem stínů“ (*skiagrafos* [doslova: zachycující stíny]; viz Hesychios: *skia* [=stín]). Vidíme, že je důvod pro takové pojmenování, a je třeba opravit Hesychia, jenž původně četl *skiografos* jako *skenografos* [= malíř kulis].

⁶⁴ Quintilianus, *Úvod do řečnictví*, kn. 12, kap. 10.

⁶⁵ Strabon, kn. 14, § 944.

⁶⁶ Filon Alexandrijský, *O ctnostech, čili Poselství Caiovi*, s. 567: „když se modlí za císaře, nemají před sebou ani jeho sochu, ani dřevěnou nebo malovanou podobiznu.“

⁶⁷ Pausanias, kn. 8, kap. 46 [zde je v českém překladu H. Businské věta: „Athéně zasvětili lenošku (= lectisternium), na ní pak spočívá jednak namalovaný obraz Augy, jednak výzbroj tegejské ženy Marpésy příjmením Vdova (Choir).“] — Casaubonus, edice *Suetonii Opera cum animadversionibus*, s. 39.

⁶⁸ Cicero, *O řečníkovi pro bratra Quinta*, kn. 1, kap. 3.

⁶⁹ Pausanias, kn. 6, kap. 6 a 1.

ČÁST DRUHÁ

O PODSTATĚ UMĚNÍ

1. Zobrazení nahých těl, jež vychází z krásy

Od první, úvodní části přecházíme k druhé, o podstatě umění, a tato má dva díly: první pojednává o zobrazení nahých těl a zvířat, druhý o zobrazení oděných figur, najmě o ženském odění. Zobrazení nahoty vychází z poznání krásy, přičemž její pojetí se vytváří jednak na základě měř a vzájemných vztahů, jednak na krásných formách, o jejichž zachycení usilovali řečtí umělci od počátku, či jak říká Cicero:⁷⁰ formy určují podobu, míry a vztahy určují proporce.

Nejprve bude řeč o kráse vůbec, za druhé o proporcích a posléze o kráse jednotlivých částí lidského těla. V obecné úvaze o kráse je nutno především uvést různá pojetí, jež představují popření krásna, a poté podat pokud možno určitý pojem krásy; avšak — jak říká Cotta u Cicerona o bohu⁷¹ — je lehčí říci, co krása není, nežli co krása je.

Krása jako nejvyšší a konečný účel i střed umění si žádá nejprve obecného pojednání, v němž bych si přál uspokojit sebe i čtenáře. Je to však přání oboustranně těžko splnitelné, neboť krása je jedním z velkých tajemství přírody, jejichž působení všichni vidíme a cítíme, ale obecné a zřetelné pojmové vyjádření jejich podstaty náleží k neodhaleným pravdám. Kdyby se tento pojem dal vyjádřit geometricky, nelišily by se názory lidí na to, co je krásné, a přesvědčit se o pravé kráse by bylo snadné; vůbec by se pak nevyskytovali lidé buď tak nešťastného cítění, že si vytvářejí falešné představy o kráse, anebo tak protimluvnych názorů, že nikdy nepřijmou správné pojetí krásy a mohli by prohlásit s Enniem:^{71a}

Sed mihi neutiquam cor consentit cum oculorum adspectu.

Ty druhé je těžší přesvědčit, nežli poučit první; své pochyby si ale vymýšlejí spíše proto, aby se blýskli důvtipem, než aby popřeli skutečnou krásu; a nemají také žádný vliv na umění. Lidí prvního typu by měl osvětit přímý pohled, zejména na tisíce dochovaných děl starověku: ale proti nečitlivosti není léku, a navíc nám chybí pravidla a kánon krásy, podle něhož by se, jak říká Euripides,⁷² posuzovala ohavnost; z tohoto důvodu se lišíme v názoru nejen na to, co je opravdu dobré, ale i co je krásné. Tato rozdílnost se projevuje v názorech na zobrazené krásy v umění ještě víc než na krásy přírodní. Protože krásy umělecké jsou méně dráždivé než přírodní, pak se také — pokud jsou vytvořeny podle pojetí vyšší krásy a spíš vážné než lehké — budou neosvícenému rozumu líbit méně než obyčejný hezký výtvar přírody, který mluví a jedná. Příčina spočívá v rozkoši, která se u většiny probouzí už při prvním pohledu, a smysly jsou již

⁷⁰ Cicero, *O nejvyšším dobru a zlu*, kn. 2, kap. 34. [Překlad T. Hrubého, Praha 1896, s. 79: „Tedy umělec vytkne si vyšší účel ke kráse tvarů nežli výborný občan ke kráse činů?“]

⁷¹ Cicero, *O povaze bohů*, kn. 1, kap. 121. [Překlad A. Koláře, Praha 1948: „Neboť... téměř ve všem, zvláště pak v přírodní vědě, spíše bych pověděl, co není, než co jest.“]

^{71a} [„Neboť ve svém srdci nemohu souhlasit s tím, co vidí mé oči.“] Ennius, jak ho cituje Cicero, *Academica*, kn. 2 (L. Licinius Lucullus), kap. 17.

⁷² Euripides, *Hekabe*, v. 602.

ukojeny, když by se chtěl krásou pokochat rozum: nepodmaní si nás tudíž krása, nýbrž rozkošnictví. Podle této zkušenosti budou mladým lidem, v nichž vrou a kvasí chťíce, připadat jako bohyně tváře poznamenané roztouženými a rujnými hnutími, třebaže nejsou ve skutečnosti krásné, kdežto krásná žena, v jejichž gestech a konání se projevuje ukázněnost a dobrý mrav srovnatelný se zjevem a majestátností Junony, je bude dojímat méně.

Pojem krásy vzniká u většiny umělců z takových nezralých prvních dojmů, jež vyšší krásy zřídka kdy oslabí či zcela vymytí, zejména když tito umělci, vzdáleni krásám starověku, nemohou své smysly zdokonalovat. Neboť s kresbou je tomu jako s psaním: málo chlapců učících se psát je vedeno poučením o charakteru jednotlivých tahů, o světle a stínu, jež tvoří krásu písma; musí naopak bez dalšího vysvětlování napodobovat předepsaný vzor a ruka se cvičí v psaní ještě dříve, než by chlapec vnímal důvody krásy písmen. Právě tak se učí většina mladých lidí kreslit, a jestliže tahy písma zůstávají i v rozumných letech takové, jaké se vytvořily v mládí, pak se i pojmy o kráse výtvarných umělců většinou tvoří podle toho, co si oko přivyklo pozorovat a napodobovat, a ztrácí na správnosti, protože většina kreslí podle nedokonalých vzorů.

U druhých umělců nedalo nebe dozrát jemnému citu pro čistou krásu a ten v nich při modelování mladých krásných lidí buď okoral z příčin uměleckých, to jest snahou uplatnit všude vlastní vědomosti, jako tomu bylo u Michelangela, nebo se u jiných, třeba u Berniniho, postupem času zcela zkazil ve vulgárním nadbívání hrubým smyslem se záměrem podat jim všechno co nejnázorněji a nejsrozumitelněji. Michelangelo se zabýval úvahami o vysoké kráse, jak je vidno z jeho otištěných i neotištěných básní, v nichž se o ní vyjadřuje důstojnými a vznešenými obraty, a je skvělý tam, kde jde o silná těla; z uvedených důvodů však dělal ze svých ženských figur bytosti z jiného světa, ve stavbě, akci i gestech: Michelangelo je proti Raffaelovi tím, čím je Thukydidés proti Xenofonovi. Táž cesta, která Michelangela zaváděla na nepřístupná místa a strmé útesy, vedla Berniniho naopak do močálů a louží: neboť se snažil formy přejímané podle nejnižší přírody zušlechtit přeháněním, a tak jsou jeho figury jako příslušníci luzy, kteří nenadále došli štěstí; výraz u něho často protirečí akci, tak jako se Hannibal smál v nejhlubším zármutku. Přesto tento umělec dlouho seděl na trůně a ještě dnes se mu dostává chvály. Mnozí umělci mají stejně špatné oko jako laici a chybují v postižení pravé barvy námětu i v ztvárňování krásy. Barocciho, jednoho z nejslavnějších malířů, který studoval podle Raffaela, poznáme podle jeho rouch a ještě lépe podle profilů, u nichž je nos většinou silně promáčknutý; Pietra z Cortony zase poznáme podle příliš malé a dole ploché brady na jeho hlavách — a přitom to jsou malíři římské školy: u jiných italských škol se objevují ještě nedokonalejší představy.

Lidé druhého typu, totiž ti, kteří zpochybňují platnost pojmů krásy, se opírají především o příklady vzdálených národů, jejichž pojetí krásy musí být už pro odlišné rysy tváří jiné než u nás. Tvrdí, že jako četné národy přirovnávají barvu pleti svých krasavic k ebenu (toto dřevo je lesklejší než které jiné a ebenová pleť má větší lesk nežli bílá), zatímco my přirovnáváme barvu pleti ke slonovině, tak se u těchto národů zřejmě srovnávají tvary obličejů s tvary zvířecími, jejichž části nám připadají neforemné a oš-

klivé. Přiznávám, že i u evropských rysů se najdou podobnosti s tvary zvířecími, a Rubensův učitel Otto van Veen to ukázal ve zvláštním spise: každý však musí také uznat, že čím větší je tato podobnost u jednotlivých částí, tím více se tvar odchyluje od charakteristických znaků naší rasy a stává se svévolným a přehnaným; tím se porušuje harmonie, jednotnost a prostota, v nichž spočívá, jak doložím níže, krása.

Čím šikmější jsou například oči, jako u koček, tím víc se odchylují od základní kompozice obličejů, již představuje kříž: od temene je obličej rovnoměrně rozdělen podélně i do šířky, přičemž svislá linie probíhá nosem a horizontální nadočnicovými kostmi. Jestliže je oko položeno šikmo, protíná linii, která se dá vést paralelně s horizontálou probíhající středem očí. Zde zřejmě spočívá také příčina nedobrého dojmu, který vyvolávají zkrivená ústa; neboť jestliže se jedna ze dvou linií bez důvodu odchyluje od druhé, působí to nepříjemně na oko. Takové oči, jež prý mají Číňané a Japonci a jaké vidíme na egyptských hlavách zachycených z profilu, jsou u nás, pokud se vůbec vyskytnou, úchylnou. Ploský nos Kalmyků, Číňanů a jiných národů je rovněž úchylnou, neboť porušuje jednotu forem, na níž stojí ostatní stavba těla, a není důvodu, proč by nos měl ležet tak nízko a nesledoval linii čela; naproti tomu by odporovalo rozmanitosti naší tělesné stavby, kdyby čelo a nos tvořila jedna rovná kost jako u zvířat. Ohrnuté, odulé rty, které mají mouřeníní společně s opicemi svých zemí, jsou přehnaným a zbytečným zrůstem, jehož příčinou je horkost jejich klimatu; i nám naběhnou rty horkem nebo působením ostrých, slaných tekutin, a některým lidem i velkým hněvem. Malé oči vzdálených severských a východních zemí jsou součástí jejich celkového nedokonalého vzrůstu, který je sražený a malý.

Takové tvary plodí příroda tím častěji, čím víc se blíží svým nejzazším koncům a zápasí buď s horkem, nebo chladem: v horkých krajích přináší přehnané a uspěchané, v chladných nedozrálé plody. Neboť v nesnesitelném horku květina vadne a ve sklepení, kam nepronikne slunce, zůstane bezbarvá; v uzavřeném, tmavém prostoru se rostliny dokonce zvrhávají. Naproti tomu tvaruje příroda tím pravidelněji, čím víc se blíží svému středu, v mírném podnebí, jak bylo ukázáno v první kapitole. Proto je naše a řecké pojetí krásy, jež je odvozeno z nejpravidelnějších tvarů, správnější nežli pojetí národů, které jsou — abych použil myšlenky jednoho novějšího básníka — napůl znetvořeným obrazem svého stvořitele. V tomto pojetí se však sami vzájemně lišíme, možná více než v chuti a čichu, kde nám chybí zřetelnější pojmy, a sto lidí se stěží shodne na všech jednotlivostech krásy jednoho obličejů. Nejkrásnější člověk, jehož jsem v Itálii viděl, nebyl nejkrásnějším v očích všech, ani těch ne, kdož se chlubili vnímavostí vůči kráse našeho pokolení; a ti zas, kteří studovali krásu v dokonalých zpodobeních antiky, nenacházejí na krásných ženách hrdého a moudrého národa všeobecně vychvalované přednosti, protože u nich postrádají oslnivě bílou pleť. Krása je cítěna smysly, ale poznávána a pochopena rozumem, jenž mnohdy oslabuje citlivost smyslů na cokoliv, avšak činí a má je činit přesnějšími. Co do obecné formy se však většina nejkulturnějších národů Evropy, ale i Asie a Afriky vždycky shodovala; proto také nemůžeme pojetí těch druhých pokládat za svévolná, ač nedovedeme pro všechna hned najít důvod.

Barva není krásou samou, ale přispívá ke kráse, zvyrazňuje ji i její formy. Protože

bílá barva odráží nejvíc světelných paprsků, a je tudíž nejvýraznější, bude i krásné tělo tím krásnější, čím je bělejší, ba nahé bude vypadat větší, než ve skutečnosti je, podobně jako se zdají čerstvé sádrové odlitky figur větší než sochy, podle nichž byly zhotoveny. Mouřenín by mohl být označen za krásného, má-li krásně tvarovaný obličej, a jeden cestovatel⁷³ ujišťuje, že denní styk s mouřenínou stírá odpuzující dojem barvy a odhaluje vše, co je na nich krásné; stejně tak není barva kovu a černého nebo nazelenalého čediče na újmu kráse starověkých hlav. Krásná ženská hlava z nazelenalého čediče ve vile Albani by v bílém mramoru nevypadala krásnější; hlava Scipiona Staršího v paláci Rospigliosi, vypracovaná v tmavém čediči, je krásnější než tři jiné bysty téhož muže v mramoru. Takového uznání by dosáhly zmíněné hlavy a jiné sochy z černého kamene i u nezasvěcenců, kteří by na ně pohlíželi jako na sochy. Krásu rozeznáme i tehdy, je-li v neobvyklém hávu a v nepřirozené barvě: je tedy krása odlišná od líbivosti.

Tolik tedy o kráse, jak řečeno, ze záporné strany, to jest oddělili jsme od krásy vlastnosti, které jsou jí cizí, a to poukazem na její nesprávná pojetí; kladný pojem si však žádá poznání samé podstaty, do níž jsme schopni nahlédnout jen v nemnoha ohledech. Nemůžeme zde totiž, stejně jako ve většině filozofických úvah, uplatnit metodu geometrie, která postupuje od obecného k zvláštnímu a jednotlivému a z podstaty věci vyvozuje jejich vlastnosti, nýbrž musíme se spokojit s tím, že budeme z jednotlivostí vyvozovat pravděpodobné závěry.

Filozofové, kteří přemýšleli o příčinách obecného krásna, zkoumajíce z tohoto hlediska věci stvořené a snažíce se proniknout až k prameni nejvyššího krásna, stanovili je v dokonalé shodě výtvoru s jeho určením a ve shodě jednotlivých částí mezi sebou navzájem i s celkem. Protože však se toto rovná dokonalosti, pro niž člověk nemůže být vhodným kadlubem, zůstává naše představa o obecné kráse neurčitá a vytváří se v nás z jednotlivých poznatků, jejichž souhrn a spojení nám — pokud jsou správné — zprostředkovává nejvyšší ideu lidské krásy, kterou umocňujeme, čím víc se dokážeme povznést nad materii. Protože pak tuto dokonalost vtiskl stvořitel všem tvorům v míře jim náležící a každý pojem vyplývá z příčiny, kterou je třeba hledat kromě tohoto pojmu i v něčem jiném, nemůžeme nalézt příčinu krásy mimo ni, neboť je ve všech věcech stvoření. Právě odtud, a též z toho, že naše poznatky představují srovnávací pojmy, kdežto krása není srovnatelná s ničím vyšším, vyplývá obtížnost jejího obecného a jasného vysvětlení.

Nejvyšší krása je v Bohu a pojem lidské krásy je tím dokonalejší, čím víc se blíží a podobá nejvyšší bytosti, již nám pojem jednoty a nedělitelnosti odlišuje od materie. Tento pojem krásy je jako duch, který ohnem povstal z hmoty a snaží se zplodit výtvor podle obrazu prvního rozumného stvoření, jež vymyslel rozum božstva. Formy takového obrazu jsou jednoduché a nepřerušované, ale v této jednotě rozmanité, a tím harmonické; sladký a příjemný tón vyluzují tělesa, jejichž jednotlivé části mají stejný tvar. Jednotnost a prostota dodávají kráse vznešenosti, stejně jako jí dodávají všem našim činům

⁷³ Carletti, *Viaggi*, s. 7.

značných krasavců došlo posvátného a bohoslužebného výrazu ve vykleštěných kněžnicích a bohyně Kybely.

U krásné mládeže nacházeli umělci prazáklad krásy v jednotě, rozmanitosti a harmonii. Neboť tvary krásného těla jsou určovány liniemi, jež neustále mění svůj střed a v prodloužení nikdy neopisují kruh, tudíž jsou jednodušší, ale také rozmanitější než kruh, jenž — lhostejno, zda malý či velký — má vždy střed a zahrnuje jiné kruhy, nebo je jejich součástí. O rozmanitost Řekové usilovali v dílech všeho druhu⁷⁷ a tento systém vidění se projevuje i ve formě jejich nádob a váz, jejichž ladné kontury spočívají na téměř pravidle, to jest na křivce určené více kruhy: neboť všechna tato díla mají eliptický tvar a v něm spočívá jejich krása. Avšak krása celku je tím větší, čím jednotnější je spojení forem a jejich vzájemná návaznost. Krásná, mladistvá postava vytvořená z takových forem je jako jednota mořské hladiny, která na jistě rozloze vypadá rovná a tichá jako zrcadlo, ač je neustále v pohybu a vlní se.

Protože však v této velké jednotnosti mladistvých postav jedna forma nepozorovaně přechází v druhou a u mnohých nelze určit vlastní vrchol a linii, která je opisuje, je vykreslení mladého těla, v němž všechno je a má být, ale neprojevuje se a nemá se projevovat, obtížnější než u mužské a starší postavy, protože u mužské postavy příroda dokončila a tudíž určila své tvarování, u starší pak opět začíná svou stavbu rozkládat, a u obou tedy je spojení jednotlivých částí zřetelněji viditelné. Odchýlit se od kontury, případně silněji, ba přehnaně vyznačit svaly a jiné části u mohutně vysvaleného těla není rovněž tak velkou chybou, jakou je sebemenší odchylka na mladistvém těle, kde i nejnepatrnější stín takřikajíc nabývá tělesnosti; a střelit jen kousíček vedle terče je totéž jako vůbec se netrefit.

Tyto úvahy mohou upřesnit a prohloubit náš úsudek a přinést poučení nezasvěceným, kteří většinou obdivují umění spíše ve figuře, na níž jsou vyznačeny všechny svaly a kosti, než v jednoduchosti mládí. Náporný doklad toho, co říkám, mohu podat na gemách a jejich otiscích, u nichž se ukazuje, že novodobí umělci kopírovali mnohem přesněji a lépe staré hlavy nežli hlavy mladé a krásné: při určování doby vzniku u gemy se starou hlavou by snad znalec mohl váhat; u kopie mladistvé ideální hlavy se dokáže rozhodnout s větší jistotou. Přestože slavnou Medúsu, která arci není obrazem nejvyšší krásy, se pokoušeli nejlepší novější umělci zhotovit i v téže velikosti, dá se originál vždycky rozeznat; totéž platí o kopiích Aspasiovy Pallady, kterou ve stejné velikosti vyryl Natter a po něm i další. Zde je však třeba upozornit, že hovořím pouze o cítění a vytváření krásy v užším slova smyslu, nikoli o znalostech projevujících se v kresbě a vypracování: pokud jde o toto, může se uplatnit a projevit více znalostí v silnějších nežli v křehčích figurách. Laokoon je daleko poučnější dílo nežli Apollon; Agesandros, tvůrce hlavní figury sousoší, musel být také mnohem zkušenějším a důkladnějším umělcem než tvůrce Apollona. Ten však zase musel být nadán vznešenějším duchem a jemnější duší; Apollon má vznešenost, která Laokoontovi chybí.

Přirozená stavba i nejkrásnějších těl je zřídka bez vad a obsahuje tvary a detaily,

⁷⁷ Nikomachos, *Aritmetika*, kn. 2, s. 28.

kteřé najdeme, či si alespoň dovedeme představit, na jiných tělech v dokonalejší podobě. V souladu s touto zkušeností postupovali moudří umělci jako zdatný zahradník, který roubuje odnože různých ušlechtilých druhů na jeden kmen; a jako včela shromažďuje z mnoha květin, tak nezůstaly pojmy krásy omezeny na individuální dílčí krásu, jak tomu bývá u starých a novějších básníků a většiny dnešních umělců, nýbrž snažili se spojit krásu z mnoha krásných těl. Očišťovali své obrazy od všech osobních zálib, jež našeho ducha odvádějí od pravé krásy. Tak třeba u Anakreontových miláček představují brvy, které měly být jen neznatelně od sebe odděleny, domnělou krásu osobní záliby, stejně jako brvy, které miloval Theokritův Dafnis, totiž zcela spojené.⁷⁸ Jeden pozdější řecký básník⁷⁹ pravděpodobně převzal z uvedených děl pro Paridův soud tento tvar brv a přičkl jej nejkrásnější z tří bohyň. Naši sochaři, a to ti, kteří údajně napodobují starověk, chápou krásu v jednotlivostech a zúženě, jestliže si volí za vzor velké krásy hlavu Antinoovu, jíž pokleslé brvy dodávají poněkud drsný a melancholický vzhled.

Bernini vyslovil velmi neopodstatněný soud,⁸⁰ když o Zeuxidovi, jenž převzal nejkrásnější detaily pěti krasavic z Krotonu pro vlastní obraz Junony, prohlásil, že jeho výběr byl nevhodný a vymyšlený, neboť on sám, Bernini, se mylně domníval, že určitá jednotlivost nebo úd se nehodí k žádnému jinému tělu než k tomu, k němuž patří. Další umělci si nedovedou představit jiné než individuální krásy a jejich heslo zní: staré sochy jsou krásné, protože se podobají krásné přírodě, a příroda je krásná vždy, když se podobá krásným sochám.⁸¹ První věta je pravdivá, ne však jednotlivě, nýbrž souhrnně (collective); druhá věta je naproti tomu chybná: neboť je těžké, ba téměř nemožné najít postavu urostlou jako vatikánský Apollon.

Duch rozumně myslících bytostí má vrozený sklon a touhu povznášet se nad hmotu do duchovních sfér pojmů a nachází pravé uspokojení v tom, že produkuje nové a stále jemnější ideje. Velcí řeční umělci, kteří se museli považovat za nové stvořitele, ač tvořili méně pro rozum než pro smysly, se snažili překonat tuhý odpor hmoty, a kdyby to bylo možné, přímo ji oduševnit: toto jejich ušlechtilé úsilí již v raných dobách umění zavdalo podnět k báji o Pygmalionově soše. Jejich ruce tvořily předměty posvátného uctívání, jež se musely zdát — pokud měly vzbuzovat úctu — jako zobrazení vyšších bytostí. První zakladatelé náboženství, jimiž byli básníci, poskytli pro tyto obrazy vysoké pojmy, jež propůjčují křídla fantazii, aby své dílo povznesla nad sebe samu a nad vše smyslové. Co se mohlo zdát lidským představám o smyslově zobrazených božích důstojnější a co mohlo být pro fantazii podnětější nežli stav věčného mladí a jara života, stav, který nás dokáže oblažit ještě i jako vzpomínka v pozdějších letech? Tento stav odpovídal představě o neměnnosti božské bytosti a krásná mladistvá postava boha vzbuzovala něhu a lásku, uvádějící duši do sladkého snu vytržení, v němž spočívá lidská blaženost, již hledala všechna náboženství, ať už správnými či nesprávnými cestami.

⁷⁸ Theokritos, *Idyla 8*, v. 72. Slovo *synofrys* se překládá *unctis superciliis* [srostlé obočí], jak si to toto kompozitum vyžaduje; podle Hesychia by je bylo možno přeložit i jako „pýcha“. La Roque (*Moeurs et coutumes des Arabes*, s. 217) uvádí, že Arabům připadá srostlé obočí hezké.

⁷⁹ Kolluthos.

⁸⁰ Baldinucci, *Vita di Bernini*, s. 70.

⁸¹ De Piles, *Remarques sur... Dufresnoy*, s. 107.

Dianě a Palladě bylo připisováno věčné panenství a ostatní bohyně je mohly ztratit, ale zase znovu získat — Juno kupříkladu pokaždé, když se vykoupala v prameni Kanathos. Proto mají bohyně a Amazonky ňadra jako mladé dívky, jímž Lucina ještě nerozvázala pás a které ještě nepočaly plod lásky; tím míním, že na ňadrech nejsou viditelné bradavky. Jinak je tomu jen v případech, kdy jsou bohyně představeny při kojení jako třeba Isis, která dává prs Apidovi;⁸² pověst ale praví, že Orovi dala do úst místo prsu prst,⁸³ jak je to — pravděpodobně ve shodě s výše zmíněnou představou — zachyceno na jedné gemě ze Stoschova muzea.⁸⁴ Na staré malbě v paláci Barberini, která údajně představuje Venuši v životní velikosti, jsou na bohyniných prsech bradavky, a z toho důvodu nemůže jít o Venuši.

Duchovní bytost se projevuje současně i lehkou chůzí a Homér srovnává Junonin rychlý krok s myšlenkou, v níž člověk proletí mnoho vzdálených zemí, jež procestoval, a v jediném okamžiku řekne: „Zde jsem byl a tam jsem byl také.“ Obrazem toho je běh Atalanty, která tak rychle letěla po písku, že nezanechala ani otisk nohy; tak lehce působí i Atalanta na jednom amethystu ze Stoschova muzea.⁸⁵ Vatikánský Apollon nekráčí, ale přímo se vznáší, nedotýkáje se chodidly země.

Mládí bohů obojího pohlaví má různé stupně a věk, v jejichž zobrazení se umění snažilo ukázat všechny jeho krásy. Mládí je ideálem, převzatým jednak z krásných mužských těl, jednak z typu krásných kleštěnců, a umocněným v nadlidsky vznešenou ztepilost: proto říká Platon,⁸⁶ že obrazům bohů nebyly dávány skutečné proporce, nýbrž takové, které se fantazii zdály nejkrásnější. Mužský ideál zahrnuje různé stupně a začíná u faunů, kteří představují nízké bohy. Nejkrásnější sochy faunů jsou obrazem zralé krásné mladosti dokonalých proporcí a jejich mladost se odlišuje od mladých hrdinů jistou nevinností a prostotou: taková byla obecná představa Řeků o těchto bozích. Někdy ale byli fauni obdařeni výrazem, jako by se smáli, a pod bradou měl povislé bradavice jako kozy; tohoto druhu je jedna z nejkrásnějších starověkých hlav — pokud jde o vypracování —, již vlastnil proslulý hrabě Marsigli; dnes je ve vile Albani.⁸⁷ Krásný barberiniovský *Spící faun*^{87a} nepředstavuje ideál, nýbrž obraz prosté přírody ponechané samé sobě. Jeden nový autor,⁸⁸ který v próze i ve verších mluví a zpívá o malířství, dozajista nikdy neviděl starověkou figuru fauna a o jiných byl zpraven jen velmi špatně, když uvádí jako známou věc, že řeční umělci volili typ fauna k zobrazování těžkých a neohrabaných proporcí, jež prý se poznají podle velkých hlav, vysokých ramen, malého a úzkého hrudníku, tlustých stehen i kolen a neforemných nohou. Je to možné, dělat si tak nízké a chybné představy o umělcích starověku! Něco takového

⁸² Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 17.

⁸³ Plutarchos, *Isis a Osiris*, s. 636.

⁸⁴ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 16.

⁸⁵ Tamtéž, s. 337.

⁸⁶ Platon, *Sofistes*, s. 153, vyd. Basilej.

⁸⁷ Tato hlava byla dříve v bolognském Institutu [míněna patrně bolognská Akademie, již založil hrabě Marsigli], kde ji viděli Breal a Keyssler, kteří se o ní rovněž zmiňují.

^{87a} [Obr. příloha tab. 56].

⁸⁸ Watelet, *L'Art de peindre*, s. 69.

je v umění kacířstvím, jež se zrodilo teprve v mozku autora, který měl raději říci s Ciceronovým Cottou:⁸⁹ nevím, co je to faun.

Nejvyšší pojetí ideálního mužského mládí je zobrazeno zejména v Apollonovi, v němž se pojí v jednotu síla dospělého věku s měkkými tvary nejkrásnějšího jara mládí. Tyto tvary však nepřipomínají milce, který se prochází v chladivém stínku a jehož, jak praví Ibykos, vychovala Venuše na růžích, nýbrž jsou ve své mladistvé jednotě veliké a přiměřené ušlechtilému a k velkým cílům zrozenému jinochovi: proto byl Apollon ze všech bohů nejkrásnější. Toto mládí kvete zdravím a síla se ohlašuje jako ranní červánky krásného dne. Netvrdím ale, že všechny Apollonovy sochy se vyznačují touto vysokou krásou: neboť dokonce i našimi umělci tak vysoko ceněný a mnohokrát v mramoru kopírovaný *Apollon* z vily Medici je, upřímně řečeno, krásného vzrůstu, ale v jednotlivostech, jako kolenou a nohou, nedosahuje stupně výtečnosti. Na tomto místě bych si přál, abych dovedl popsat krásu, která stěží povstala z lidského rodu: míním tím okřídleného *Genia* z vily Borghese, velikosti urostlého jinocha. Kdyby si fantazie, plna jednotlivé krásy přírodní a zaměstnávající se pozorováním krásy pocházející z boha a k bohu vedoucí, vytvořila zjev anděla s tváří ozářenou božským světlem a s tvary, které jako by vyprýštily z pramene nejvyšší harmonie, pak by si čtenář mohl v takové postavě představit tento krásný obraz. Dalo by se říci, že tuto krásu vytvořila sama příroda se svolením boha podle krásy andělů.⁹⁰

Apollonova krásná mladost se u jiných bohů postupně rozvíjí ve zralá léta a u Merkura a Marta nabývá na mužnosti; nikdy však žádnému starověkému umělci nanepadlo představit Marta způsobem, jaký si vymyslel výše kritizovaný autor,⁹¹ totiž tak, že by na něm i nejnepatrnější žilka vyjadřovala sílu, smělost a oheň, který v něm hárá: takový Mars se nevyskytuje v celém starověku. Jeho tři nejkrásnější zobrazení jsou: sedící figura v životní velikosti se stojícím Amorem u nohou ve vile Ludovisi;⁹² jako na všech figurách bohů ani na této nejsou viditelné nervy nebo žíly; stojící Mars je na jednom ze dvou krásných mramorových svítidel v paláci Barberini a na oválném reliéfu na Kapitulu, který byl popsán v předchozí kapitole.⁹³ Všechny tři figury jsou představeny v jinošském věku a v klidném postoji i akci: jako takový mladý hrdina se vyskytuje Mars na mincích a gemách.⁹⁴ Jestliže se však na jiných mincích a gemách vyskytne vousatý Mars, klonil bych se k názoru, že představuje jiného Marta, toho, jehož Řekové nazývají Enyalios a který byl pomocníkem onoho hlavního Marta.⁹⁵ I Herkules bývá představen v nejkrásnějším mládí, s rysy, které téměř stírají rozdíl pohlaví, tak jak by podle Glykery,⁹⁶ která ochotně rozdávala svou přízeň, měla vypadat krása mladého

⁸⁹ Cicero, *O povaze bohů*, kn. 3, kap. 6.

⁹⁰ Je to socha, o níž se zmiňuje Flaminio Vacca (Montfaucon, *Diarium Italicum*, s. 193): považuje ji za *Apollona s křídly*. Montfaucon ji dal vyřít podle ohavné kresby (*L'Antiquité expliquée*, d. I, tab. 115, pozn. 6).

⁹¹ Watelet, *L'Art de peindre*, zpěv 1, s. 13.

⁹² P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, pozn. 66. [Obr. příloha tab. 32.]

⁹³ [Viz s. 102.]

⁹⁴ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 159 an.

⁹⁵ Sofokles, *Aias*, v. 179. — Bergler, poznámky ad: Aristofanes, *Mír*, v. 456.

⁹⁶ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 13, s. 605.

člověka; takto je Herkules vyryt na jednom karneolu ze Stoschova muzea.⁹⁷ Většinou však Herkulovo čelo vystupuje v tučné plnosti, s vyklenutými, ba naběhlými nadočnicovými oblouky, aby se zdůraznila jeho síla a neustálá, s nevolí konaná práce, která, jak říká básník,⁹⁸ dme srdce.

Druhý druh ideální mladosti, přejatý podle typů kleštěnců, je smísen s mužným mládím v zobrazeních Bakcha a v této podobě se objevuje v různé pokročilé věku až po zralé postavy a u nejkrásnějších figur má vždy jemné, oblé údy a plné, vystouplé boky ženského pohlaví. Tvary jsou jemné a plynulé, jakoby hebce nadechnuté, s téměř nezatelnými klouby a chrupavkami kolen, jak se ve skutečnosti objevují u nejkrásnějších jinochů a kleštěnců. Bakchus představuje krásného chlapce na rozhraní jara života a jinošství, u něhož klíčí smyslnost jako křehký výhonek rostliny a který počíná, jakoby mezi spánkem a bděním, sbírat a vnímat obrazy rozkošného snu: jeho rysy jsou plné sladkosti, ale radostná duše se ještě plně neprojevuje v jeho tváři. Některé Apollonovy sochy se velmi podobají Bakchovi, jako třeba socha na Kapitolu, představující Apollona, jak se nedbale opírá o strom a u nohou má labuť, nebo tři podobné, stejně krásné figury ve vile Medici: neboť v jednom z těchto bohů byli i někdy uctíváni oba a byli vzájemně zaměňováni.⁹⁹ Nemohu se téměř ubránit slzám při pohledu na jednoho zmrzačeného Bakcha z vily Albani, který by byl vysoký na devět palmů a na němž chybí hlava i s hrudí a pažemi. Je zahalen od poloviny těla až po zem, lépe řečeno roucho (či plášť) mu sklouzlo až pod pás; toto široké a bohatě zřasené roucho je sdrhnuto a část, která by splývala až na zem, je přehozená přes větev stromu, o nějž se figura opírá; strom je ovínut šlahouny břečtanu a tělem hada. Žádná figura nedává tak ušlechtilou představu o tom, co Anakreon nazývá Bakchovým břichem.

Krásu bohů v mužném věku spočívá ve spojení síly usedlých let s radostným mládím; dojem mladosti vyplývá z nepřítomnosti nervů a šlach, jež jsou v květu let málo patrné. Totéž je však současně i výrazem božské bezpotřebnosti, to znamená, že bůh nemá zapotřebí orgánů, které nám slouží k výživě těla; tím je objasněn i Epikurův názor na podobu bohů, jimž přisuzuje tělo, ale jakoby tělo, a krev, ale jakoby krev, což Cicero¹⁰⁰ pokládá za nejasnou a nepochopitelnou formulaci. Podle toho, zda jsou tyto orgány vyjádřeny nebo nevyjádřeny, se odlišuje Herkules, který musel bojovat proti hrozným a mocným lidem a ještě nedosáhl cíle svých prací, od Herkula, který s tělem očištěným v ohni dospěl k blaženosti na Olympu; ten první je znázorněn ve farneské soše a druhý v poškozeném torzu v Belvederu. U soch, kterým chybí hlava či jiné znaky a jejichž význam proto není jednoznačný, lze uvedeným způsobem rozhodnout, zda představují boha, nebo člověka; kdo by takto uvažoval, věděl by, že jistou herculanskou sedící sochu

⁹⁷ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 337.

⁹⁸ *Ilias*, zpěv 5, v. 550 [chybný údaj, snad míněn v. 364, zde ale srdce „zkormoučené“, a 642, kde se mluví pouze o „zbabělém srdci“].

⁹⁹ Macrobius, *Saturnalie*, kn. 1, kap. 18, 19, 21.

¹⁰⁰ Cicero, *O povaze bohů*, kn. 1, kap. 18, 25. [Překlad A. Koláře, Praha 1948: „...třeba uznati, že jsou božské podoby lidské. Ale ta podoba není tělo skutečné, nýbrž jen zdánlivé, a neobsahuje skutečnou krev, nýbrž jen zdánlivou.“ (S. 34.) „(Epikuros) popírá u bohů tělo i krev a uznává jen zdánlivé tělo a zdánlivou krev.“ (S. 42.)]

v nadživotní velikosti nebylo správné proměnit pomocí nové hlavy a dalších přidaných maků v Jupitera. Na základě zmíněných pojmů se povznášela smyslovost až k nadpозemskému a ruka umělců vytvářela bytosti očištěné od lidských potřeb, figury, jež představují člověka ve vyšší důstojnosti a zdají se být pouze schránkami a ztělesněním myslících duchů a nebeských sil.

Cesta, po níž starověcí lidé postupně dospívali od lidské krásy až ke kráse božské, se stala i stupnicí krásy. Ve svých hrdinech, to znamená v lidech, do nichž starověk vkládal nejdůstojnější formu lidské přirozenosti, se přiblížili až na hranici božství, aniž ji však překročili a aniž tento velmi jemný rozdíl setřeli. Batta na kyrenských mincích by jediný pohled naplněný něžnou smyslností proměnil v Bakcha a jediný rys božské velikosti v Apollona; Minos na mincích z Knossu by se bez pyšného královského pohledu podobal Jupiterovi plnému dobroty a milosti. Tvary hrdinů byly hrdinské a některé části jejich těla byly oproti přírodě více zdůrazněny; jejich svalům propůjčovali umělci rychlost a hbitost a v prudkých akcích uváděli do pohybu všechna hnací péra přírody. Usilovali tím o co největší mnohotvárnost, v níž prý Myron vynikl nad všechny své předchůdce. Projevuje se to dokonce i na tak zvaném *Zápasníkovi*^{100a} od Agasia z Efesu ve vile Borghese, jehož tvář je zřejmě zpodoběním určité osoby: řady svalů na bocích jsou víc vystouplé, pohyblivé a pružné než v přírodě. Ještě zřetelněji se to dá ukázat na *Laokoontovi*, který ve srovnání s týmiž tělesnými partiemi bohů a mezi bohy přijatých héroů, jako belvederského *Apollona* a *Herkula*, představuje ideálem povýšenou přírodu. Pohyb je v Laokoontových svalech vyhnán za mez pravdivého, až k pouze možnému: svaly se dmou jako vzájemně se prostupující pahorky, aby vyjádřily nejvyšší vypětí sil v utrpení a odporu. Na trupu mezi bohy přijatého Herkula je v týchž svalech vysoce ideální forma a krása; jsou však jako vlny klidného moře, plynule se zvedají a měkce přecházejí jeden v druhý. Na Apollonovi, obraze nejkrásnějšího boha, jsou tyto svaly jako sotva viditelné vlny, nadechnuté jemným dechem do roztaveného skla a můžeme je rozeznat spíš citem nežli zrakem.

Čtenář necht' mi promine, že stále znovu musím onomu básníkovi¹⁰¹ ukazovat, jak chybné jsou jeho soudy o malířství: zjišťuje totiž u starověkých zobrazení polobohů (jak je sám nazývá) a hrdinů kromě jiných nedoložených znaků vychrtlé končetiny, tenké nohy, malou hlavu, malé boky, malé břicho, příliš drobné nohy a neplná chodidla. Kde jen připadl na takové zjevy! Byl by udělal lépe, kdyby se věnoval psaní, tomu rozuměl víc!

U ženských božstev můžeme zaznamenat stejně jako u mužských různý věk a též různé pojetí krásy, alespoň pokud jde o hlavy, neboť zcela neoděná bývá pouze *Venuše*, která byla zobrazována častěji než jiné bohyně a v různě pokročilém věku. *Medicejská Venuše* z Florencie je jako růže, která se po krásných červánkách otevírá za východu slunce a překračuje věk, v němž plody ještě nedozrály a jsou tvrdé a trpké; o tom svědčí už její ňadra, vyvinutější nežli u útlých dívek. Její postoj mi připomíná *Laidu*, která učila lásce *Apella*, a představuji si ji v okamžiku, kdy se poprvé musila odhalit před

^{100a} [Obr. příloha tab. 58.]

¹⁰¹ Watelet, *L'Art de peindre*, s. 69.

zraky umělce. *Kapitolská Venuše*,¹⁰² která se nám dochovala lépe než všechny ostatní (neboť jí chybí jen několik prstů a jinak na ní nebylo nic poškozeno), *Venuše z vily Albani* a *Venuše Menofantova*, kopie té, která stála v Troadě,¹⁰³ mají týž postoj; poslední z nich s tím rozdílem, že pravá ruka je blíž ňadrům a prostřední prst se dotýká středu prsou, zatímco levá ruka přidržuje roucho. Tyto Venuše jsou však znázorněny již v zralejším věku a jsou i větší než Medicejská. Postavu nejlepších let má socha *Thetidy* v životní velikosti z vily Albani, která se zde objevuje ve věku, kdy byla oddána s Peleem. Naproti tomu Pallas je vždy panna dokonalého vzrůstu a ve zralém věku; a Juno se představuje jako žena a bohyně povznesená nad ostatní jak postavou, tak královskou hrдостí. Krásný pohled velkých kulatých očí Junony je panovačný jako pohled královny, která chce vládnout, být uctívána a musí vzbuzovat lásku: její nejkrásnější hlava je ona kolosální ve vile Ludovisi. Pallas, která je obrazem panenské přísnosti, neboť odložila všechnu ženskou slabost a zvítězila dokonce i nad láskou, má méně vyklenuté a ne tak otevřené oči; nezvedá tak pyšně hlavu a pohled má poněkud sklopený, jako v tichém zamyšlení: její nejkrásnější figura se nachází ve vile Albani. Venuše má jiný pohled nežli obě tyto bohyně: způsobuje ho zejména dolní, poněkud zvýšené víčko, které dodává měkce otevřeným očím výrazu koketnosti a nyvosti, pro což mají Řekové slovo *to hygron*: je však vzdálena všem smyslným gestům, jaká známe od novějších umělců, protože i nejlepší umělci starověku považovali lásku za společnici moudrosti.¹⁰⁴ Diana je obdařena všemi půvaby svého pohlaví, ač si jich zdánlivě není vědoma: protože bývá představována v běhu nebo při chůzi, směřuje její pohled rovně kupředu a do dálky a mívá všechny blízké objekty. Objevuje se rovněž vždy jako panna, s vlasy stočenými na temeni¹⁰⁵ nebo i splývajícími s hlavy v dlouhých kadeřích; má proto lehčí a štíhlejší postavu než Juno nebo Pallas: i neúplné torzo Diany bychom poznali mezi ostatními bohyněmi, stejně jako ji bylo u Homéra možno poznat mezi všemi jejími krásnými Oreadami.

O ušlechtilém pojetí hlav bohů si může každý udělat představu z mincí a gem nebo jejich odlitků, které jsou k vidění i v zemích, kam se nikdy nedostalo žádné výtečné dílo řeckého dláta. Mramorové sochy Jupitera se sotva vyrovnají co do majestátnosti Jupiterovi, který je zachycen na mincích krále Filipa, Ptolemaia Prvního a Pyrrha z Thasu; hlava Proserpiny na dvou různých stříbrných mincích z neapolského královského muzea Farnese překonává všechny představy. Ztvárnění bohů bylo mezi všemi řeckými umělci tak všeobecně určeno, jako kdyby je předepsal nějaký zákon: Jupiterova hlava na mincích z Iónie nebo od dórských umělců se dokonale podobá Jupiterovi z mincí sicilských; hlavy Apollona, Merkura, Bakcha či Otce Libera, mladistvého i starého Herkula jsou zobrazeny na mincích, gemách i sochách podle jedné a téže idey. Zákonem tu byly nej-

¹⁰² *Museo Capitolino*, d. 3, tab. 19.

¹⁰³ Dosvědčuje to nápis na hranolu, na něž splývá roucho, kterým si bohyně halí dolní část těla; nápis zní: „Menofantos vytvořil (tuto sochu) podle Afrodity v Troadě.“ O tomto umělci však víme stejně málo jako o jeho originálu. Troas ležela v trojském kraji, jinak též nazývaném Alexandria nebo Antigone [Winckelmann považuje Troadu zřejmě za město, jde však o krajinu, jejímž hlavním městem byla Trója], a existuje zmínka (Scaliger, *Poetika*, kn. 1, kap. 24, s. 40) o zdejších vítězi velkých her v Řecku. [...]

¹⁰⁴ Euripides, *Medeia*, v. 843.

¹⁰⁵ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 75, 76.

krásnější sochy bohů vytvořené největšími umělci, neboť se věřilo, že jim tyto podoby byly vnuknuty zvláštními zjeveními: tak se třeba Parrhasios chlubil, že se mu Herkules¹⁰⁶ zjevil v té podobě, v jaké ho namaloval. Feidiův *Jupiter*, Polykleitova *Juno*, Alkamenova *Venuše* a později *Venuše* Praxitelova zřejmě byly pro jejich pokračovatele nejdůstojnějšími pravzory a v této podobě je přijímali a uctívali všichni Řekové. Nejvyšší krásou nemohou být, jak praví Ciceronův Cotta,¹⁰⁷ ve stejné míře obdařeni ani bohové a ani na nejdokonalejší malbě s mnoha postavami nemohou být zobrazeni samí krásní lidé — stejně jako v tragédii nemůže být každá osoba hrdinou.

Po úvaze o vytváření krásy je třeba promluvit o výrazu. Výraz je zachycení činného i trpného stavu naší duše a těla, vášní i konání. V obou stavech se mění rysy tváře a držení těla, tudíž tvary tvořící krásu, a čím větší je tato změna, tím nepříznivěji působí na krásu. Klid je stav, který je kráse stejně jako moři nejvlastnější, a zkušenost ukazuje, že nejkrásnější lidé jsou klidného, mravného založení. Pojem vysoké krásy také nemůže vzniknout jinak než v tichém a od všech jednotlivých jevů oproštěném přemítání duše. V takovém klidu velký básník vytváří Otce bohů, jenž pouhým pohybem brv a kadeří rozhýbal nebe; stejně povznesené nad city jsou obrazy většiny bohů; jen v tomto stavu mohl být obdařen tak výsostnou krásou zmíněný *Genius* z vily Borghese. Protože však nejvyšší vyrovnanost nemůže existovat i v jednání a činech a božské figury je třeba představit v lidské podobě, nemohl se v nich nejvyšší pojem krásy projevovat a udržet neustále. Výraz představoval jakýsi přivažek krásy a ta byla starověkým umělcům jazýčkem na váze výrazu a určujícím činitelem, jakým je cembalo v orchestru nástrojů, které ho zdánlivě přehlušují.

Socha *Vatikánského Apollona* měla představovat nevoli tohoto boha nad drakem Pythonem, jehož usmrtil svým šípem, a současně i pohrdání nad takovým boha nehodným vítězstvím. Moudrý umělec, jenž chtěl zpodobit nejkrásnějšího z bohů, vyjádřil hněv nosem, kde je podle starých básníků sídlo hněvu, a pohrdání vtiskl rtům: dolní ret se pohrdavě vysouvá nahoru a nozdry se dmou hněvem.

Postoj a akce odpovídají vždy důstojnosti bohů a nenajdeme boha stojícího se zkříženými nohama, s výjimkou okřídleného *Genia* z vily Albani a *Bakcha*, u něhož je tento postoj výrazem změkčilosti. Nevěřím proto, že socha z Elidy, která stála se zkříženými nohama, opírajíc se oběma rukama o kopí, představuje Neptuna, jak kdosi namluvil Pausanioví.¹⁰⁸ *Merkur* v životní velikosti v paláci Farnese má týž postoj; je však třeba vědět, že tu jde o dílo z pozdějších dob. Fauni, z nichž dva patří k nejkrásnějším jsou v paláci Ruspoli, mají jednu nohu neobratně a jakoby sedlácky posunutou dozadu, aby se naznačil jejich charakter; stejný postoj má mladý *Apollon Sauroktonos*,^{108a} jehož dvě mramorové sochy jsou ve vile Borghese a jedna bronzová ve vile Albani; tato poslední socha pravděpodobně představuje boha v době, kdy sloužil jako pastýř u krále Admeta.

S touž moudrostí postupovali starověcí umělci, když znázorňovali figury z doby hroů

¹⁰⁶ [Winckelmann mylně uvádí „Bakchus“; viz Plinius, kn. 35, kap. 10.]

¹⁰⁷ Cicero, *O povaze bohů*, kn. 1, kap. 29.

¹⁰⁸ Pausanias, kn. 6, kap. 25. [Následující filologický rozbor vynecháváme.]

^{108a} [Obr. příloha tab. 30.]

a z lidských vášní pouze takové, které jsou přiměřené postoji moudrého muže — rozuměj muže, jenž potlačuje vzkypaní citů a z ohně ukazuje jen jiskry; kdo ho ctí a chce pochopit, snaží se v něm najít to, co je skryto. Témuž postoji odpovídá i jeho způsob mluvy; proto přirovnává Homér Odysseova slova k vločkám sněhu, které se snášejí na zem ve velkém množství, ale měkce.

Znázornění hrdinů je dovoleno spíše básníkovi než umělci: básník je může vylíčit jako lidi z dob, kdy vášně ještě nebyly oslabeny vládou či nepřirozeně etnostným životem; vlastnosti vyjádřené slovem sice vypovídají o stáří a stavu člověka, avšak nemají nutný vztah k jeho zjevu. Naproti tomu výtvarný umělec, jenž musí vybírat nejkrásnější prvky z nejkrásnějších útvarů, je ve výrazu omezen na jistý stupeň vášní, neboť ty nesmí nepříznivě ovlivnit tvar.

O správnosti těchto úvah se může každý přesvědčit na dvou z nejkrásnějších děl starověku, z nichž jedno je obrazem smrtelné úzkosti a druhé nejvyššího utrpení a bolesti. Niobiny dcery, na něž Diana zamířila své smrtící šípy, jsou zachyceny jako ochromené a otupené nepopsatelnou úzkostí v okamžiku, kdy přítomnost smrti zcela zbavuje duši schopnosti myslet; báj tuto duši umrtvující úzkost zobrazuje proměněním Nioby ve skálu: proto uvedl Aischylos ve své tragédii Niobu mlčící.¹⁰⁹ Takový stav, v němž přestává citění a myšlení, a který se podobá lhостejnosti, nemění rysy postavy ani tváře a velký umělec zde mohl ztvárnit nejvyšší krásu, a také ji ztvárnil: *Niobe* a její dcery jsou a zůstanou obrazem nejvyšší krásy. *Laokoon* je obrazem nejzazší bolesti, která proniká do všech svalů, nervů a žil; krev je nejvyš rozbořena smrtelným uštknutím hadů a všechny části těla vyjadřují utrpení a napětí, v němž umělec odhalil všechna hybná péra přírody a prokázal své velké znalosti a umění. V zobrazení tohoto nejzazšího utrpení se projevuje těžce zkoušený duch velkého muže, který bojuje proti ohrožení, a chce zadržet a potlačit výbuch citů — jak jsem se pokusil čtenáři zpřítomnit v popisu této sochy ve druhém dílu. I Filoktéta,

Quod ejulatu, questu, gemitu, fremitibus

Resonando multum, flebiles voces refert,¹¹⁰

moudří umělci asi zobrazovali spíše podle zásad moudrosti než podle obrazu básníků. Zuřícího Ajaxe nezachytil slavný malíř Timomachos při zabíjení skopců, jež hrdina považoval za řecké vojevůdce, nýbrž až po dokonaném činu, v okamžiku, kdy Ajax přišel k sobě a vsedě přemýšlel, zoufalý a zdrcený, o svém přečinu;¹¹¹ tak je také zobrazen na trojské plastice na Kapitolu.¹¹² Medeiny děti na obraze téhož umělce se usmívaly pod dýkou své matky, jejíž zuřivost byla smíšena se soucitem nad jejich neviností.

Slavní mužové a vladařské osobnosti jsou představovány v důstojném postoji, tak, jak by se objevovaly před zraky veřejnosti; sochy římských císařoven se podobají hr-

¹⁰⁹ Scholia ad: Aischylos, *Připoutaný Prometheus*, v. 543. [Obr. příloha tab. 49.]

¹¹⁰ Cicero, *O nejvyšším dobru a zlu*, kn. 2, kap. 29, zde cituje Ennia: [Filoktetes,] jehož nářek a pláč i stony a žalostné skřeky zvěštuje ozvěnou skála a zvučí smutnými tóny ...

¹¹¹ Filostratos, *Život Apollonia z Tyany*, kn. 2, kap. 10.

¹¹² Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 384.

dinkám a jsou vzdáleny vši vyumělkované způsobilosti v gestech, postoji i akci; je na nich přímo vidět moudrost, již Platon prohlašuje za nepřístupnou smyslům. Jako jedna slavná škola starověkých filozofů spatřuje nejvyšší hodnotu v životě shodujícím se s přírodou a stoikové zase v ctnosti, tak také úvahy jejich umělců byly zaměřeny na projevy přírody ponechané samé sobě a na ctnost.

Moudrost projevující se u starověkých umělců ve výrazu vystupuje do ještě jasnějšího světla srovnáním s opačnými díly většiny umělců novější doby, která nevyjadřují hodně věcí malými prostředky, nýbrž málo velkými prostředky. Akce jejich figur připomínají komické postavy na starověkých jevištích, které ve snaze, aby jim porozuměl i poslední plebejec na nejdálenějším místě, nafukují pravdu až za její hranice, a výraz tváří těchto figur pak připomíná starověké masky, které byly z týchž důvodů znetvořené. Takové přehánění výrazu se učí dokonce i ve spise, který se dostává do rukou mladým adeptům umění, totiž v *Pojednání o vášních* od Charlese Lebruna. Připojené kresby vtiskují tvářím nejvyšší stupeň vášní, ba mnohé je představují přímo v šílenství. Někteří si myslí, že učí výrazu, když to činí způsobem, jak žil Diogenes, který říkal: dělám to jako hudebníci, kteří nasazují výš, aby se dostali k správnému tónu. Protože však ohnivě mládí má sklon považovat nejzazší konce za střed, dospěje tak stěží k správnému tónu, a navíc je těžké udržet je v něm.

Upravem' nahých rol

Po obecné úvaze o kráse je třeba promluvit za prvé o poporcích a za druhé o kráse jednotlivých částí lidského těla. Prvním poměrným číslem stavby lidského těla je číslo tři jako první liché číslo: obsahuje a spojuje v sobě první sudé číslo a další číslo. Jak praví Platon,¹¹³ nemohou dvě věci existovat bez třetí; nejlepším pojátkem je to, co nejlépe svazuje v jedno sebe sama i svazované, takže první a druhý člen jsou v témž poměru jako druhý k prostřednímu. Proto je v čísle tři počátek, střed i konec, a jak říkají pythagorejci,¹¹⁴ jsou jím určeny všechny věci.

Tělo i nejdůležitější orgány mají tři části: tělo tvoří trup, stehna a nohy; dolní část tvoří stehna, holeně a dolní část nohou; stejně tomu je s pažemi, rukama a nohama od kotníků níž. Totéž by se dalo ukázat na některých dalších orgánech, které nejsou tak zřetelně složeny ze tří částí. Vzájemný poměr těchto tří částí je zhruba stejný jako poměr tří podčástí každého z nich a na dobře rostlém člověku budou tělo i s hlavou, stehna a nohy od kolen dolů ve stejném poměru jako stehna, holeně a nohy od kotníků dolů, popřípadě nadloktí, předloktí a dlaň s prsty. Právě tak se skládá ze tří částí i obličej: tvoří jej trojnásobná délka nosu; hlava však nemá čtyřnásobnou délku nosu, jak někteří znalci mylně učí.¹¹⁵ Horní část hlavy od začátku vlasů až po temeno má výšku pouhých tří čtvrtin délky nosu, což znamená, že tato část hlavy je k délce nosu v poměru devět ku dvanácti.

Je možné, že řeční umělci po způsobu egyptských stanovili přesnými pravidly jak

¹¹³ Platon, *Timaios*, s. 477, vyd. Basilej.

¹¹⁴ Aristoteles, *O nebi*, kn. 1.

¹¹⁵ Watelet, *L'Art de peindre*, s. 65.

velké, tak menší poměry a že byly určeny pro každý věk a stav příslušné délky, šířky i poloměry křivek, což vše bylo zřejmě obsaženo ve spisech starých umělců, které pojednávaly o symetrii.¹¹⁶ Toto přesné určení současně vysvětluje, že i u průměrných figur starověku nacházíme stejný umělecký systém. Neboť odhlédneme-li od odlišností ve způsobu zpracování, které byly na dílech Myronových, Polykleitových a Lysippových zaznamenány již ve starověku, zdá se, jako by tato stará díla vznikla v jedné škole. A stejně jako by znalci poznali u různých houslistů společného mistra, u něhož se všichni učili, právě tak vidíme v liniích starověkých sochařů, od největších až po menší, tytéž obecné zásady. Najdeme-li však někdy proporční odchylky, jako třeba na malém krásném torzu nahé ženské figury, kterou vlastní sochař Cavaceppi v Římě a jejíž trup od pupku po ohanbí je neobvykle dlouhý, pak musíme předpokládat, že tato figura byla vytesána podle skutečného modelu, jehož trup takový byl. Nechci však tímto způsobem zastírat opravdové prohřešky: jestliže ucho není ve stejné rovině jako nos, jak tomu má být, ale je posazeno tak jako na poprsí *indického Bakcha*^{116b} patřícího panu kardinálu Alexandru Albanimu, pak je to neomluvitelná chyba.

Pravidla proporcí, jež umění převzalo z proporcí lidského těla, určili pravděpodobně jako první sochaři a teprve pak je vzalo za své i stavitelství. Stopa nohy byla ve starověku základem všech velkých měření a sochaři jí určovali výšku svých soch, které podle Vitruvia¹¹⁷ měřily šestinásobek délky chodidla: neboť noha má určitější rozměr nežli hlava nebo tvář, podle nichž většinou počítají novější malíři a sochaři. Pythagoras proto udal výšku Herkula podle délky stopy, jíž změřil olympijskou závodní dráhu v Elidě.¹¹⁸ Z toho se ale rozhodně nedá vyvozovat, jak to činí Lomazzo,¹¹⁹ že Herkulova stopa představovala sedmý díl jeho výšky; a co týž autor,¹²⁰ údajně jako očitý svědek, tvrdí o proporcích, jež staří umělci dávali různým bohům — uvádí deset délek obličeje na postavu Venuše, devět u Junony, osm u Neptuna a sedm u Herkula —, to vše počítá s důvěřivostí čtenáře a je vymyšlené a chybné.

Tento poměr chodidla a těla, který jednomu učenci¹²¹ připadá podivný a nepochopitelný a který Perrault¹²² prostě zavrhuje, se zakládá na zkušenosti i se stavbou štíhlých postav a najdeme ho nejen u egyptských figur, pokud je přesně změříme, ale i u řeckých, jak by ukázala většina soch, kdyby se zachovaly i jejich nohy. Můžeme se o tom přesvědčit na figurách bohů, u nichž některé části těla přesahují přirozenou délku; u Apollona, který je vysoký o něco víc než sedm hlav, je chodidlo stojící nohy o tři couly římského palmu delší než hlava; a právě tento poměr dal Albrecht Dürer svým figurám, které mají výšku osmi hlav, což odpovídá šestinásobku délky chodidla. Postava *Medicejské Venuše* je neobyčejně štíhlá, a ač má velmi malou hlavu, její výška neobnáší

¹¹⁶ Filostratos Mladší, *Prooimion* — Úvod k Obrazům, s. 861.

^{116a} [„indický“ — v souvislosti s legendou o tažení Dionysa do Indie, většinou označení pro mladistvého Dionysa.]

¹¹⁷ Vitruvius, kn. 3, kap. 1.

¹¹⁸ Gellius, *Attické noci*, kn. 1, kap. 1.

¹¹⁹ Lomazzo, *Trattato della pittura*, kn. 1, kap. 10.

¹²⁰ Tamtéž, kn. 6, kap. 3.

¹²¹ Huet in: *Huetiana*.

¹²² Claude Perrault, ad: Vitruvius, kn. 3, kap. 1.

víc než sedm a půl délek hlavy: její noha měří jeden palm a půl coulu a celá výška figury je šest a půl palmu.

Naši umělci většinou upozorňují své žáky, že staří sochaři ponechávali, zejména u figur bohů, část trupu od hrudního důlku po pupek, která podle těchto nových umělců představuje obvykle jen jednu délku obličejce, o půl délky obličejce delší, než jak je v přírodě. To je však rovněž mylné: neboť kdo má příležitost pozorovat přirozený vzrůst štíhlých lidí, zjistí, že dotyčná část je stejná jako na oněch sochách.

Nebylo by nic snazšího než uvést v tomto pojednání o zobrazení nahých těl u Řeků zevrubný seznam poměrů lidského těla, ale taková pouhá teorie bez praktických příkladů by zde byla stejně málo poučná jako v jiných spisech, které ji rozebírají, aniž uvádějí příklady soch. Rovněž z pokusů zařadit tělesné proporce pod pravidla obecné harmonie a hudby nelze očekávat mnoho objasnění pro kreslíře a ty, kdož usilují o poznání krásy: aritmetický rozbor by zde pomohl méně než šermířská škola v opravdové bitvě.

Abyste však tato část o proporcích nezůstala pro začátečníky v kresbě zcela bez praktického poučení, uvedu alespoň poměry tváře podle nejkrásnějších starověkých hlav a podle krásné přírody, jako neomylné pravidlo pro rozbor i práci. Jde o pravidlo, jež správněji a přesněji než kdo před ním určil můj přítel pan Anton Raphael Mengs, největší učitel svého umění, jenž tím patrně objevil pravdu o postupech starých umělců. Vedeme svislou úsečku a rozdělíme ji na pět dílů: pátý díl zůstane na vlasy; zbytek úsečky opět rozdělíme na tři stejné části. Bodem, jenž dělí první dva úseky, vedme vodorovnou úsečku, která se svislou vytvoří kříž, a to tak, že na tři díly délky obličejce připadají dva díly šířky. Od mezních bodů této úsečky se vedou křivky až k nejvyššímu bodu horní pětiny; tyto křivky tvoří špičku vajíčkového oválu tváře. Jedna ze tří částí tváře se rozdělí na dvanáct dílů: tři z nich, čili čtvrtina této třetiny obličejce se nanese na obě strany od průsečíku obou úseček a obě části představují vzdálenost mezi očima. Táž délka se nanese na oba vnější konce vodorovné úsečky a vzdálenost mezi úsečkou nanesenou od průsečíku a úsečkou nanesenou od vnějšího bodu představuje délku oka; jeden díl tvoří výšku oka. Táž délka tvoří vzdálenost od špičky nosu k ústům, od úst k prohlubni brady i odtud na špičku brady: rovněž šířka nosu až k lalůčkům nozder představuje tento jeden dílek; délka úst činí dva díly, stejně jako délka očí a celá výška brady až k ústům. Vezmeme-li polovinu tváře až k vlasům, pak je to stejná délka jako vzdálenost od brady ke krčnímu důlku. Tento způsob kresby se myslím dá vysvětlit i bez figury, a kdo se ho bude držet, nemůže chybit v pravdivých a krásných proporcích tváře.

Pokud jde konečně o krásu jednotlivých částí lidského těla, zde je nejlepším učitelem příroda: neboť v jednotlivostech stojí příroda nad uměním, stejně jako v celku může umění převýšit přírodu. To platí především o sochařství, které není schopno vyrovnat se životu v některých částech těla, zatímco malířství se zde životu může velmi přiblížit. Protože však dokonale tvarované části těla, jako třeba jemný profil, se i v největších městech stěží najdou víc než jednou, musíme už z tohoto důvodu (nemluvě o nahotě) některé orgány studovat na starověkých sochách. Popis jednotlivostí je však u všech věcí, tedy i zde, obtížný.

V tvarování obličejů je takzvaný řecký profil nejpřednější vlastností vysoké krásy. Tento profil představuje téměř rovná, nebo měkce prohnutá linie, již opisuje čelo a nos u mladistvých, zejména ženských hlav. Příroda tento profil tvaruje spíše v mírném než drsném podnebí, ale kdekoli se vyskytne, může být forma obličejů krásná: neboť rovnými a plnými tahy se tvoří velikost, měkce zakřivenými pak něžnost. Že tento profil je jedním ze základů krásy, dokazuje jeho protiklad: čím větší je prohnutí kořene nosu, tím víc se profil odchyluje od krásné formy; a vidíme-li ze strany obličej se špatným profilem, můžeme si odpustit další hledání něčeho hezkého na něm. Žádná forma uměleckých děl se z rovných linií nejstaršího stylu neudržela bez důvodu, což dokazuje značně prohnutý nos egyptských figur, přes všechny jejich rovné kontury. Nos, který staří autoři nazývají čtyřhranným,¹²³ není patrně totéž, co Junius¹²⁴ vykládá jako plný nos, pod čímž si nelze představit nic určitého, nýbrž půjde spíše o zmíněný málo prohnutý profil. Slovo čtyřhranný by se dalo vyloučit i jinak, totiž pro široký nos s ostře vypracovanými hranami, jaký mají *Pallas* a takzvaná *Vestálka* v paláci Giustiniani; tato forma se však vyskytuje pouze u soch nejstaršího stylu, a to právě jen u obou zmíněných.

Krásné obočí představuje úzký proužek chloupků, jaký se najde i v nejkrásnější přírodě¹²⁵ a který má na nejkrásnějších hlavách v umění téměř ostrost nože: Řekové jej nazývali brvami Grácií.¹²⁶ Když ale bylo obočí silně klenuté, přirovnávali je k napjatému luku nebo k šnekovi¹²⁷ a nikdy je nepovažovali za krásné.¹²⁸

Krásna očí spočívá mimo jiné i ve velikosti, stejně jako velké zornice jsou krásnější nežli malé; velikost oka však odpovídá očním kostem či důlku a projevuje se v řezu a otevření víček, z nichž horní u krásných očí opisuje z vnitřního úhlu větší oblouk než víčko spodní; ne všechny velké oči jsou však krásné a oči vystouplé takové nejsou nikdy. U lvů, alespoň u egyptských z čediče, které se nacházejí v Římě, tvoří výřez horního víčka plný půlkruh. Na reliéfních hlavách zachycených z profilu, zejména na nejkrásnějších mincích, tvoří očí úhel, který se rozevírá proti nosu; při takto obrácených hlavách spadá úhel očí k nosu a kontura oka končí na nejvyšším vrcholu bulvy, což znamená, že i oko je zachyceno z profilu. Tento jakoby seříznutý otvor očí dodává hlavám velikost i otevřený a vznešený pohled, přičemž zřítelnice je na mincích znázorněna zvýšeným bodem na bulvě.

Na ideálních hlavách jsou oči zasazeny vždy hloub než obvykle v přírodě a nadočnicové kosti se tím zdají víc vystouplé. Hluboko posazené oči ovšem nejsou znakem krásy a nedodávají tváři příliš otevřený výraz; umění zde však nemohlo vždy následovat přírodu, a drželo se pojmu velikosti, typického pro vysoký styl. U velkých figur, které pozorujeme z větší dálky než figury malé, by oko a obočí nebyly dost patrné, kdyby bulva vystupovala jako v přírodě a nadočnicový oblouk tím poněkud zanikl, neboť

¹²³ Filostratos, *Heroikos*, s. 673 a 715.

¹²⁴ Junius, *De pictura veterum*, kn. 3, kap. 9.

¹²⁵ Struys, *Voyages*, d. 2, s. 75.

¹²⁶ Reinesius, *Inscriptiones*, 126, class. 1. — Fabretti, *Inscriptiones*, kap. 4, s. 322, pozn. 438.

¹²⁷ Aristofanes, *Lysistrata*, v. 8.

¹²⁸ V Toskánsku se lidé s takovým obočím nazývají „stupori“.

bulva zde není na rozdíl od malířství vykreslena, nýbrž většinou zcela hladká. Tímto způsobem se docílilo na příslušné části obličeje více světla a stínu, čímž oko, které by jinak ztratilo na významu a působilo by téměř mrtvě, nabylo na živosti a působivosti. To by připustila i anglická královna Alžběta, která chtěla být portrétoována zcela bez stínů.¹²⁹ Umění, které se zde oprávněně povznášelo nad přírodu, učinilo z tohoto způsobu modelování téměř obecné pravidlo, a to i v malém měřítku: na mincích z nejlepších dob vidíme stejně hluboko posazené oči a nadočnicový oblouk na nich vystupuje více než na pozdějších pracích; stačí se podívat na mince Alexandra Velikého a jeho následovníků. V kovu se vypracovávaly jisté details, které byly za doby rozkvětu umění pomíjeny na dílech mramorových; kupříkladu zřítelnice je vyznačena jako zvýšený bod již za dob Feidiových na mincích s hlavami Gelona a Hierona. Na mramorových hlavách se naproti tomu vyznačovala, pokud víme, ponejprv v prvním století doby císařské, a to jen na některých; jednou z nich je hlava Augustova vnuka Marcella, která se nachází na Kapitolu. U mnoha bronzových hlav jsou do očních důlků vsazeny oči z jiného materiálu: Feidiova *Pallas*, jejíž hlava byla ze slonoviny, měla zornice na očích z kamene.¹³⁰

Krásné čelo má být podle údajů některých starověkých autorů nízké, přestože volné vysoké čelo není tak ošklivé, nýbrž spíše naopak. Vysvětlení tohoto zdánlivého rozporu je snadné: nízké má být čelo u mladých lidí v rozkvětu let, než krátké vlasy vpředu vypadají a odhalí je. Odporovalo by tudíž zjevu mládí, kdyby se mu dávalo vysoké čelo, jež patří k mužnému věku.

Rozměr úst, jak bylo řečeno, je stejný jako šířka nosu; kdyby byla jejich rýha delší, porušovalo by to proporce oválu, neboť rýsy, které jsou v něm zahrnuty, se musí směrem k bradě zužovat v témž poměru, v němž se uzavírá sám ovál. Rty jsou tu proto, aby ukazovaly víc krásné červeně, přičemž dolní ret je plnější než horní a pod ním vzniká na bradě oblá prohlubeň jako prvek rozmanitosti.

Bradu nepřerušovaly dolíčky, její krása spočívala v oblé plnosti a vypouklosti; protože dolíček se v přírodě vyskytuje jen ojediněle a náhodně, nepovažovali jej řeční umělci — na rozdíl od novějších autorů¹³¹ — za znak obecné a čisté krásy. Proto nenajdeme dolíčky u *Nioby a jejích dcer*, ani na *Palladě* z vily Albani, jež všechny představují obraz nejvyšší ženské krásy, ani u *Apollona Belvederského*, *Bakcha z vily Medici*, či u kterékoli jiné z krásných ideálních figur. *Florentská Venuše* má dolíček na bradě jako zvláštní roztomilost, nikoli jako něco, co patří ke krásné formě. Varro o tomto dolíčku říká, že jej vtiskl prst lásky.

I u ostatních částí těla byla krása tvarů takto obecně určena; platí to pro končetiny,

¹²⁹ Walpole, *Catalogue of the Noble Authors*, s. 125.

¹³⁰ Platon, *Hippias Větší*, s. 349, vyd. Basilej.

¹³¹ Franco, *Dialogo... della Bellezza*, část 1, s. 24. — Srv. Paolo Antonio Rolli, *Rime*, s. 13:

Molle pozzetta gli divide il mento,
Che la beltà compisce, e il riso, e il gioco
Volan gl' intorno, e cento grazie e cento.
[Měkký důlek, v němž krása dochází svého naplnění,
jí rozděluje bradu a kolem ní víří
hravý smích a na sta půvabů...]

ruce a nohy, stejně jako pro plochy. Zdá se, že Plutarchos, zde a vůbec, velmi málo rozuměl umění, jestliže tvrdí, že staří mistři pečlivě dbali pouze na tvář a ostatní části těla zanedbávali.¹³² Nejdlehlší prvky nemají v morálce, kde nejzazší etnost hraničí s neřestí, větší váhu nežli v umění, kde se právě na nich ukazuje, nakolik umělec rozumí kráse. Avšak čas a lidská zloba nám zanechaly jen málo krásných nohou a žádné krásné ruce na mramorových sochách. *Medicejská Venuše* má nové ruce, z čehož pramení odborný soud těch, kteří — považující ruce za původní — na nich našli chyby. Tak se tomu má i s rukama od loktů dolů na *Apollonovi Belvederském*.

Krásna mladistvé ruky spočívá ve velmi střídmé plnosti se sotva znatelnými, jen jakoby měkce stínovanými prohlubněmi na kloubech prstů, kde jsou na masitých rukou doličky. Prsty se půvabně zužují jako dokonale tvarované sloupy a nejsou na nich zvýrazněny klouby ani články; poslední článek není na rozdíl od prací novodobých umělců vpředu zahnutý.

Krásnou nohu bylo vidět víc než za našich dob, a čím méně byla sešněrovaná, tím dokonalejší měla tvar, jehož si ve starověku velmi dobře všímali, jak vyplývá z poznámek starých filozofů o nohou a jejich spojitosti s povahovými sklony.¹³³ Proto se v líčení krásných osob, jako třeba Polyxeny¹³⁴ a Aspasié,¹³⁵ připomínají i jejich krásné nohy a dějiny zaznamenávají i nehezké nohy císaře Domitiana.¹³⁶ Nehty jsou na nohou starověkých soch plošší než na novějších. Nádherně vyklenutá hrud se u mužských figur pokládala za obecný znak krásy; Otec básníků si s takovou hrudí představuje Neptuna¹³⁷ a po něm Agamemnona; Anakreon si ji přál vidět na obraze svého miláčka.¹³⁸ Hrud či ňadra ženských figur nejsou nikdy přehnaně plná; za krásná byla vůbec považována nepříliš vyvinutá ňadra a používalo se jemně ohlazeného kamene z Naxu, který se kladl na prsa, aby zamezil jejich příliš bujnému růstu.¹³⁹ Panenská ňadra přirovnávali básníci¹⁴⁰ k nezralým hroznům a na některých menších figurách Venuše jsou ňadra jako nevysoké, zašpičatělé pahorky, což asi byl tvar, který se u ňader považoval za nejkrásnější.

Podbříšek mužských figur má tvar jako u člověka po sladkém spánku a zdravém trávení, to znamená, že se nedme v břicho a vypadá tak, jak ho znalci přírody¹⁴¹ pokládají za znamení dlouhého života. Pupeční důlek je zdůrazněn, zejména u ženských figur,¹⁴² u nichž je protažen do oblouku a někdy do malého púkruhu obráceného buď nahoru nebo dolů; na některých figurách je pupek vypracován lépe než na *Medicejské Venuši*, která ho má neobvykle hluboký a velký.

132 Plutarchos, *Alexander*.

133 Aristoteles, *Fysiognomia*, kn. 1, s. 187, vyd. Sylb.

134 Dares, *Historie o pádu Tróje*, kap. 13.

135 Aelianus, *Pestré příběhy*, kn. 12, kap. 1.

136 Suetonius, *Domitianus*.

137 Hrud byla zasvěcena Neptunovi; na všech gemách (srv. Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 102) najdeme jeho podobizny zachyceny včetně celé hrudi, což u jiných bohů není tak obvyklé.

138 Casaubonus, ad: Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 15, s. 972.

139 Dioskurides Pedanius, kn. 5, kap. 168.

140 Theokritos, *Idyla II*, v. 1. — Nonnos, *Dionysiaka*, kn. 1, s. 4, 15.

141 Bacon, *Historia vitae et mortis*, s. 174.

142 Achilles Tatios, *Příběhy Leukippy a Kleitofonta*, kn. 1, s. 9.

I ohanbí má svou zvláštní krásu; levé varle je — stejně jako v přírodě — vždy větší, podobně jako neuniklo pozornosti, že levé oko vidí ostřeji než pravé.¹⁴³

Kolena jsou u mladistvých figur tvarována věrně podle krásné přírody, která je nečlení do viditelných kloubů, ale ukazuje v měkkém, plochém vyklenutí a bez napětí svalů.

Čtenáři, který se chce zabývat krásou, doporučuji, aby obrátil minci a věnoval pozornost obzvláště jednotlivostem, které Anakreontovi nemohl představit malíř na jeho miláčkovi.

Shrnutí všech popsaných krás starověkých figur najdeme v nesmrtelných dílech pana Antona Raphaela Mengse, prvního dvorního malíře krále španělského a polského, největšího umělce této a možná i příští doby. Tento umělec povstal jako Fénix z popela Raffaela Prvního, aby učil svět krásě v umění a napomáhal nejvyššímu vzletu lidských sil k dosažení tohoto cíle. Německý národ se dříve mohl pyšnit mužem, který v dobách našich otců otevíral oči mudrcům a zaséval mezi všechny národy sémě obecného vědění,^{143a} avšak dosud chyběl Němcům k slávě muž, který by vzešel z jejich středu jako obnovitel umění, jako německý Raffael, uznávaný a obdivovaný v samotném Římě, sídle všech umění.

K těmto úvahám o krásě dodávám připomínku, která může být pro mladé začátečníky a cestovatele prvním a hlavním naučením při studiu řeckých soch. Nesnaž se odhalovat v uměleckých dílech chyby a nedokonalosti dříve, nežli ses naučil poznávat a nacházet to krásné. Tato připomínka se zakládá na každodenní zkušenosti, že většinou takových, kteří chtějí dělat preceptora, ještě než se stali žáky, zůstala krása neznáma: neboť jsou jako školáci, kteří mají právě jen dost vtípu, aby odhalili slabiny učitele. Naše ješitnost se nechce spokojit s pouhým pasívním pozorováním a naše samolibost lační po lichocení; proto se snažíme vynášet soudy. Jako je však odmítavá věta snáze po ruce než věta kladná, tak je mnohem snazší zpozorovat a nalézt nedokonalost a stojí méně námahy posuzovat druhé nežli učit se sám. Když se člověk octne před krásnou sochou, bude většinou chválit obecnými slovy její krásu, protože to nic nestojí, a když po ní bude namátkou bloudit zrakem a neodhalí hodnotu jednotlivostí, natož pak její zdůvodnění, bude se chytat nedostatků. Na *Apollonovi* si všimne dovnitř prohnutého kolena, které je spíše chybou toho, kdo spojoval zlomky, nežli chybou tvůrce; na domnělém *Antinoovi* v Belvederu zaznamená bočité nohy; na *Farneském Herkulovi* hlavu, o níž si přečetl, že je příliš malá. Ti, kdo se chtějí blýsknout většími vědomostmi, k tomu ještě budou vyprávět, že hlava byla nalezena na míli od sochy ve studni a nohy deset mil daleko, což je báchorka, již lehkověrně opakuje nejedna knížka; proto se pak stává, že si lidé všimnou jen nových doplňků. Tohoto druhu jsou výklady, které uvádějí slepí průvodci cestovatelů v Římě a autoři cestopisů o Itálii. Někteří se rovněž mýlí z opatrnosti, když ku prospěchu starověkých děl chtějí vůči nim odložit všechny předsudky; měli by však k nim přistupovat předem zaujati: neboť v přesvědčení, že zde naleznou

¹⁴³ Philosoph. Transact., sv. 3, s. 730. — Denis, *Recueil des mémoires*, s. 213.

^{143a} [Míněn zřejmě Leibniz.]

mnoho krásného, budou to krásné také hledat a něco se jim z něho odhalí. A nechť se vracejí tak dlouho, až je najdou: neboť zde je.

V této druhé části o podstatě řeckého umění následuje, podobně jako ve druhé kapitole, po pojednání o zobrazení lidských figur několik slov o zobrazování zvířat. Zkoumáním a poznáváním přirozenosti zvířat se starořeční umělci nezaobírali o nic méně nežli filozofové: různí umělci se snažili vyjádřit především zobrazováním zvířat; u Kalamida to byli koně, u Nikiada psi; *Myronova kráva* je slavnější než jeho jiná díla a opěvovali ji mnozí básníci, jejichž verše se zachovaly; slavná byla i socha psa od téhož umělce a *Menaichmovo tele*.¹⁴⁴ Zjišťujeme, že starověcí umělci zobrazovali divoká zvířata podle skutečnosti a třeba Pasiteles tvořil svou sochu s živým lvem před očima.

Dochovaly se mimořádně krásné exempláře lvů a koní, jednak jako volné sochy, jednak na reliéfech, mincích a gemách. Bílou mramorovou sochu sedícího lva v nadživotní velikosti, která stávala u přístavu Peiraieus v Athénách a nyní je u vchodu do benátského Arsenálu, musíme přiřadit k nejznamenitějším uměleckým dílům a stojící lev z paláce Barberini, rovněž v nadživotní velikosti, který původně stál na jedné hrobce, ukazuje tohoto krále zvířat v celé jeho hrozivé velikosti. Jak krásní jsou lvi na mincích, které byly vyryty a vyraženy v městě Velia!

Ve zpodobení koní asi novější umělci nepřekonali staré, jak tvrdí Dubos,¹⁴⁵ protože má za to, že v Řecku a Itálii nejsou tak krásní koně jako v Anglii. Nelze popřít, že klisvy, které v království Neapolském a v Anglii byly kryty španělskými hřebci, založily ušlechtilejší druh a povznesly chov koní v těchto zemích. Totéž platí i o jiných zemích; v některých se však stal skutkem opak: němečtí koně, které Caesar pokládal za velmi špatné, jsou nyní velmi dobří, kdežto galští koně, za dob Caesarových velmi cenění, jsou nejhorší v celé Evropě. Antické národy neznaly krásný druh dánských koní ani koní anglických, ale měly koně kappadocké a epeirské, což jsou vůbec nejkrásnější rasy, perské, achajské a thessalské, sicilské a tyrrhenské i keltské či španělské. Hippias praví u Platona: „U nás je nejkrásnější druh koní.“¹⁴⁶

Zmíněný autor také vyslovuje velmi povrchní soud, když citovanou domněnku opírá o několik nedostatků koně *Marka Aurelia*: tato socha přirozeně velmi utrpěla tím, jak byla stržena a ležela pod sutí; podle koní z Monte Cavallo musíme jeho soud odmítnout a konstatovat, že to, co je staré, není chybné.

I kdybychom neměli v umění žádné jiné koně, mohli bychom předpokládat — neboť ve starověku bylo vytvořeno tisíc jezdeckých soch na jednu jedinou v novějších dobách —, že starověcí výtvarní umělci znali vlastnosti krásného koně stejně dobře jako tehdejší spisovatelé a básníci a že jak Kalamis, tak Horatius a Vergilius měli sdostatek vědomostí, aby nám zprostředkovali přednosti a krásy koně. Mám dojem, že čtyři bronzoví starověcí koně nad portálem kostela sv. Marka v Benátkách představují vše krásné, co u této rasy lze najít; hlava koně císaře Marka Aurelia nemůže být v přírodě ladnější a duchaplnější. Čtyři bronzoví koně u vozu, který stál na herculanském divadle, byli krásní,

¹⁴⁴ Plinius, kn. 34, kap. 19; kn. 36, kap. 5.

¹⁴⁵ Dubos, *Réflexions critiques*.

¹⁴⁶ Platon, *Hippias Věší*, s. 348, vyd. Basilej.

le patřili k lehčímu druhu, jako jsou koně z barbarských zemí; z těchto koní byl složen den, ten, kterého můžeme vidět na nádvoří královského muzea v Portici. K nejvzácnějším kusům téhož muzea patří dva jiní bronzoví koně. První i s jezdcem byl nalezen květnu 1761 v Herculaneu, chyběly mu však všechny čtyři nohy a také jezdcí chyběly nohy a pravá paže; zachovala se ale báze vykládaná stříbrem. Kůň, dlouhý dva apolské palmy, má stříbrné oči, a z téhož kovu růží na ohlávce na čele i hlavu Medúsy a poprsníku; sama uzda je z mědi. Postava sedící na koni má rovněž stříbrné oči a plášť přepnutý na pravém rameni stříbrnou sponou. V levé ruce drží pochvu meče, takže v chybějící pravé ruce musel být meč. Vlasy obepíná diadém a celkový vzhled figury velmi připomíná Alexandra. Výška figury od třmene je jeden římský palm a deset coulů. Druhý kůň je pouhým torzem a nemá jezdce; oba se však vyznačují nejkrásnějšími tvary a nejjemnějším zpracováním. Krásně zachycení koně jsou na některých syrakuských a jiných mincích a umělec, který vyryl MITH, tři první písmena svého jména, od koňskou hlavu na jednom karneolu ze Stoschova muzea,¹⁴⁷ si byl jist svým uměním uznáním znalců.

Musím zde znovu připomenout, co jsem řekl už jinde,¹⁴⁸ totiž že staří umělci nebyli jednotni co do pohybu koní, to jest co do způsobu a pořadí, v němž se zvedají nohy; rovná tak ovšem nejsou zajedno někteří novější autoři, kteří se tohoto bodu dotýkají. Jedni tvrdí,¹⁴⁹ že koně zvedají nohy současně na každé straně, a tak krácejí čtyři starořecké koně z Benátek, koně Kastora a Polluxe na Kapitolu a koně Nonia Balba a jeho bratra v Portici. Druzí jsou přesvědčeni,¹⁵⁰ že koně pohybují nohama diagonálně či křížově, to jest zvedají po pravé přední noze levou zadní, což se opírá o zkušenost a zákony mechaniky. Tak zvedá nohy kůň Marka Aurelia, čtyři koně u jeho vozu na jednom reliéfu a koně na *Titově oblouku*.

V Římě jsou i různá jiná zvířata zpodobená řeckými umělci v tvrdých kamenech a v mramoru. Ve vile Negroni stojí krásný čedičový tygr, na němž jede jedno z nejkrásnějších dětí vytesaných v mramoru; jeden sochař vlastní velkého krásného psa z mramoru. Nejkrásnější partie známého kozla z paláce Giustiniani, jeho hlava, je nová.

Pojednání o zachycení nahých těl u řeckých umělců není, jak si dobře uvědomuji, zatím vyčerpáno; věřím však, že jsem poskytl niť, jíž se lze zachytit a která vede správným směrem. Řím je místem, kde tyto úvahy může každý prověřit a uplatnit obsáhleji než kde jinde; nikdo by si však neměl tvořit a vynášet soud o nich a jejich užitečnosti na základě pouze zběžné prohlídky: neboť to, co by snad zpočátku neodpovídalo názoru autora, přiblíží se mu častějším pozorováním a potvrdí jeho dlouholeté zkušenosti zralou úvahou tohoto pojednání.

Zobrazení řeckých oděných postav ženského pohlaví

Od prvního bodu druhé části této kapitoly, to znamená od rozboru zobrazení nahých

Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 543.

Tamtéž, s. 170.

Borelli, *De motu animalium*, část 1, kap. 20. — Baldinucci, *Vite de' pittori*, d. 2, a. 59.

Magalotti, *Lettere*.

těl v řeckém umění, přecházím k druhému bodu, který pojednává o zobrazení oděných figur. Prozkoumání této oblasti je v naučných dějinách umění tím potřebnější, že dosavadní pojednání o oděvu starověkých národů jsou víc učená nežli poučná a přesná a umělec, který by si je přečetl, by věděl mnohem méně než předtím: neboť takovéto spisy skládali lidé, kteří věděli vše jen z knih, nikoli z názorného poznávání uměleckých děl. Musím však přiznat, že určit všechno přesně je obtížné.

Nemohu zde podat zevrubnou studii o odění starověkých národů, ale omezím se na ženské figury, neboť většina mužských figur v řeckém umění je i podle svědectví starých autorů neoděná. To, co lze poznamenat zvláště k řeckému mužskému oděvu, uvedu spolu s římským mužským oděvem v příští kapitole, stejně jako římský ženský oděv je uveden spolu s řeckým.

Je třeba promluvit za prvé o látkách, za druhé o různých částech, druzích a formách ženského oděvu a za třetí o jeho ozdobách jakož i ostatních součástech ženského ústroje a o špercích.

Pokud jde o první bod, byl ženský oděv jednak z plátna nebo jiných lehkých látek, jednak ze sukna a též, zejména u Římanů pozdějších dob, i z hedvábí. Plátno se dá na sochařských dílech i obrazech poznat podle průhlednosti a plochých malých záhybů; tento druh oděvu nedávali umělci figurám jen proto, že napodobovali mokré plátno, do něhož odívali své modely, nýbrž proto, že nejstarší obyvatelé Athén, jak píše Thukydidés,¹⁵¹ i ostatní Řekové se oblékali do plátna,¹⁵² z něhož podle Herodota bylo jen spodní roucho žen.¹⁵³ Plátěná roucha nosily athénské ženy ještě nedlouho před zmíněnými autory.¹⁵⁴ Jestliže chce někdo považovat to, co na ženských figurách vypadá jako plátno, za jinou lehkou látku, pak to na věci nic nemění; jisto je, že plátno se u Řeků udrželo jako časté odění, neboť v krajích kolem Elidy se pěstoval a zpracovával nejjemnější len.¹⁵⁵

Jiné lehké látky představovala především bavlna, která se pěstovala a tkala na ostrově Kós¹⁵⁶ a byla jak u Řeků, tak u Římanů oděvem ženského pohlaví; jestliže nosil bavlněný oděv muž, měl pověst změkčilec; tato látka byla někdy pruhovaná,¹⁵⁷ jak vidíme ve vatikánském exempláři Terentia na oděvu Chairea, který se převlékl za kleštěnce. Lehké látky pro ženy se tkaly i z vlny,¹⁵⁸ která roste na jistém druhu mušlí a z níž ještě dnes, zejména v Tarantu, zhotovují velmi jemné zimní rukavice a punčochy. Řekové měli tak průsvitné látky, že je proto nazývali „mlhou“,¹⁵⁹ a Euripides uvádí, že plášť, jímž si Ifigenie zahalila tvář, byl tak tenký, že přes něj viděla.¹⁶⁰

¹⁵¹ Thukydidés, kn. 1, s. 3.

¹⁵² Aischylos, *Sedm proti Thébám*, v. 1047. — Theokritos, *Idyla 2*, v. 72.

¹⁵³ Herodotos, kn. 5, kap. 87.

¹⁵⁴ Euripides, *Bakchantky*, v. 819.

¹⁵⁵ Pausanias, kn. 5, kap. 5 [český překlad H. Businské na tomto místě uvádí bavlník, ten se však v Řecku tehdy nepěstoval].

¹⁵⁶ Salmasius, *Pliniae exercitationes in Solini Polyhistoriam*, s. 296.

¹⁵⁷ Rubenius, *De re vestiaria*, kn. 1, kap. 2, s. 15.

¹⁵⁸ Salmasius, ad: Tertullianus, *De pallio*, s. 172, 175.

¹⁵⁹ Turněbe, *Adversaria*, kn. 1, kap. 15, s. 15.

¹⁶⁰ Euripides, *Ifigenie na Tauridě*, v. 372.

Hedvábné roucho poznáme na starých malbách podle toho, že je různobarevné, a nazývá se také *colore cangiante*, „měnící se barva,“ jak je zřetelně vidět na takzvané *Al-dobrandinské svatbě*^{160a} a na kopiích dalších v Římě nalezených a zničených obrazů: řadu těchto kopií vlastní pan kardinál Alexandr Albani. Ještě častěji se tato látka objevuje na mnoha herculanských malbách, jak bylo několikrát uvedeno v jejich seznamu a popisu.¹⁶¹ Různobarevnost rouch způsobuje hladký povrch hedvábí a jeho silný lesk; sukno ani bavlna tento efekt nevyvolávají, neboť mají měkké vlákno a drsný povrch. Toto má na mysli Filostratos, když říká o plášti Amfionově, že neměl jednu barvu, nýbrž měnil se.¹⁶² Z literatury není známo, že by řecké ženy v nejlepších dobách země nosily hedvábné šaty, vidíme to však na dílech jejich umělců; níže popsané poslední čtyři malby objevené v Herculaneu asi vznikly ještě před císařským obdobím: zdá se, že malíři měli hedvábné roucho, jímž odívali své modely. V Římě byl takový oděv až do doby císařské neznám; když se však rozmohl přepych, dovázeli Římané hedvábné látky z Indie a odívali se do nich i muži,¹⁶³ než to bylo za Tiberia zakázáno. Mnohá roucha na starých malbách mají zvláštní měnivou barvu, současně červenou, fialovou a blankytně modrou, nebo červenou v prohlubních a zelenou na vyvýšeninách, popřípadě fialovou v prohlubních a žlutou na vyvýšeninách; i to svědčí o hedvábných látkách, ale takových, u nichž každé jednotlivé vlákno osnovy i útku muselo mít jednu z obou barev, takže u řasených rouch byla podle různého směru záhybů osvětlena buď jedna, nebo druhá barva. Purpurem se obvykle barvilo sukno, ale patrně i hedvábí. Purpuru jsou ovšem dva druhy, fialový, případně blankytně modrý,¹⁶⁴ který Řekové označují slovem, jež znamená vlastně „barvu moře“,¹⁶⁵ a pak vzácný tyrský, který se podobal našemu laku;¹⁶⁶ je tedy pravděpodobné, že se hedvábné látky tkaly z těchto dvou odstínů purpuru.

Soukenné roucho se na figurách zjevně odlišuje od plátna a jiných lehkých látek; francouzský umělec,¹⁶⁷ který konstatuje, že na mramorových sochách nejsou žádné jiné než velmi jemné a průsvitné látky, myslel pouze na *farneskou Floru* a na figury oděné podobným způsobem. Dá se však tvrdit, že se na ženských sochách zachovalo přinejmenším právě tolik rouch soukenných jako těch, která jsou z jemných látek. Sukno se pozná podle velkých záhybů a skladů, které vznikají při drapování; o těchto drapériích bude řeč níže.

Pokud jde o druhý bod ženského odění, totiž jeho různé části, druhy a formu, je třeba

^{160a} [Obr. příloha, tab. 39.]

¹⁶¹ Baiardi, *Catalogo degli antichi monumenti*, s. 47, pozn. 244; s. 117, pozn. 593. — *Pitture...d'Ercolano*, d. 2, tab. 5, s. 27.

¹⁶² Filostratos, *Obrazy*, kn. 1, s. 779.

¹⁶³ Tacitus, *Letopisy*, kn. 2, kap. 33.

¹⁶⁴ Cornelius Nepos, *Fragmenty*, s. 158. — Columna, *Purpura*, s. 6.

¹⁶⁵ Excerpta z Polybia, kn. 31, s. 177. — Junius, *Animadversiones*, kn. 2, kap. 2.

¹⁶⁶ Že měl tyrský purpur tuto barvu, je vidno na jedné herculanské malbě, znázorňující jakéhosi vojevůdce — patrně Tita — spolu s Victorií vedle trofeje. Plášť vojevůdce poraženého národa je na trofeji vymalován v sytě červené barvě, kdežto plášť vítězného vojevůdce je lakově červený. Purpur byl barvou císařských oděvů: „odít se do purpuru“ nebo „odít se do císařského pláště“ jsou rčení téhož významu.

¹⁶⁷ Falconet, *Réflexions sur la sculpture*, s. 52 a 58.

uvést nejprve tři části, totiž spodní oděv, řízu a plášť, jejichž tvar byl tak přirozený, jak si jen lze představit. V nejstarších dobách nosily všechny ženy v Řecku týž kroj, totiž dórský;¹⁶⁸ v dobách následujících se Iónové odlišili od ostatních; zdá se však, že umělci se u figur bohů a héroů drželi především nejstaršího kroje.

Spodní oděv, který se nosil místo naší košile, vidíme na odhalených nebo spících figurách, jako třeba na farneské Floře, na sochách Amazonek z Kapitolu a vily Mattei, na soše mylně označované za Kleopatru ve vile Medici a na krásném Hermafroditovi v paláci Farnese. I nejmladší Niobina dcera, která se vrhá do matčina klína, má na sobě pouze spodní oděv; toto roucho Řekové nazývali chiton¹⁶⁹ a lidem, kteří nenosili nic jiného, se říkalo monopeploi.¹⁷⁰ Jak je vidět na uvedených figurách, byl chiton z plátna nebo jiné velmi lehké látky, neměl rukávy, na ramenou byl sepnut knoflíkem a zakrýval celou hrud, pokud nebyl spuštěn s ramene. Nahoře kolem krku byl patrně někdy našit nabíraný proužek z jemnější látky, jak můžeme vyčíst z Lykofronova popisu mužské košile,¹⁷¹ do níž zahalila Klytaimnestra Agamemnona; tento popis platí tím spíš pro spodní oděv žen.

Dívky si přes spodní roucho patrně vázaly pod řadry kaloun, aby si udržovaly a zvýrazňovaly štíhlou postavu; tento druh šněrovačky nazývali Řekové stethodesmos¹⁷² a Římané castula.¹⁷³ Dočteme se také, že řecké ženy používaly tenkých destiček z lipového dřeva,¹⁷⁴ aby zakryly nedostatky postavy. Zvyk sešněrovávat si tělo musel existovat i u Etrusků, jak dokládá jeden starý otisk gemy se Scyllou, jejíž tělo se zužuje k bokům jako korzet.¹⁷⁵ Spodní roucho na postavách, které nemají jiného oděvu, je obepruto pásem, který se asi nepoužíval, byla-li osoba zcela oblečena.

Ženská říza se obvykle skládala pouze ze dvou kusů nesestřižené a ani jinak neupravené látky, které byly podélně sešity a na ramenou sepnuty jedním nebo více knoflíky; někdy to místo knoflíku byla jehlice: ženy z Argu a Aiginy nosily větší jehlice než ženy v Athénách.¹⁷⁶ Tato takzvaná čtyřrohá říza, která rozhodně nemohla mít kulatý střih, jak se domnívá Salmasius¹⁷⁷ (který zaměňuje tvar pláště a řízy), je nejobvyklejším oděvem figur bohů a figur z hérojského období. Říza se oblékala přes hlavu. Řízy spartských dívek byly dole po stranách otevřené¹⁷⁸ a volně povívaly, jak vidíme u některých tanečnic na reliéfech. Jiné řízy mají úzké sešité rukávy, které sahají až k zápěstí a nazývaly se proto karpotoi, od karpos, kotník.¹⁷⁹ Tak je oděna starší ze dvou

¹⁶⁸ Herodotos, kn. 1 [údaj neúplný; toto tvrzení nelze v 1. knize nalézt].

¹⁶⁹ Achilleus Tatios, *Příběhy Leukippy a Kleitofonta*, kn. 1, s. 9.

¹⁷⁰ Euripides, *Hekabe*, v. 933.

¹⁷¹ Lykofron, *Alexandra*, v. 1100. — Casaubonus, poznámky ad: *Suetonii Opera cum animadversionibus*, s. 28.

¹⁷² Salmasius, poznámky ad: Achilleus Tatios, *Příběhy Leukippy a Kleitofonta*, s. 543.

¹⁷³ Nonius Marcellus, *Učenost ve zkratce*, kap. 16, pozn. 5.

¹⁷⁴ Casaubonus, poznámky ad: Spartianus, s. 55 [viz *Historia Augusta*]. — Petit, *Miscellanea*, kn. 5, kap. 9, s. 174.

¹⁷⁵ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 174.

¹⁷⁶ Herodotos, kn. 5, kap. 87.

¹⁷⁷ Salmasius, poznámka ad: *Historia Augusta*, s. 389.

¹⁷⁸ Plutarchos, *Numa*, s. 140.

¹⁷⁹ Salmasius, poznámky ad: Tertullianus, *De pallio*, s. 44.

nejkrásnějších *Niobiných dcer*; domnělá *Dido* z etruských maleb i většina ženských figur na nejstarších reliéfech mají rovněž takové rukávy. Rukávy často sahají jen po loket — takový šat se proto nazývá *parapechys*¹⁸⁰ — a od ramen dolů jsou sepnuty knoflíky; u mužského spodního oděvu byly rukávy ještě kratší. Jestliže jsou rukávy velmi široké, jako na krásné *Palladě* z vily Albani, pak to není zvláštním stříhem, nýbrž jsou pouze do tohoto tvaru povytaženy a pomocí pásu složeny z čtyřrohé řízy spadající z ramen na paže. Je-li říza velmi široká a její díly nejsou nahoře sešity, nýbrž sepnuty knoflíky, pak knoflíky spadají dolů na paže; široké řízy nosily ženy ve sváteční dny.¹⁸¹ V celém starověku nenajdeme široké a na způsob dnešních košil nahoru vykasané rukávy, jaké dal Bernini *Svaté Veronice* v chrámu svatého Petra v Římě.

Řízy i pláště měly vesměs tkaný nebo vyšíváný lem/tvořený jedním nebo více pruhy: nejzřetelněji je vidět na starých malbách, je však vyznačen i v mramoru. Tato ozdoba se u Římanů nazývala *limbuš* a u Řeků *pezas*, *kyklas* a *peripodion* a byla většinou purpurová.¹⁸² Jeden pruh měly figury na malbách z *Pyramidy C. Cestia* v Římě;¹⁸³ dva žluté pruhy vidíme na říze harfenistky na takzvané *Aldobrandinské svatbě*; tři rudé pruhy s bílými květinami má říza *Romy* v paláci Barberini a čtyři pruhy má roucho figury na jedné z herculanských maleb, které jsou provedeny barvou na mramoru.¹⁸⁴

Dívky i ženy si podvazovaly řízu těsně pod ňadry, jak je ještě dnes zvykem na některých místech v Řecku¹⁸⁵ a jak činili i židovští velekněží;¹⁸⁶ říkalo se tomu *bathyzonos*, vysoko podkasaný, což je běžný přívlastek řeckých žen u Homéra a jiných básníků.¹⁸⁷ Tuto stuhu či pás, zvaný u Řeků *strofion*,¹⁸⁸ též *mitra*,¹⁸⁹ lze vidět na většině figur:¹⁹⁰ malá *bronzová Pallas* z vily Albani má na obou koncích na prsou zavěšeny vždy tři kuličky na třech šňůrkách.¹⁹¹ Stuha je pod ňadry uvázána jednoduchou nebo i dvojitou smyčkou, již nevidíme u dvou nejkrásnějších *Niobiných dcer*: nejmladší z nich má stuhu přehozenou přes obě ramena až na záda, podobně jako čtyři *karyatidy* v životní velikosti, které byly nalezeny v dubnu 1761 u Monte Portio nedaleko Frascati. U figur ve vatikánském exempláři Terentia vidíme, že se říza tímto způsobem podvazovala dvěma stuhami, které musely být připevněny nahoře na ramenou, neboť u některých figur visí volně podél boků dolů, a když se svázaly, držely stuhu na ramenou stuhu pod ňadry ve výši. U některých figur je tato stuha široká jako pás: tak je tomu na téměř kolosální figuře v Kancléřství, na *Auroře* z *Konstantinova oblouku* a na *Bakchantce*

¹⁸⁰ Scaliger, *Poetika*, kn. 1, kap. 13, s. 21.

¹⁸¹ Livius, kn. 27, posled. kap.

¹⁸² Salmasius, ad: Aelius Lampridius, s. 222, Flavius Vopiscus, s. 397 [viz *Historia Augusta*].

¹⁸³ Falconieri, *Pyramida di Cestio*. [Obr. příloha tab. 40.]

¹⁸⁴ *Pitture... d' Ercolano*, d. 1, tab. 4.

¹⁸⁵ Pococke, *Description of the East*, d. 2, s. 266.

¹⁸⁶ Reland, *Antiquitates... Hebraeorum*, s. 145.

¹⁸⁷ [Poznámku s filologickým rozbořením vynechávám.]

¹⁸⁸ Aischylos, *Sedm proti Thébám*, v. 877. — Catullus, epithalamion 65. [...]

¹⁸⁹ Nonnos, *Dionysiaka*, kn. 1, s. 15 a 22.

¹⁹⁰ V dosud neuveřejněném epigramu v Palatinském kodexu *Řecké anthologie* [viz rejstřík, *Anthologia Graeca*] ve Vatikánské knihovně, nadepsaném „Milované Aglaonice“, znamená toto slovo ve verši *sandalá kai malaká maston endymata mitrai* [opánky a jemné pásy halící ňadra] zřejmě onu stuhu, která se uvazovala pod ňadry, jak jsem uvedl výše.

¹⁹¹ La Chausse, *Museum Romanum*, část 2, tab. 9.

z vily Madama u Říma. Múza tragédie mívá většinou široký pás, který je na jedné velké pohřební urně ve vile Mattei vytesán s vyšíváním:¹⁹² takový široký pás mívá někdy i Urania.

Jedině Amazonky nemají stuhu těsně pod ňadry, ale nad boky jako muži, a nesloužila jim jen k tomu, aby svazovala řízu a zvedala ji do výše, nýbrž spíše k opásání, aby podtrhla jejich válečnickou povahu („opásat se“ znamená u Homéra hotovit se k bitvě); proto je tuto stuhu nutno u nich označit vlastně jako pás. Pouze *Amazonka* z paláce Farnese, menší než v životní velikosti, zachycená, jak padá s koně, má stuhu uvázanou těsně pod ňadry.

Zcela oděná *Venuše* je na mramorových sochách představena vždy s dvěma pásy, přičemž druhý z nich se vine pod podbříškem; takový pás má *Venuše* s portrétní hlavou,¹⁹³ která stojí na Kapitolu vedle *Marta*, a krásná oděná *Venuše*, která kdysi stávala v Paláci Spada. Dolní pás mívá pouze tato bohyně a je to ten, který básníci nazývali *Venušíným pásem*; toho si ještě nikdo nepovšiml. Juno si jej vyprosila, když chtěla, aby k ní Jupiter vzplanul velkou žádostí, a položila si ho, jak říká Homér, do klína, to znamená pod podbříšek a kolem něho,¹⁹⁴ tam, kde spočívá pás na zmíněných figurách: Syřané asi proto dávali Junoniným sochám takový pás. Gori je přesvědčen,¹⁹⁵ že dvě ze tří Gracií na jedné pohřební urně drží tento pás v ruce, ale to se nedá dokázat.

Některé figury oděné pouze ve spodním rouchu, jež je na jednom rameni uvolněné a spadá dolů, nemají žádný pás; u *farneské Flory* visí pás zplihle až na podbříšek; *Amfionova* a *Zethova* matka *Antiope*, z téhož paláce, a jedna socha u paláce vily Medici mají pás ovitý kolem boků. Bez pásu jsou zobrazeny *Bakchantky* na malbách v mramoru¹⁹⁶ a na gemách,¹⁹⁷ aby se u nich, stejně jako u *Bakcha*, naznačila jejich smyslná změkčilost; již pouhý postoj některých ženských torz bez pásu nám ukazuje, že jde o *Bakchantky*; jedno takové torzo je ve vile Albani. Mezi herculanskými malbami jsou dvě mladé dívky bez pásu,¹⁹⁸ jedna s mísou fíků v pravé ruce a s nádobou na nalévání v levé ruce, druhá s mísou a košíkem; mohlo by jít o dívky, které obsluhovaly hodovníky v chrámu *Pallady* a nazývaly se *deipnoforoi*, nosičky pokrmů.¹⁹⁹ Vykladači těchto obrazů neříkají nic o tom, co figury znamenají, a mohou prohlásit, že znamenají buď to, co jsem uvedl, nebo nic.

Třetí část ženského oděvu, plášť (zvaný řecky *peplon*; tohoto slova se používalo zejména pro plášť *Pallady* a později i pro pláště jiných bohů a mužů),²⁰⁰ nebyl čtyřrohý,

¹⁹² Spon, *Miscellanea*, s. 44. — Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, d. 1, tab. 56.

¹⁹³ *Museo Capitolino*, d. 3, tab. 20.

¹⁹⁴ *Ilias*, zpěv 14, v. 219, 223 [v českých i německých překladech ukrývá Héra dotýčný pás či stuhu „za ňadra“; Winckelmann dále rozvádí v poznámce filologický rozbor, který vynecháváme].

¹⁹⁵ Gori, *Museum Etruscum*, d. 1, s. 217, tab. 92.

¹⁹⁶ *Pitture...d'Ercolano*, d. 1, tab. 31 [zde však nejsou *Bakchantky*, ale puttí].

¹⁹⁷ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 55.

¹⁹⁸ *Pitture...d'Ercolano*, d. 1, tab. 22, 23.

¹⁹⁹ Suidas, heslo „Deipnoforoi“ [míněny jsou ženy, přinášející pokrm k obětem].

²⁰⁰ Nonnos, *Dionysiaka*, kn. 2, s. 45. — Aischylos, *Peršané*, v. 199, 468, 1035. — Sofokles, *Trachiňanky*, v. 609, 684. — Euripides, *Herakleovci*, v. 49, 131, 604; *Helene*, v. 430, 573, 1556, 1645; *Ion*, v. 326; *Herakles*, v. 333.

jak se domníval Salmasius,²⁰¹ nýbrž kulatě střižený kus látky, podobně jako jsou střiženy i naše pláště; týž tvar musel mít i plášť mužský. To sice odporuje názoru lidí, kteří psali o starověkých oděvech, ale ti si většinou tvořili úsudek jen podle knih a špatně nakreslených rytin, kdežto já se mohu odvolat na přímý náhled a dlouholeté pozorování. Nemohu se pouštět do rozboru starověkých autorů a do porovnávání, případně vyvracení jejich vykladačů, a omezím se na to, že ze starých spisů vyložím tvar pláště, který jsem uvedl. Většina zmínek ve starých záznamech mluví o čtyřrohých pláštích, což nás však nemůže zmást, jestliže tím slovem nebudeme rozumět pravouhle střižený kus látky, nýbrž plášť se čtyřmi cípy, které se vytvořily kolem čtyř našitých malých třapců na přehozeném, případně zřaseném plášti.

U pláště na sochách i na figurách z gem, a to u obojího pohlaví, je většinou vidět jen dva třapce, protože ostatní jsou zakryty zřasením pláště; často je vidět tři, jako na soše *Isidy* v životní velikosti a zpracované v etruském stylu, na stejně velkém *Aesculapiovi* a na *Merkurovi* na jednom z dvou krásných mramorových svítidel, která se nacházejí, stejně jako obě první sochy, v paláci Barberini. Všechny čtyři třapce na čtyřech cípech vidíme v témž paláci na plášti jedné z dvou podobných etruských figur v životní velikosti, na soše s hlavou Augusta v paláci Conti a na tragické Múze Melpomeně ze zmíněné pohřební urny ve vile Mattei. Třapce zjevně nevisí na žádných rozích, a plášť ani žádné rohy mít nemůže, neboť kdyby byl střižen obdélníkově, nemohl by se zřasit do tak zvládných záhybů, jež spadají na všech stranách; stejné záhyby tvoří pláště etruských figur, takže i ty musely mít uvedený tvar.

O tom se může každý přesvědčit, jestliže si přehodí po antickém způsobu několika stehy sešitý kulatý plášť. I tvar dnešních mešních rouch, která jsou vpředu i vzadu střižena do kulata, ukazuje, že kdysi byla celá kulatá a představovala plášť; taková jsou ještě dnes řecká mešní roucha. Roucha se navlékala otvorem přes hlavu²⁰² a k ulehčení posvátných úkonů se vykasávala přes ruce, takže plášť pak tvořil vpředu a vzadu oblouky. Protože se mešní roucha po čase začala zhotovovat z drahých látek, byla střižena jednak pro větší pohodlí, jednak z úsporných důvodů do tvaru, který měla, když se vykasala přes ruce, to jest, obdržela dnešní tvar.

Starověký kulatý plášť se řasil a přehazoval nejrůznější způsobem: většinou se ze čtvrtiny nebo z třetiny přeložil, takže si u Appiana²⁰³ přehodil Scipio Nasica přes hlavu záhyb *tógy* (*kraspedon*). Někdy se plášť přeložil dvakrát (musel pak být větší než obvykle, a lze ho vidět i na sochách), jak o tom najdeme zmínky u starých autorů.²⁰⁴ Nadvakrát přeložen je mimo jiné plášť krásné *Pallady* ve vile Albani i jiné sochy této bohyně v téže vile. V tomto smyslu můžeme pravděpodobně chápat pojem „dvojitý sukno“ u kyniků,²⁰⁵ přestože takto dvojitě přeložený plášť není na soše jednoho filozofa této sekty (v životní velikosti), která se nachází rovněž ve vile Albani:²⁰⁶ protože kynikové nenosili spod-

²⁰¹ Salmasius, poznámky ad: Flavius Vopiscus, s. 322 [viz *Historia Augusta*].

²⁰² Ciampini, *Vetera monumenta*, d. 1, kap. 26, s. 239.

²⁰³ Appianos, *Občanské války*, kn. 1, s. 168.

²⁰⁴ Cuper, *Apotheosis Homeri*, s. 144.

²⁰⁵ Horatius, *List 17* (Scaevovi), v. 25 [český překlad: „kdo ... dvojitým pláštěm se halí“].

²⁰⁶ Na této soše je zvláštní velká taška, podobná loveckému ranci, visící po levém boku na popruhu přehozeném křížem přes pravé rameno, dále sukovitá hůl a popsané svitky u nohou postavy.

ní roucho, měli víc než jiní lidé zapotřebí skládat plášt dvojité; toto vysvětlení je pochopitelnější než vše, co k tomuto bodu uvedl Salmasius a jiní. Slovo „dvojí“ nelze chápat jako způsob přehození — což je vysvětlení uvedených autorů —, neboť na zmíněné soše je plášť přehozen stejně jako na většině soch oděných pláštěm.

Nejčastěji se plášť přehazoval od pravého podpaždí přes levé rameno. Občas však nejsou pláště přehozeny, nýbrž na ramenou sepnuty dvěma knoflíky, jako třeba na domnělé *Junoně Lucině* ve vile Albani a na dvou jiných sochách s košíky na hlavách, tedy *karyatidách*, ve vile Negroni; všechny tři jsou v životní velikosti. Musíme předpokládat, že u těchto plášťů byla navenek nebo dovnitř založena alespoň třetina: to je zřetelně vidět na plášti ženské figury v nadživotní velikosti na nádvoří paláce Farnese, u níž je navenek založená část pláště obehnuta a přidržována pásem. Cíp takto zavěšeného pláště bývá zvednut a zastrčen za pás, jak je tomu u jedné ženské sochy v nadživotní velikosti na nádvoří Kancléřství a u Antiopy ze sousoší takzvaného *Farneského býka*. Někdy byly dva cípy pláště sepnuty sponou i pod řadry,²⁰⁷ jako třeba u plášťů některých egyptských figur a většinou u Isidy, což bylo uvedeno ve druhé kapitole. Zvláštností je torzo ženské sochy ve vile pana hraběte Fedeho, původně vile Hadriánově u Tivoli: přes plášť, sepnutý na prsou jako u Isidy, má ještě jakoby pletený síťový přehoz.

Místo tohoto velkého pláště se používal i malý pláštík skládající se ze dvou dílů, které byly dole sešity a nahoře na rameni sepnuty knoflíkem, takže zůstaly otvory pro ruce; tento pláštík, nazývaný Římany *ricinium*,²⁰⁸ nesahá někdy ani k bokům a často není delší než naše mantily. Na některých herculanských malbách vypadají pláštíky vsutku jako ty, které dnes nosí ženy, totiž lehké peleríny zakrývající i paže, a patrně tu jde o onu část ženského oděvu, která se nazývala *enkykliion* nebo *kyklas* či též *anaboladion* a *ampechonion*.²⁰⁹ Jako zvláštnost je třeba zmínit delší plášť na *Floře* z Kapitolu: skládá se rovněž z předního a zadního dílu, které jsou dole na obou stranách sešity a nahoře sepnuty knoflíky, takže zůstávají otvory pro ruce; levá je jím prostrčena, přes pravou je roucho pouze přehozeno, ale tak, že je otvor vidět.

Oděvy se za starých dob skládaly a lisovaly, zejména po vyprání: bílé ženské oděvy nejstaršího období se musely prát dost často;²¹⁰ jsou také zmínky o lisech na šatstvo.²¹¹ Svědčí o tom vystouplé linie nebo rýhy, které se rýsují na rouchách a představují sklady vzniklé skládáním látky. Starověcí sochaři je nikdy nezachycovali a to, co Římané na oděvech nazývali vráskami (*rugas*), podle mého názoru představuje takové sklady, nikoli sklady po žehlení, jak se domnívá Salmasius,²¹² který nemohl posoudit to, co neviděl.

Zdobnost — jako druhý bod pojednání o zobrazení oděných figur — vypovídá hodně k poznání stylu a období. Zdobnost, která se ve starověku uplatňovala hlavně u ženského odění, se v umění projevuje zejména v řasení záhybů. V nejstarších dobách byly záhyby

²⁰⁷ Sofokles, *Trachiňanky*, v. 935.

²⁰⁸ Varro, *Latinský jazyk*, kn. 4, kap. 30. — Nonius Marcellus, *Učenost ve zkratce*, kap. 14.

²⁰⁹ Aelianus, *Pestré příběhy*, kn. 7, kap. 9.

²¹⁰ *Ilias*, zpěv 3, v. 419. — Hesiodos, *Práce a dni*, v. 198. — *Anthologia graeca*, kn. 6, epigram 4.

²¹¹ Turněbe, *Adversaria*, kn. 23, kap. 19, s. 768.

²¹² Salmasius, poznámky ad: Tertullianus, *De pallio*, s. 334.

většinou rovné nebo tvořily jen mírnou křivku; jistý, v tomto ohledu málo poučený autor,²¹³ to prohlašuje za jediný způsob řasení v celém starověku. Protože etruská roucha jsou řasena většinou do úzkých záhybů sbíhajících — jak bylo popsáno v předešlé kapitole — téměř paralelně vedle sebe a protože nejstarší řecký styl byl podobný s etruským obecně a tudíž i co do oděvů, můžeme i bez studia dochovaných památek usoudit, že řecká roucha nejstaršího stylu se podobala rouchům etruským. Ještě na figurách z nejlepšího období umění najdeme plášť zřasený do plochých záhybů, jak je zřetelně vidět na Palladě z mincí Alexandra Velikého; proto takové záhyby samy o sobě nejsou ještě znakem nejstaršího stylu, jak se má obecně za to. Ve vrcholném a nejkrásnějším stylu tvořily záhyby hlubší křivky, a protože umělci usilovali o mnohotvárnost, byly záhyby prolamované, ale jako větve, které vycházejí z jednoho kmene a jsou měkké a pružné. U velkých rouch dbali umělci na to, aby se záhyby spojovaly ve velké svazky: v tom může být vzorem velký plášť *Niobin*, nejkrásnější roucho z celého starověku. Jistý novější umělec zapomněl na tento plášť, když ve svých úvahách o sochařství tvrdí,²¹⁴ že roucha *Niobina sousoší* jsou monotónní a jejich záhyby jsou neobratně rozloženy. Když však umělcům šlo o vyjádření krásy nahého těla, pak tomuto úmyslu obětovali i nádheru rouch, jak vidíme na Niobiných dcerách: jejich šat lne těsně k tělu a zakrývá pouze prohlubně; na vyvýšeninách jsou však vykresleny lehké záhyby jako náznak roucha. V témž stylu je zobrazena oděná Diana na gemě se jménem umělce HEIOY;²¹⁵ druh písma jeho jména zařazuje tohoto Heia do starších dob. Na vystouplé části těla, s níž roucho volně spadá po obou stranách, nikdy nejsou, stejně jako ve skutečnosti, žádné záhyby; ty se objevují nad prohlubněmi. Složitě propletené drapérie, o něž usiluje většina novějších sochařů i malířů, nepokládali staří umělci za krásné; ale na odhozených rouchách, jako na sousoší *Laokoonta* nebo na rouchu přehozeném přes vázu, jehož autorem je jistý Erato²¹⁶ a jež se nachází ve vile Albani, vidíme rozličně prolamované záhyby.

K oděvu patří i ozdoby hlavy, paží a obuv. O účesu se dá u starších řeckých figur sotva mluvit, neboť vlasy jsou zřídka stočeny do kadeří jako na římských hlavách; a na řeckých ženských hlavách jsou vlasy vždy ještě jednodušší než u mužů. Na figurách vrcholného stylu jsou vlasy sčesány hladce přes hlavu s náznakem jemně vytažených vlnovitých rýh a dívky je mají na temeni spletené,²¹⁷ případně stočené do válcového drdolu zpevněného jehlicí,^{217a} která však na jejich figurách není viditelně vyznačena. Jediná římská figura, na jejíž hlavě ji vidíme, se najde u Montfaucona;²¹⁸ nejde však o jehlici, jíž se udržují pravidelné kadeře (*acus discriminialis*), jak se tento učelec domnívá. U žen je tento válcovitý drdol posunut na zátylek; s takovou prostotou vystupovala

²¹³ Charles Perrault, *Parallèle*, d. 1, s. 179 an.

²¹⁴ Falconet, *Réflexions sur la sculpture*, s. 55.

²¹⁵ Stosch, *Pierres gravées*, tab. 36.

²¹⁶ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 167.

²¹⁷ Pausanias, kn. 8, kap. 19; kn. 10, kap. 25. Na jedné velmi vzácné stříbrné minci města Taranto [Tarentum] sedí Neptunův syn Taras, jako na většině zobrazení, na koni; zvláštní na něm jsou vlasy, jež má na temeni spleteny jako dívka, takže by se tím mohlo zpochybnit jeho pohlaví, kdyby je byl umělec zřetelně nevyznačil na příslušném místě. Pod koněm vidíme starou tragickou masku.

^{217a} Pausanias, kn. 1, kap. 22.

²¹⁸ Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, suppl., d. 3, tab. 4.

vždy první ženská osoba v řeckých trojicích.²¹⁹ Někdy jsou ženské vlasy, podobně jako na etruských figurách obojího pohlaví, vzadu svázané a splývají od stupy dolů ve velkých souběžných kadeřích: tak je tomu na mnohokrát již zmíněné *Palladě* z vily Albani, na menší *Palladě* u Belisaria Amideiho, na *karyatidách* z vily Negroni a na *etruské Dianě* v Portici. Je tedy třeba opravit Goriho,²²⁰ který svázané vlasy považuje za znak etruského původu. Na žádné starověké soše se nenajdou spletené vrkoče ovinuté kolem hlavy, jaké dal Michelangelo dvěma ženských sochám na náhrobku papeže Julia II. Paruky z cizích vlasů vidíme na hlavách Římanek: na soše *Lucilly*, manželky císaře Lucia Vera, na Kapitolu je paruka z černého mramoru a dá se sejmout.

Figury bohů mívají někdy dvojitou stužku nebo diadém; třeba zmíněná *Juno Lucina* ve vile Albani má vlasy ovinuty kulatou šňůrou, jejíž konce nejsou svázané, nýbrž vzadu několikrát spolu propletené; druhý pásek, vlastní diadém, je široký a obepíná vlasy nad čelem. Vlasy měly mnohdy barvu hyacintu;²²¹ u mnoha soch jsou zbarveny červeně, kupříkladu na uvedené *etruské Dianě* v Portici, tamtéž na malé, tři palmy vysoké *Venuši*, která si oběma rukama vytírá vodu z mokrých vlasů, a na oděné ženské soše s ideální hlavou na nádvoří tamějšího muzea. Na *Medicejské Venuši* byly vlasy pozlacené, stejně jako u jednoho *Apollona* na Kapitolu; nejzřetelnější pozlacení se našlo na krásné mramorové *Palladě* v životní velikosti, jedné z herculanských soch v Portici: plátky zlata byly tak tlusté, že se daly sejmout, a oloupané kousky se uchovaly až do doby před pěti lety.

Ženy si někdy dávaly vlasy stříhat dohola, jako třeba Theseova matka a jedna stará žena na Polygnotově malbě v Delfách,²²² a tento zvyk pravděpodobně vyjadřoval u vdov, třeba u Klytaimnstry nebo Hekuby, stálý smutek;²²³ i děti si po smrti otce stříhaly vlasy.²²⁴ Na mincích a malbách se vyskytují hlavy žen i bohyň pokryté sítkou, jaká ještě dnes patří ke kroji italských žen: takové čepce se nazývaly *kekryfalos* a promluvil jsem o nich na jiném místě.²²⁵

Náušnice byly na mnohých sochách, třeba na Praxitelově *Venuši*, a svědčí o tom i dírkky na uších *Niobiných dcer*, *Venuše Medicejské*, zmíněné *Junony Luciny* a na krásné hlavě z nazelenalého čediče, která se nachází ve vile Albani a představovala asi *Junonu*; jsou však známy pouze dvě mramorové figury, na nichž byly náušnice vypracovány přímo v mramoru; mají kulatý tvar a připomínají náušnice na egyptských figurách.²²⁶ Jde o jednu z *karyatid* ve vile Negroni a sochu nacházející se v Poustevně kardinála Passioneiho v Camaldolském klášteře nad Frascati; tato druhá, oděná socha v poloviční životní velikosti je vypracována ve stylu etruských figur. Na venkovském sídle hraběte Fede, v Hadrianově vile, je několik bust z pálené hlíny s právě takovými náušnicemi.

²¹⁹ Scaliger, *Poetika*, kn. 1, kap. 14, s. 23.

²²⁰ Gori, *Museum Etruscum*, d. 1, tab. 35.

²²¹ Huet, *Lettres*, s. 393, in: *Dissertations... recueillies par Tilladet*. — Pindaros, *Nemejský zpěv 7: Iobostrychoisí Moisés* [Múzám s fialkovými vlasy].

²²² Pausanias, kn. 10, kap. 25 a 26. — Euripides, *Foiničanky*, v. 375.

²²³ Euripides, *Ifigenie v Aulidě*, v. 1438; *Trojanky*, v. 279 a 480; *Helene*, v. 1093, 1134 a 1240.

²²⁴ Euripides, *Elektra*, v. 108, 148, 241, 335. Řecké epigramy in: d'Orville, *Animadversiones in Charitonem Aphrodisiensem*, s. 365.

²²⁵ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 417.

²²⁶ Poccocke, *Description of the East*, d. 1, s. 211.

Ženy chodily většinou s nepokrytou hlavou, ale na slunci a na cestách nosily thessalský klobouk, který se podobá velmi nízkým slaměným kloboukům toskánských žen. Takový klobouk uvádí Sofokles u nejmladší Oidipovy dcery Ismeny, když přijela za svým otcem z Théb do Athén;²²⁷ ve sbírce pana Mengse je na jedné antické nádobě namalována Amazonka na koni bojující s dvěma válečníky a má týž klobouk, ale přehozený přes rameno. To, co na hlavách *karyatid* z vily Negrone vypadá jako košík, mohla být v jistých zemích pokrývka hlavy, jakou ještě dnes nosí ženy v Egyptě.²²⁸

Ženskou obuv představují jednak celé boty, jednak opánky chránící pouze chodidlo. Boty vidíme u řady figur na herculanských malbách,²²⁹ kde bývají někdy žluté,²³⁰ podobné, jaké měla Venuše na malbě v Titových lázních²³¹ a jaké nosili Peršané;²³² na mramorových sochách najdeme boty u *Nioby*, nejsou však kulaté a vpředu zešpicatělé jako u figur na malbách, ale ploché a široké. Opánky jsou většinou alespoň na prst tlusté a skládají se z více podešví; někdy bylo sešito i pět podešví najednou, jak naznačuje pět zářezů na opáncích *Pallady* z vily Albani, které jsou tlusté na dva prsty. Opánky byly nezřídka korkové (korkové dřevo proto dostalo název „pantoflové dřevo“) a zespodu i shora opatřené koženou podrážkou, která přesahovala dřevo malým okrajem, jak je vidět na malé bronzové soše *Pallady* ve vile Albani; v Itálii nosí dodnes takové opánky některé jeptišky. Vyskytují se však i opánky s jednoduchou podešví, jež Řekové nazývali *haplas* a *monopelma hypodemata*;²³³ takové opánky jsou na sochách obou zajatých králů na Kapitolu: pozůstávají z jednoho kusu kůže svázaného na nártu, podobně jak je to dosud zvykem u venkovanů mezi Římem a Neapolí. Muži i ženy nosili ve starověku též opánky spletené z řemínků, jaké jsou ještě dnes běžné u Licaňanů;^{233a} řemínky jsou spleteny do podlouhlých oválů a na podrážku byl připevněn pletený díl chránící patu: různé takové opánky, některé z nich i pro osoby útlého věku, byly nalezeny v Herculaneu. Kothurn byl opánek různé síly nebo výšky,²³⁴ většinou ale na dlaň vysoký, a na reliéfech ho většinou najdeme u Múzy tragédie; tato *Múza* v životní velikosti stojí nepoznaná ve vile Borghese a právě u ní najdeme vlastní tvar kothurnu, který je vysoký pět coulů římského palmu. Podle tohoto viditelného příkladu musíme chápat místa u starých autorů, kde se zdánlivě proti vši pravděpodobnosti hovoří o neobyčejné výšce osob na divadle. Od tragického kothurnu však musíme rozlišit jistý typ obuvi, který se jmenoval stejně; tato bota sahala až do půli lýtka a obouvali si ji lovci, jako ještě dnes v Itálii; někdy je mají obuty Diana a Bakchus.²³⁵ Je znám způsob, jakým se opánky uvazovaly; u několikrát již zmíněné etruské *Diany* z Portici a některých figur na starých malbách v témž městě jsou řemínky

²²⁷ Sofokles, *Oidipus na Kolonu*, v. 306.

²²⁸ Belon, *Observations*, kn. 2, kap. 35.

²²⁹ *Pittura... d'Ercolano*, d. 1, tab. 7, 21, 23.

²³⁰ Viz výraz *chryseosandalon ichnos* [stopa po zlaté opánce] u Euripida, *Ifigenie v Aulidě*, v. 1042. Fúrie na jedné etruské malované urně mají fialové botky. — Dempster, *De Etruria regali*, tab. 86.

²³¹ Bartoli, *Pittura antiche*, tab. 6.

²³² Aischylos, *Peršané*, v. 662.

²³³ Casaubonus, poznámky ad: Aeneas Tacticus, kap. 21, s. 84.

^{233a} [Míněni jsou patrně obyvatelé Lykie, krajiny na jihozápadním pobřeží Malé Asie.]

²³⁴ Cicero, *O nejvyšším dobru a zlu*, kn. 3, kap. 14.

²³⁵ Spanheim ke Kallimachovu hymnu na Artemidu, vyd. 1697, s. 134.

Zeny chodily většinou s nepokrytou hlavou, ale na slunci a na cestách nosily thessalský kloubok, který se podobá velmi nízkým slameným klouboukům toskánských žen. Takový kloubok uvádí Sofokles u nejmladší Oidipovy dcery Ismeny, když přijela za svým otcem z Theb do Athén;²²⁷ ve sbírce pana Mengse je na jedné antické nádobě namalována Amazonska na koni bojující s dvěma válečnicí a má týž kloubok, ale přehozený přes rameno. To, co na hlavách *karyatid* z vily Negeroni vypadá jako košík, mohla být v jistých zemích pokryvka hlavy, jakou ještě dnes nosí ženy v Egyptě.²²⁸

Zenskou obuv představují jednak celé boty, jednak opánky chránící pouze chodidlo. Boty vidíme u řady figur na herculianských malbách,²²⁹ kde bývají někdy zlute, ²³⁰ podobně, jaké měla Venuše na malbě v Titových lázních²³¹ a jaké nosili Peršané;²³² na mramorových sochách najdeme boty u *Nioby*, nejsou však kulaté a vpředu zespícatěle jako u figur na malbách, ale ploché a široké. Opánky jsou většinou alespoň na prst tlusté a skládají se z více podešví; někdy bylo sešito i pět podešví najednou, jak naznačuje pět zářezů na

opánkách *Pallady* z vily Albani, které jsou tlusté na dva prsty. Opánky byly nezřídka korkové (korkové dřevo proto dostalo název „pantobové dřevo“) a zespodu i shora opatřeny koženou podrážkou, která přesahovala dřevo malým okrajem, jak je vidět na malé bronzové soše *Pallady* ve vile Albani; v Itálii nosí dodnes takové opánky některé jeptišky. Vyskytují se však i opánky s jednoduchou podešví, jež Řekové nazývali *haplas* a *monopelma hypodemata*;²³³ takové opánky jsou na sochách obou zajatých králů na Kapitolu;

pozůstávají z jednoho kusu kůže svazaného na nártu, podobně jak je to dosud zvykem u venkovanu mezi Římem a Neapoli. Muži i ženy nosili ve starověku též opánky spletené z remínků, jaké jsou ještě dnes běžné u Licananů;^{233a} remínky jsou spleteny do podlouhlých oválů a na podrážku byl připevněn pletený dlí chránící patu; různé takové opánky, některé z nich i pro osoby utíleho věku, byly nalezeny v Herculanenu. Kothurn byl opánek různé síly nebo výšky,²³⁴ většinou ale na dlaň vysoký, a na reliéfech ho většinou najdeme u *Múzy* tragédie; tato *Múza* v životní velikosti stojí nepoznaná ve vile Borghese a právě u ní najdeme vlastní tvar kothurnu, který je vysoký pět coulů římského palmu. Podle tohoto viditelného příkladu musíme chápat místa u starých autorů, kde se zdánlivě proti vši pravděpodobnosti hovoří o neobyčejně výšce osob na divadle. Od tragického kothurnu však musíme rozlišit jistý typ obuvi, který se jmenoval stejné; tato bota sahala až do půli lýtky a obouvali si ji loveři, jako ještě dnes v Itálii; někdy je mají obuty Diana a Bakhus.²³⁵ Je znám způsob, jakým se opánky uvazovaly; u několikakrát již zmíněné *etruské Diany* z Portici a některých figur na starých malbách v témž městě jsou remínky

²²⁷ Sofokles, *Oidipus na Kolonu*, v. 306.

²²⁸ Belon, *Observations*, kn. 2, kap. 35.

²²⁹ *Pittura... d'Ercolano*, d. 1, tab. 7, 21, 23.

²³⁰ Viz výraz *chryseosandalon ichnos* [stopa po zlaté opánce] u Euripida, *Ifigenie v Aulide*, v. 1042. *Farlie*

²³¹ Bartoli, *Pittura antiche*, tab. 6.

²³² Aischylos, *Persans*, v. 662.

²³³ Casaubonus, poznámky ad: Aeneas Tacticus, kap. 21, s. 84.

^{233a} [Minéři jsou patrně obyvatele Lykie, krajinu na jihozápadním pobřeží Malé Asie.]

²³⁴ Cicero, *O nejvyšším dobru a zlu*, kn. 3, kap. 14.

²³⁵ Spanheim ke Kallimachovu hymnu na Artemidu, vyd. 1697, s. 134.

červené.²³⁶ V této souvislosti upozorňují na řemínek uprostřed poděve, pod nějž se vsunula noha. Tento řemínek se zřídka vyskytuje u ženských figur a někdy leží pod chodidlem, přesněji pod prsty nohou a je z něho vidět jen smyčky po obou stranách — to proto, aby nezakrýval nic z ladeho tvaru nohy. Je pozoruhodné, že Plinius²³⁷ podotýká o sedci soše matky obou Gracchů, Cornelle, že na jejích opáncích tyto řemínky nebyly.

Náramky měly obvykle podobu hadů, a to i s hlavou; různé takové náramky z bronzu i zlata jsou v herculanském muzeu v Portici. Nosily se někdy na paži nad loktem, jak vidíme na obou spících *Nymfách* ve Vatikánu a ve vile Medici, které proto byly pokládány

za Kleopatru a jako takové popsány. Jméno náramky jsou navlečeny na zápěstí: jedna z Kleopopových deer má prý na staré malbě dva takové kruhy a jedna z *karyatid* ve vile Negroni čtyři. Někdy představuje náramek svinutá šňůrka, jakou vidíme na jedné figurě ve vile Albani; takové náramky se nazývaly *streptoi*. Takzvaných *periscelides*, čili podvazků, bylo někdy i pět nad sebou, jak je tomu na pravé noze několika bohyní Vítězství na hliněných nádobách v muzeu pana Mengse: podobné kruhy na nohou nosí ještě dnes ženy ve východních zemích.²³⁸

Ve zkoumání oděných figur i v tom, co se o nich učí, se sice dosud uplatnilo víc pečlivé pozorování a účenost nežli jemný cit a vnitřní, ale znalec má v této oblasti umění neméně látky k studiu než umělec. S oděnými figurami se tomu má stejně jako s vyřádkování, to jest slovy oděnou myšlenkou a myšlenkou samou: často stojí méně usilí najít myšlenku než ji vyřádit. Protože v nejstarších dobách řeckého umění vznikalo více oděných než nahých figur, přičemž u ženských figur tomu tak bylo i v nejkrásnějších obdobích, a jedna nahá figura tudíž připadá na padesát oděných, nevyznalá umělci všech dob o nic méně usilí na ladnost oděni nežli na krásu nahých těl. Grácií nehlédali pouze v gestech a akcích, nýbrž i v šatu (a nejstarší Grácié byly zobrazovány oděné); jestliže by se dnes dalo poučení o kráse v zobrazování nahých těl načerpat ze čtyř či pěti nejkrásnějších soch, pak oděni musí umělec studovat na stove soch. Co do oděni se stěží shoduje jedna socha s druhou, zatímco mnoho nahých soch se vzájemně zcela podobá, jak tomu je u většiny Venuší; právě tak se zdá, že různé sochy Apollona byly vytvořeny podle téhož modelu, což dovědčí tři z nich ve vile Medici a jedna na Kapitulu; to pak platí i pro většinu mladých postav. Zachycení oděných figur je tedy třeba plným právem označit za podstatnou součást umění.

²³⁶ *Pittura*... d'Ercole, d. 2, tab. 17.

²³⁷ Plinius, kn. 34, kap. 14.

²³⁸ Hunt, *Dissertation on the Proverbs of Salomo*, s. 13.

O ROZVOJI A ÚPADKU ŘECKÉHO UMĚNÍ A JEHO ROZČLENĚNÍ
NA ČTYŘI OBDOBÍ A ČTYŘI STYL.

Třetí část tohoto pojednání, týkající se rozvoje a úpadku řeckého umění, se zabývá stejně jako část předěšlá podstatou umění a různé obecné úvahy předešlého oddílu zde budou blíže a přesněji určeny na základě pozoruhodných řeckých památek.

Jestize se řecké básnictví podle Scaligera dělí na čtyři hlavní období, pak můžeme ve výtvarném umění rozlišit pět období. Každý děj a každá událost má pět částí či stupňů — počátek, rozvíjení, stav, opadání a konec —, jež jsou základem pěti dějství čili jednání v divadelních hrách, a právě tak je tomu i s časovou posloupností: protože však konec přesahuje hranice umění, je zde třeba zabývat se vlastně jen čtyřmi obdobími. Starší styl trval až po Feidia; Feidiem a umělci jeho doby dosáhlo umění velikosti, a proto můžeme tento styl nazývat velkým a vysokým; od Praxitela až po Lysippa a Apella nabylo umění větší gracieznosti a libivosti, a proto bychom mohli tento styl označit jako krásný. Jistý čas po těchto umělcích a jejich škole začalo umění v jejich napodobitelích upadat, a proto můžeme hovořit o třetím stylu jako napodobitelském, po něm pak začne úpadek umění.

1. Starší styl

U staršího stylu se musíme zabývat nejprve dohovranými významnými památkami, dále znaky, jež se z nich daří vyvodit, a konečně přechodem k velkému stylu. Nemužeme uvést žádné starší a spolehlivější památky staršího stylu než několik mincí, o jejichž velkém stáří svědčí způsob razby a nápisy na nich; k nim připojují jeden kameol ze Stoschova muzea.

Nápisy jsou na těchto mincích i na gemě vryty pozpátku, zprava doleva; tento způsob psaní však musel vymizet dlouho před Herodotem, neboť když tento historik stávil do protikladu mravy a zvyky Egyptanů a Řeků, uvádí, že Egyptané byli opakem Řeků i v tom, že psali zprava doleva; tato poznámka, která by mohla přispět k časovému určení řeckého způsobu psaní, zůstala, pokud vím, dosud bez povšimnutí. Pausanias uvádí, že nápis pod sochou *Agamemnona* v Elidě (což byla jedna z osmi Onatových soch hrdinů, kteří se přihlásili k losování, kdo bude bojovat s Hektorem) byl vytesán zprava doleva; zda se, že to byla i u nejstarších soch zvláštnost, neboť Pausanias se o něčem takovém nezmínuje u žádného jiného nápisu na sochách.

K nejstarším mincím patří mince z některých velkokřeckých měst, obzvláště ze Sybaridy, Kaulonie a Poseidonie čili Paesia v Lucanii. První nemohly vzniknout později než v sedmdesáté druhé olympiádě, kdy byla Sybaris zničena Krototňany,³ a tvar písmen ve jméne města ukazuje na daleko starší dobu.⁴ Býk na těchto mincích a jelen na mincích

Herodotos, kn. 2, kap. 36.

Pausanias, kn. 5, kap. 26.

Herodotos, kn. 6, kap. 21.

[V poznámce zde Winckelmann provádí paleografický rozbor, který vynechávám.]

z Kaulonie jsou dost neforerní; Jupiter na velmi starých kaulonských mincích i Neptun nazývá etruským. Neptun drží své trojzubé žezlo jako kopl, kterým chce někoho probodnout, a je nahý, stejně jako Jupiter, az na svinnuté rouchu, které má přehozeno přes obě paže, jako by mu mělo sloužit místo štítu; podobně má na jedné gemě Jupiter aegidu ovínutou kolem levé paže.⁵ Tímto způsobem někdy stali Řekové a Římané bojovat, když neměli štít: Plutarchos to uvádí o Alkibiadovi a Livius o Tibériu Gracchovi. Razba těchto mincí je na jedné straně vydutá a na druhé vypouklá, na rozdíl od některých císařských mincí, u nichž je vydutá razba na jedné straně chybou; na oněch starých mincích jde zjevně o dvě různá razidla, jak mohu jasně ukázat na Neptunovi: Na straně s vypouklou razbou má vous a kučeravé vlasy, rouchu má přehozeno přes ruku vpředu a okraj mince tvoří ozdoba ze dvou volně spletených šňůr; na straně s vydutou razbou má rovněž kučeravé vlasy, ale je bezvousý, rouchu směruje dozadu a ozdoba na okraji připomíná věnec klasu; žezlo je na obou stranách vypouklé.

Nelze mimochodem prokázat, jak se kdosi nepodloženě pokouší,⁷ že se řecké gama psalo nedlouho po paděsáté olympiádě nikoli Γ, ale C, čímž by se zpochybnila a zmatly představy o starším stylu získané z mincí. Najdou se totiž mince, na nichž se gama vyskytuje ve starší podobě, a přesto mají výtěnou razbu: mohu z nich uvést minci ze sístského města Gela, na níž je napis

CEVA<

a biga s přední částí Minotaura. Opak zminěné domněnky je možno doložit mimo jiné a minci z města Segesta na Sicílii; je na ní kulaté gama, ale byla vyzrazena, jak se mi snad podaří prokázat ve druhém dílu těchto *Dějín*,⁸ mnohem později, ve sto třicáté čtvrté

olympiádě.

Ze představy o kráse, či spíš vytváření a formování krásy, řeckým umělcům nerostly

jako zlato v Peru, nýbrž byly od počátku otázkou umění, dokazují obzvláště sístské

mince, které co do krásy později předtily všechny ostatní. Usuzují tak podle vzácných

mincí z měst Leontium, Messima, Segesta a Syrakusy, které se nacházejí v Stoschově

muzeu. Hlavy na nich jsou vykresleny jako hlava Pallady na nejstarších athénských

mincích: jednotlivé části a tudíž ani celek nemají krásnou formu, oči jsou protáhlé a ploché,

limbe úst je zakřivená nahoru, brada je špicatá, bez jemného zaoblění; podstatné je, že

u ženských hlav je téměř možno pochýbovat o pohlaví. Přesto má zadní strana co do

razby a zejména vykreslení figur jistou ladnost. Mezi kresbou v malém a ve velkém mě-

řtku je však velký rozdíl a z prvního nelze usuzovat na druhé; proto bylo snadnější

vykreslit malou, asi jeden coul velkou postavu nežli stejně velkou hlavu. Tvar těchto

hlav jeví vlastnosti egyptského a etruského stylu a dokazuje to, co bylo uvedeno v před-

⁵ Winckelmann, *Pops Stoschových gem*, s. 40; [aegis, řec. aigis: zde kožený chránící prsou a ramen,

který Diovi zhotovil Hefajstos].

⁶ Plutarchos, *Alkibiades*, s. 388. — Livius, kn. 25, kap. 16. — Scaliger, konjektury k Varrovi, s. 10.

⁷ Reinold, *Historia litterarum graecarum*, s. 57.

čozích třech kapitolách, totiž podobnost figur těchto tří národů v nejstarších dobách. Stejněho stáří jako uvedené mince je patrně *Umrtařitel Ohryadae* ze Stoschova muzea.⁸

Podle nápisu na něm jde o řeckou práci; představuje umrtvařícího Spartanu Ohryada a dalšího zraněného válečníka: oba si vytrhávají smrtící šíp z hrudi a první z nich současně píše na štít slovo „vítězství“? Ohyvatelé Argu a Spartané válčili o město Thyrea a obě strany vybraly tři sta mužů, kteří měli proti sobě bojovat, aby se zamezilo všeobecnému krveproliti. Všech šest set mužů zůstalo na bojišti kromě dvou Argiňanů a jediného Spartanu Ohryada, který ač smrtelně zraněn, sebral všechny síly a složil ze zbraní Argiňanů znamení vítězství. Na jednom štítu zaznamenal vlastní kreví vítězství Spartanů.

K této válece došlo přibližně v době Kroisově. Autoři, z nichž prvním je Herodotos,¹⁰ se v líčení této pozoruhodné události rozcházejí; tím se však zde nemohu zabývat. Zpracováni tohoto kamene je pečlivě a figury nepostrádají výrazu, jejich prokreslení je však strnulé a neobratné, postojé nucené a bez grácie. Uvážíme-li, že zádný jiný hrdina starověku, byl zemřel sebezporuhodnější smrtí, neskončil svůj život takovým způsobem a že tato smrt Ohryadovi vynesla úctu i u nepřátel Sparty (jeho socha byla i v Argu), pak je pravděpodobné, že tato scéna nemůže představovat nikoho jiného. Jestliže budeme předpokládat, že si umělci vzali tohoto hrdinu za námět záhy po jeho smrti, na což by ukazoval pozpátku psaný nápis na štítu, a jestliže jeho smrt lze datovat mezi paděsatou a šedesátou olympiádou, pak by nám tato práce ukazovala styl doby Anakreonovy. Zpracovániím by se jí pak podobal známý smaragd Polykrata, vládce Samu, který vryl Telekleův otec Theodoros.

Ze sochářských a jiných uměleckých děl tohoto staršího stylu neuvádím žádná jiná než ta, která jsem sám viděl a mohl přesně prozkoumat; proto nemohu v tomto pojednání mluvit o jednom z nejstarších reliéfů světa, který se nachází v Anglii a zobrazuje mladého zápsníka stojícího před sedícím Jupiterem: toto dílo uvedu na začátku druhého dílu.^{10a} Mlhoivníci starověku se domnívali, že mohou k staršímu stylu přidat jeden reliéf z Kapitulu představitelů tře *Bakchaniky s Faunem*,¹¹ s nápisem KALLIMACHOS EPOIEI. Kallimachos prý byl věčný nespokojenec,¹² a protože zobrazoval taneční Spartanky,¹³ pokládají za ně lidé i ony Bakchaniky. Nápis ve mně budi pochybnosti: nelze jej považovat za nový, mohl však být padělan již ve starověku, stejně jako jméno Lysippovo na Herkulovi ve Florencii, které sice pochází ze starověku, nikoli však, stejně jako socha

⁸ Winckelmann, *Popis Stoschových gem.*, s. 405.

⁹ Lukianos (*Charon*, kap. 24, s. 523; *Uctel reletu*, kap. 18, s. 20), Valerius Maximus (*Memorablemilia*, kn. 3, kap. 2 a 4) a jimi říkají, že hrdina tu psal vlastní kreví. Plutarchos (*Srovnání Reku a Rimanu*, s. 545)

poznámenává, že Ohryades napsal na štít obě slova **ΔΙΙ ΤΡΟΠΑΙΟΥΧΟΙ**, tj. „vítěznému Jupiterovi“.

Tvůrce gemy se asi opíral o jiný pramen, neboť vryl slovo „vítězství“; je též možné, že vzhledem k omezenému prostoru převzal jen jedno slovo, to, jež vyjadřuje jeho zámer i myšlenku Plutarchovy

verze nápisu. Toto slovo je napsáno v dórském nářečí, jímž mluvíli Spartané, a v dativu: **ΝΙΚΑΙ**, místo **ΝΙΚΕΙ**. Viz mé vývod k této gemě v Popisu Stoschova muzea.

^{10a} Herodotos, kn. 1, kap. 82. [*Jupiter a Manho* — viz s. 211 našeho vydání.]

¹¹ Fontanini, *Antiquitates hortae*, kn. 1, kap. 6, s. 116. — Montfaucou, *L'Antiquité expliquée*, d. 1, část 2, tab. 174.

¹² Fontanini, cit. místo. — Locatelli, *Museo Caputinum*, s. 30.

¹³ Plinius, kn. 34, kap. 19.

sama, z ruky tohoto umělce. Podle toho, co víme o době rozkvětu umění, by řecká práce ve stylu onoho díla z Kapitola musela být starší; Kallimachos však nemohl žít dříve než Feidias; lidé, kteří ho určují do šedesáté olympiády, pro to nemají nejmenšího důvodu a dopouštějí se hrubého omylu. A i kdybychom něco takového mohli předpokládat, nemohlo by v jeho jménu být písmeno CH (X), jež vytvořil mnohem později Simonides; jméno by muselo být napsáno KALLIMAKHOS nebo KALLIMAKOS¹⁵ jako na jednom starém amyklajském nápisu.¹⁶ Pausanias jej hodnotil níže než velké umělce, proto musel Kallimachos žít v době, kdy by bylo možno se s nimi měřit. Sochař tohoto jména byl pak první, kdo pracoval s vrtákem;¹⁷ autor *Laokoonta*, jenž musel žít v nejkrásnějším období, používal vrtáku při modelování vlásu, hlavy a prohlubni roucha. Sochař Kallimachos prý též vynalezl kórintskou hlavici;¹⁸ slavný sochař Skopas postavil v devadesáté šesté olympiádě chrám s kórintskými sloupy;¹⁹ Kallimachos by tudíž žil v době největších umělců, před Mistrem *Nioby*, jímž je pravděpodobně Skopas (jak bude rozvedeno v druhém dílu), a před Mistrem *Laokoonta*, což se neshoduje s obdobím, do něhož bychom jej mohli zařadit podle Pliniovy chronologie umělců. Navíc pak bylo zminěné dílo nalezeno v Hortě, kraji, jež obývali Etruskové; již z této okolnosti vyplývá značná pravděpodobnost, že jde o dílo etruského umění, jež všechny znaky nese.

Obdobně jako je toto dílo pokládáno za řeckou práci, byly by na druhé straně považovány za etruské tři krásné malované hliněné nádoby z Mastriillio muzea v Neapoli, zminěné v předchozí kapitole, a jedna mísa z královského muzea v Portici, kdyby na nich řecké nápisy nedokazovaly opak.²⁰

Bylo by možno udat zřetelnější znaky tohoto staršího stylu, kdyby se bylo zachovalo více mramorových děl, zejména reliéfu, podle nichž bychom mohli zrekonstruovat nejstarší podobu řeckých figur a rozpoznat odtud stupěň výrazu důševních hnutí. Pokud bychom mohli z výraznějších podání detailů u malých figur na mincích usuzovat na podání větších figur a jejich akci, pak umělci tohoto stylu propůjčovali svým figurám prudké akce a postoje, odpovídající tomu, jak lidé hérojské doby, z níž umělci čerpali náměty, jednali podle své přirozenosti a nepotlačovali své sklony. Zdá se to pravděpodobně na základě srovnání s etruskými díly, jímž jsou díla starého řeckého stylu podobna.

Znaky a vlastnosti staršího stylu můžeme shrnout v krátkosti takto: kresba byla

14 Felibien, *Histoire des architectes*, s. 22.
 15 Reinold, *Historia litterarum graecarum et latinarum*, s. 9.
 16 *Nouveau traité de diplomatique*, d. I, s. 616.
 17 Pausanias, kn. I, kap. 26.
 18 Vitruvius, kn. 4, kap. I.
 19 Pausanias, kn. 8, kap. 44.
 20 Tyto nádoby najdeme na medietřtinách v díle kanonika Mazocchiho *Commentarii in aeneas tabulas Heraclenses*, pojednávajícím o královském muzeu v Portici. Rytiny však o nich zprostředkují jen chabou představu, neboť jsou potřízeny podle ubohých kreseb, jež jsem sám viděl. Zdá se, že Mazocchi se opíral víc o kresby než o originály, jinak by nemohl přehlédnout podvrh na další malé nádobě z téhož muzea, na níž, jak říká nápis, je Juno, Mars a Daidalos. Tento nápis není namalován, jako na ostatních nádobách, nýbrž vyryt; na jiné nádobě téže sbírky je velkými písmeny vyryto slovo ΔΟΡΑΝΟΝ. Také nápis ΜΑΕΙΜΟΝ ΕΤΡΑΨΕ [Namaloval Maximos] na jiné malované nádobě, v byvalé sbírce vévce v údolí prava Giuseppe Valley v Neapoli, může rovněž vyvolat pochybnost co do své pravosti. Nemohl jsem se dopídit, kam se tato nádoba poděla; ve Vatikánském knihovně, kde jsou ostatní Valletovy nádoby, není.

výrazná, ale tvrdá, silná, ale bez grácie, a síla výrazu šla na úkor krásy. To je však nutno
hpat jako postupný vývoj, neboť do staršího stylu zahrnujeme nejdelší období řeckého
umění; pozdější díla se tedy patrně značně lišila od ranějších.

Tento styl by přesahoval až do doby rozkvětu řeckého umění, kdyby bylo nepoohybné
vzrání Athenaiův,²¹ jenz uvádí o Stesichorovi, že tento básník byl prvním, kdo před-
tavil Herkula s kylem a lukem: existuje totiž mnoho gem s takto vyzbrojeným Herkulem
nazorným ve starším stylu, který jsem prve popsal. Stesichoros však žil v téže době
ako Simonides, totiž ve dvaasedmdesáté olympiádě,²² v době Xerxova tažení proti
Řekům; a Feidias, který přivedl umění k vrcholu, měl svou nejlepší dobu v osmasedm-
desáté olympiádě: zminěné gemy by tedy musely vzniknout krátce před touto olympiádou
nebo určitě krátce po ní. U Strabona²³ však najdeme mnohem starší zminku o atributech
trpisovaných Herkulovi; tato báhorka prý pochází od Peisandra, který podle některých
autorů žil v téže době jako Eumolpos a podle jiných v triatřicáté olympiádě: Strabon

užívá, že nejstarší figury Herkula neměly kyle ani luk.
Znaky tohoto staršího stylu však byly připraveny na vysoký styl a přivedly jej k pris-
tému dodržování pravidel a vysokému výrazu: v tvrdosti staršího stylu se projevuje
přesně zachycená kontura a jistota vědní, jež podává všechno bez zakrývání. Touž
v Michelangelovi dospělo k vrcholu, kdyby byli sochaři kráčeli v těchto stopách. Neboť
ako při výuce hudby a jazyků musí být tóny, slabiky a slova podávány přesně a zřetelně,
aby se doslo k čisté harmonii a plynulé výslovnosti, tak i výtvarně znázornění dospívá
k pravdě a kráse formy nikoli rozplývavými, nedotaznými a lehce naznačenými tahy,
nybrž mužnými, byť poněkud tvrdými a přesně vymezenými konturami. V podobném
stylu a v téže době, kdy výtvarně umění učinilo velký krok k dokonalosti, se povzněsila
k velké závažnosti i tragédie: mocnými slovy a silnými výrazy, jimiž Aischylos propuř-

oval postavám vznešenost a umocňoval věrohodnost svých her.
Pokud jde o sochařská díla tohoto období, z nichž se v Římě nic nezachovalo, byla
patrně vpracována s největší péčí, jak můžeme usuzovat podle několika zminěných
etruských děl a mnoha nejstarších gem. Dalo by se to předpokládat i podle stupňů
vývoje umění v novějších dobách. Bezprostřední předchůdci největších malířů vpraco-
vávali svá díla s neuvěřitelnou trpělivostí, a jestliže obrázem nedovedli dat velikost,
snazili se dodat jim lesku alespoň tím, že je pokrývali nejmenšími detaily; dokonce
i největší umělci, Michelangelo a Raffael, pracovali způsobem, který odpovídá naučení
jednoho britského básníka:²⁴ „Kozvřimí se zápalom a vpracuj s flegmatismem.“

Zavěrem této úvahy o prvním stylu připomeňme nezasvěcený soud jednoho francouz-
ského malíře,²⁵ který požaduje, aby se za antická označovala všechna díla od Alexandra
Velikého až po Foka: počátek i konec tohoto období jsou stejně nesprávné. Z toho, co
bylo a ještě bude dále řečeno, vyplývá, že ještě dnes existují díla starší než z Alexandrov

Athenaios, *Hostina učenci*, kn. 12, s. 512. — Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 275.
Bentley, *Dissertation upon...* Phalaris, s. 36.
Strabon, kn. 15, s. 688.
Roscommon, *Essay on Poetry*.
de Piles, *Remarques sur...* Dufresnoy, s. 105.

doby a starověk v umění končí před Konstantinem. Někdy mají zapotřebí poučení ti, kdož věří s paterem Montfauconem,²⁶ že se nedochovála žádná starší díla řeckých sochařů nežli od doby, kdy Řekové upadli do područí Římanů.

2. Vysoký styl

Když konečně v Řecku vzešla doba plného osvětlení a svobody, osvořilo se a povzněslo i umění. Starší styl stal na systémů pravidel, která byla převzata z přírody, ale později se jí vzdala a idealizovala se. Umělci pracovali více podle příkazu těchto pravidel než podle přírody, již měli napodobovat: neboť umění si vytvořilo svou vlastní přírodu. Nad tento přijatý systém se povzněsli ti umělci, kteří zdokonalovali umění a blížili se pravdě přírody. Ta je učila, aby od tvrdosti a vystouplých, bez přechodu oddělovaných částí figur přecházeli k plynulým liniím, aby naslíně postoj a akce vystřídali kultivovanějšími a moudřejšími a projevovali méně účenosti, a více krásy, vznešenosti a velikosti. Tímto zdokonalením umění se proslavili Feidias, Polykleitos, Skopas, Alkamenes a Myron: jejich styl můžeme nazývat velkým, neboť velikost byla, jak se zda, vedle krásy nej-přednějším zaměřením těchto umělců. V kresbě je přitom třeba rozlišit tvrdost od ostrosti, abychom napřiklad ostře vyznačené obočí, jež vidíme neustále i na vytvořech nejvyšší krásy, nepovažovali za nepřirozenou tvrdost jako pozůstatek staršího stylu: ostře pro-kreslení se zakládá na pojmu krásy, jak bylo řečeno výše.

Je však pravděpodobné, a da se to vyčíst i z některých údajů v literatuře, že v kresbě se udržela do jisté míry i za vysokého stylu rovná linie a že kontury tvořily úhly, což patrně naznačuje výraz „čtyřhranný“ nebo „hranatý“.²⁷ Protože tyto místy, třeba Polykleitos, stanovili zákony proporci a určili přesně rozměry každé jednotlivé části figury, není nepravděpodobné, že velké přesnosti bylo obětováno i něco z krásné formy. V jejich figurách se tedy vytvářela velikost, která možná ve srovnání s vládnými kontu-rami jejich následovníků jeví jistou tvrdost. Zda se, že jde o onu tvrdost, již mnozí nacházeli jako nedostatek u Kallona, Hegia, Kamacha a Kalamida, ba u samého Myrona;²⁸ Kanachos byl nicméně mladší než Feidias, neboť byl Polykleitovým žákem²⁹ a jeho nej-llepší doba spadá do devadesáté páté olympiády.

Muselo by se dokázat, že starověcí autoři soudili o umění často stejně jako autoři novější: Raffaelova jistota kresby, jeho přesně a přísně podané figury připadaly mnohým tvrdé a strnulé oproti obličím a měkkým formám Correggiovy; takový nekusný názor zastávala Malvasia, historik bolognských malířů. Právě tak zmi neosvíceným smyslním homérský rytmus a starý majestát Lucretia a Catulla nedbale a drsně ve srovnání s leskem Vergilia a sladkou lbezností Ovidia. Jestliže naproti tomu platí v umění Lukianův soud, pak bylo možno řadit Kalamidovu sochu *Amazonky Sosandry* mezi čtyři nejznámější figury ženské krásy: neboť při popisu její krásy nebere v úvahu jen celkový vzhled nýbrž i ctnostný výraz a přehavý, skrytý úsměv této sochy.³⁰ Stylí jedného uměleckého

²⁶ Montfaucon, *L'Antiquité Explicite*, d. 3, část. 2, s. 6.
²⁷ Plinius, kn. 34, kap. 19.
²⁸ Plinius, tamtéž. — Quintilianus, *Uvod do techniky*, kn. 12, kap. 10, s. 1087.
²⁹ Pausanias, kn. 6, kap. 13.
³⁰ Lukianos, *Obrazy*, s. 464.

dobu nimeně nemůže — stejně jako způsob psaní — platt zcela všeobecně. Kdyby se z tehdejších autorů dochoval pouze *Thukydides*, pak bychom ze stručnosti řeci, která je v jeho *Dejinnách* vyhnána až k nejasnosti, vyvozovali mylně soudy o Platonovi, Lysiovi a Xenofontovi, jehož slova plynou jako mírný potůček.

Neznamenítejšími a vlastně jedinými v Římě dochovanými díly z doby vysokého stylu jsou, pokud vím, několikrát již uvedená devět palmů vysoká *Pallas* ve vile Albani a *Niobe s dcerami* ve vile Medici. První z nich je hodna velikých umělců té doby a můžeme o ni udělat tím přesnější názor, protože vidíme její hlavu v celé původní kráse: zůstala totiž zcela neporušená, tak čistá a skvoucí, jak vzešla z rukou svého mistra. Vedle vysoké krásy, která jí byla propůjčena, nese hlava uvedené znaky tohoto stylu a její jistou tvrdost, která se však dá snáze vycítit než popsat. Na tváři bychom si mohli přát více gracie, již by dostala větším zaoblením a zjemněním; jde tu patrně o onu grácii, již v dalším uměleckém období vtiskl svým figurám jako první Praxiteles, jak rozvedu níže. *Niobe a její dcery* musíme považovat za nepochybná díla vysokého stylu, ale jeho makem zde není onen nádech tvrdosti, podle něhož můžeme zarádat Palladu, nýbrž jedližitější vlastnosti charakterizující tento styl: jakoby nadpozemská krása, ale především vznešená prostota jak v rysech obličejů, tak v celkové kresbě, v rouchách i ve vypracování. Tato krása je jako smysly nepostihnutelná idea počatá vzneseným rozumem a šťastnou představitelstvem v okamžiku, kdy by se mohla povznést do samé blízkosti božské krásy; je v ní tak velká jednota formy a linií, že se zdá, jako by nebyla s úsilím vytvářována, nýbrž probuzena jako myšlenka a stvořena jediným dechnutím. Právě tak mistrovská ruka velkého Raffaela, která poslouchala jako hbitý nástroj jeho rozumu, dovedla načrtnout jediným tahem pera nejkrásnější obrys hlavy Svate Panny a určit neomylně jeho provedení.

3. Krásný styl

K přesnějšímu určení a poznání znaku vysokého stylu nemůžeme dospět, neboť díla velikých zdokonalitelů umění jsou ztracena. O stylu jejich pokračovatelů, jež nazýváme krásným stylem, můžeme mluvit s větší jistotou, neboť některé z nejkrásnějších figur starověku pocházejí nepochybně z doby, kdy vzkvétal tento styl, a mnohé další, o nichž se to nedá dokázat, jsou alespoň jejich napodobením. Krásný styl začíná Praxitelem a největšího lesku dosáhl v Lysippovi a Apellovi, jak bude doloženo níže; vzniká tedy těsně před dobou Alexandra Velikého a trvá ještě za jeho nástupců. Hlavním znakem, jímž se krásný styl liší od vysokého, je gracie; v tomto ohledu se poslední zmínění umělců liší od svých předchůdců asi tak jako mezi moderními umělci Guido od Raffaela. To se zřetelněji ukáže na rozboru kresby v tomto stylu a jejího zvláštního znaku, gracie. Pokud jde o kresbu obecně, lze říci, že se nyní umělci vyhybali všem hrmatým tvarům, jež se udržely ještě na sochách velikých umělců jako Polykleita; tato zásadla o umění se v sochařství přepisuje zejména Lysippovi,³¹ jenž se držel napodobování přírody více než

³¹ Plinius, kn. 34, kap. 19.

jeho předchůdci: tam, kde byly dříve některé detaily vyznačovány hranatě, dával svým figurám vláčné tvary. V tomto smyslu, jak už bylo řečeno, je možno rozumně Pliniovu výrazu „ctyřhranné sochy“: ještě dnes se čtyřhranný způsob kresby nazývá „kvadratura“.³² Krásné formy předchozího období však i v tomto stylu pravidlem: neboť učitelem zde byla nejkrásnější příroda. Proto přebíral Lukianos při líčení své krásky celek a hlavní části od umělce vysokého stylu a ladnost od jejich následovníků. Tvar obličejů měl být stejný jako na Feidiově *Venuši z Lemnu*, ale vlasy, brvy a čelo jako na *Venuši Praxitelově*, a od této sochy si přal převzít i něhu a půvab očí. Ruce měly být tvarovány podle *Venuše Feidiova* žaka Alkamena: jestliže se v líčení krásky uvádějí Palladiny ruce,³³ pak jde patrně o Feidiovu *Palladu*, nejslavnější ze všech;

Polykleitovy ruce znamenají ruce nejkrásnější.³⁴

Poměrně figur z vysokého a krásného stylu si vůbec musíme představit jako poměr lidí hrdiské doby, třeba lidí a hrdinů Homérových, a kultivovaných Athéňanů z období rozkvětu jejich státu; abych uvedl poněkud konkrétnější přírovňání: ona starší díla bych postavil vedle Demosthena, a díla z doby následující vedle Cicerona: první nás přimě dříve strháva, druhý nás ochotně vede s sebou; první nám nedopřije času, abychom myslili na krásy provedení, jež u druhého před námi nenuceně vyvstávají a projasňují technickou vývody.

Za druhé je zde třeba zvlášť promluvit o grácii jako znaku krásného stylu. Gracie vzniká a tkví v gestech a projevu se v aktech a pohybech těla, ba i v oděvu a jeho řasení. Pokračovatele Feidia, Polykleita a jejich současníci usilovali o grácii víc než kdo před nimi a také jí dosáhli. Vyplyvá to z vysokých idejí, jež vyjadřovali, a z přisnosti kresby; tento bod si zaslouží obzvláštní pozornost.

Veletí mistři vysokého stylu se snažili dosáhnout krásy pouze dokonalou harmonií jednotlivých částí a vznesenosti výrazu a slo jim více o pravdivou nežli libeznou krásu. Protože však existuje jen jediný nejvyšší a neměnný pojem krásy, který měl tito umělci neustále na mysli, musely se jejich krásné výtvořry vždy blízit tomuto obrazu a být si vzájemně podobné, popřípadě mít stejnou formu: odtud vyplyvá podobnost hlav *Noby a jejich dcer*, jež se od sebe liší jen nepatrně a pouze co do věku a stupně krásy. Jestliže tedy, jak se zdá, bylo principem vysokého stylu představit tváře a postoje bohů a hrdinů oprostěné od afektů a prudkých vnitřních hnutí, ve vyváženosti citu a smířnou, vyrovnanou duší, pak tvůrcům nešlo o grácii, a ani tu pro ni nebylo místa. Výraz významného a výmluvného klidu duše si však žádá vysokého ducha: „Nebot zobrazení násilných věcí,“ praví Platon,³⁵ lze dosáhnout různými způsoby; avšak klidná, moudrá bytost se nedá snadno zobrazit a její zobrazení nelze snadno pochopit.“

³² Lomazzo, *Trattato della pittura*, s. 15.
³³ *Anthologia graeca*, kn. 7, s. 276, vyd. Aldo 1521.
³⁴ Tamtéž, s. 278.
³⁵ Platon, *Politeos*, s. 127, vyd. Basilej 1534. [Winckelmann tu ale parafrazuje pasáž z *Ustav*, kn. 10, s. 604; v překladu Fr. Novotného, Praha 1921, s. 358: „Nuže tato stránka [naši osobnosti], rozčlívající poskytuje mnoho látky k rozmanitému napodobování, kdežto stránku rozumnou a klidnou, jež jest stále sama sobě podobná, není snadno napodobiti a nejrůznější lidem, jací se scházejí do divadel; neboť pro ně to jest napodobení stavu jim cizího.“]

S tak přisným pojetím krásy začalo umění — jako dobře spravované státy s přisnými zákony — vyrůstat do velikosti. Bezprostřední následovníci velkých zákonodárců umění postupovali jinak než Solon se zákony Draconovými: neodchýlili se od nich, neboť stejně jako nejsprávnější zákony nabývali umírněným výkladem na užitečnosti a přijatelnosti, tak i tyto mladší umělci usilovali o to, aby vysoké krásy, které byly na sochách jejich velkých mistrů ideami abstrahovanými z přírody a formami vytvořenými podle přístého systému vědění, sblížili s přírodou a právě tím docílili mnohotvárnosti. V tomto smyslu je třeba chápat grácii, již mistři krásného stylu vitskí svým dílům.

Avšak zda se, ze Grácie, jež Řekové uctívali,³⁶ podobně jako Muzy,³⁷ pouze ve dvou jménech, byly různého založení, tak jako Venuše, jejímž družkami jsou. První je stejné jako božská Venuše nadpřirozeného původu a vyznačuje se stálostí a neměnností shodnou s věčnými zákony harmonie, z níž se zrodila. Druhá je — jako Venuše zrozená Dionou — vitě podřízena materií; je dítkem času a představuje pouze souputnici první grácie: ovládnutí jí tím, kdož této nadpozemské grácii nejsou zasvěceni; sestupuje z výše a laskavě, ale bez ponizování se vstává pohledům: nebáží po tom, aby se líbila, ale nechce zůstat nepoznána. Naproti tomu grácie, jež je družkou všech bohů,³⁸ jako by si stála sama, nenabízí se, nýbrž chce, aby jí hledali; je příliš vznešena, než aby přijala plně smyslovou podobu, neboť, jak praví Platon,³⁹ „to nejvyšší nemá žádný obraz“. Rozmlouvá pouze smoudrými a pletsu se jeví jako zatvřelá a nevládná; uzavírá se před duševními hnutími a blíží se bláznému klidu božské bytosti, o níž si, jak píše stáří autorů,⁴⁰ snažili velcí umělci učinit obraz. Řekové by druhou grácii přirovnali k iónské Harmonii a první k Harmonii dórské.

První typ grácie patrně znal již božský básník a představil ji v obraze Vulkánovy krásné a lehce oděné družky Aglaie či Thalie,⁴¹ která je proto na jiném místě nazývána Vulkánovou pomocnicí⁴² a spolupracovala prý s ním na stvoření božské Pandory.⁴³ Touto grácii obdarila Pallas Odysseas⁴⁴ a o ní zpíval vznešený Pindaros;⁴⁵ ji obětováli umělci vysokého stylu. S Feidiem spouutvářela *olympijského Jupitera*, na jehož podnoží byla zobrazena, stojí na slunečním voze vedle tohoto boha;⁴⁶ to ona laskyplně vyklenula podle umělcovy původní představy pyšné brvy boha a vřila dobrótivost a milost do jeho majestátního pohledu. Spolu se svými sestrami a bohyněmi hodín a krás věnců hlavu

36 Pausanias, kn. 9, kap. 18. — Euripides, *Ifigenie v Aulide*, v. 548.

37 Liceti, *De quaestis... responsa*, s. 68.

38 Homérský hymnus na Venuši, s. 95.

39 Platon, *Politeia*, s. 127, vyd. Basilej. [Překlad Fr. Novotného, Praha 1934, s. 45: „Avšak proti tomu největší a nejvzácnější pojmy nemají žádného obrazu, názorně vytvořeného pro lidi, jehož ukázaním by dostatečně naplnili duši tazatelovu, kdo by jí chtěl naplnit; přizpůsobuje ten obraz k některému ze smyslů.“]

40 Platon, *Politeia*, s. 466. [Odkaz nesouhlasí.]

41 *Ilias*, zp. 18, v. 382.

42 Platon, *Politeia*, s. 123. [Odkaz nesouhlasí.]

43 Hesiodos, *Panod bohů*, v. 583.

44 *Odysseia*, zp. 8, v. 18—19. [Překl. O. Vanorného, ..., bohyně Pallas božský mu rozhlila pňvab kol hlavy a okolo plect.“]

45 Pindaros, *Olympijský zpěv* 14, v. 13—14.

46 Pausanias, kn. 3, kap. 11.

Junony z Argu⁴⁷ jako své dílo, v němž se sama poznávala a u něhož vedla Polykleteovu ruku. V Kalamidově *Sosandře* se skrýla do nevinného úsměvu, zdrženlivě a stydlivě vstoupila do čela a oči a s nehledaným půvabem si hrála v záhybech roucha. Díky jí se *Mistr Niohy* odvážil vstoupit do říše nehmotných idejí a zmocnil se tak tajemství, jak spojit smrtelnou úzkost s nejvyšší krásou: stal se tvůrcem čistých duchů a božských duší, jež nevzbuzují chtivou smyslnost, nýbrž umožňují vidět veškerou krásu, neboť se zda, jako by nebyly stvořeny pro vašeň, nýbrž pouze jí přijaly.

Umělci krásného stylu spojovali první a nejvyšší grácii s druhou: jako přijala Homérova *Junno Venusin* pás, aby se Jupiterovi zdala hezčí a libeznější, tak se títo mistři snažili dodat vysoké kráse smyslovějších půvabů, a změkčit velikost vřidnosti a libivosti. Tato libvější gracie vznikla nejprve v malířství, jež jí předalo sochařství. Mistrovský Parrhasios byl prvním, k tomu se zjevila, a díky jí se stal nesmrtelným; nedlouho poté došla zpodobení i v mramoru a bronzu. Neboť Parrhasias, jež byl současně Feidiiovým dělí od Praxitela, jehož díla se, pokud víme, odlišovala od všech předchozích obzvláštěmi gracií,⁴⁸ půl století.

Je pozoruhodné, že otec této gracie v umění i Apelles,⁴⁹ jehož si podmanila natolik, že ho můžeme označit za vlastního malíře gracie, neboť jí maloval samotnou, bez jejíž obou družek,⁵⁰ se narodili pod libezným íonským nebem a v zemi, kde byl několik století předtím Otec básničky obdaren nejvyšší gracií: Efesos byl vlastí Parrhasia i Apella. Parrhasios, nadán jemným citem, jež vnuká takové klima, a vychován otcem, který byl sám slavným umělcem, přišel do Athén a stal se přítelem filozofa, jež štil grácii svým učení a objevil jí pro Platona a Xenofonta.

Mnohotvárnost a větší rozmanitost výrazu neubrally krásnému stylu nic na harmonii a velikosti: duše se projevovala jen jakoby pod klidnou vodní hladinou a nikdy nevystupovala bouřlivě na povrch. V obraze utrpění zůstávají i nejvěšší muka uzavřená, jako je tomu u *Laokoonta*, a radost — třeba ve tváři Bakchantky na mincích z ostrova Naxu — se vznášá jako jemný váněk, jež sotva pohne listy. Umění vášněmi filozofovalo, podobně jako to Aristoteles říká o rozumu.

Nevíme, zda vysoký styl v umění neklesl až k nevyzrálým formám malých dětí a zda umělci tohoto stylu, zaměřeni především na dokonalé postavy, nezacházeli až k nadměrnému zdůraznění svalů; naproti tomu je jisto, že si jejich následovníci v krásném stylu, usilující o půvab a libivost, brali za náměty i dětské postavy. Aristoides, který namaloval mrtvou matku s dítětem přisátým u prsu,⁵¹ patrně vytvořil i obraz kojence. Amor není na nejstarších gemách zpodoběn jako malé dítě, ale v postavě chlapce; tak se objevuje na krásné gemě patřící komturovi Vettoriinu v Římě.⁵² Podle tvaru písmen

ΦΡΥΓΙΑΝΟΣ

47 Tamtéž, kn. 2, kap. 17 [bohyně hodín a krás: Hóry a Charitky—Grácie].

48 Lukianos, *Obrazy*, s. 463 an.

49 Plinius, kn. 35, kap. 10.

50 Pausanias, kn. 9, kap. 35.

51 Plinius, kn. 35, kap. 36.

52 Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 137.

jde o jednu z nejstarších gem se jménem umělce. Amor je na ni zachycen vleže, s pozvednutým trupem, jako by si hrál, a má velká orlí křídla, s nimiž bylo v nejstarších dobách představováno téměř bohové; vyryta je zde i dvojité oteřené mušle. Umělec, kteří přišli po Frygillovi, třeba Solon a Tryfon, dávali Amorovi dětější podobu a krasší křídla; takto, v podobě připomínající Fiammingovy děti, jej můžeme spatřit na nesečtých gemách. Stejně formy mají děti na herculianských malbách, zejména tam, kde jsou zachyceny na černém pozadí ve stejné velikosti jako krásné tancičky ženské postavy. K nejkrásnějším dětským mramorovým představujícím *Amora* patří dvě v domě Massimi, jedna v paláci Verospi, *Spiet Cupido* ve vile Albani a *Dítě hravé si s labutí* na Kapitolu;⁵³ tyto sochy by samotné stály na doklad, jak šťastným způsobem zobrazovali starí umělci dětskou podobu. Kromě toho se dochovalo mnoho vskutku krásných dětských hlav. Nejkrásnější, ac poškozenu plastickou dítěte, která se ze starověku dochovala, je *dětský Satyr* zachycený v životní velikosti, ve věku asi jednoho roku, který se nalézá ve vile Albani: jde o reliéf, ale téměř cela figura je volná. Dítě je ověněno břecťanem a pije patrně z měchu, který ovšem chybí, s takovou chtivostí a rozkostí, že má oči úplně obrácené v sloup a je vidět jen část zornice. Tato práce byla objevena na úpatí Palatina směrem k Cirku Maximu spolu s krásným *Ikarem*, jemuž dal Daidalos křídla a jehož postava rovněž silně vystupuje z reliéfu. Tyto památky by tedy vyvracely starý předsudek, jenž se nevim proč považuje téměř za pravdu, totiž že starí umělci zaošťávají v zobrazování děti za novějšími.

Krásný styl řeckého umění vzkvétal ještě dlouho po Alexandrovi Velikém v dle mnoha známých umělců; můžeme tak soudit i podle mramorových děl, jež budou uvedena ve druhém dílu, jakož i podle mincí.

4. Stylí napodobitelů. Úpadek a zánik umění

Poněvadž umělci starověku prostudovali proporce a formy krásy až do posledních důsledků a obrysy figur byly natolik určeny, že z nich nebylo možno nic ubrat ani jim nic přidat, aniž by se umělec dopustil chyby, nedal se pojem krásy již dále stupňovat. Protože se pak umění, v němž podobně jako ve všech přírodních dějích není myslitelný bod nehybnosti, nemohlo dále rozvíjet, muselo upadat. Bohové a héroové byli ztvárněni ve všech možných postojích a všemi způsoby a bylo těžké vynalézat další: tím se otevírala cesta napodobování, jež omezuje ducha. Jestliže se zdálo nemožné překonat Praxitele nebo Apella, bylo obtížné se jim být jen vyrovnat a napodobitel vždy zaošťával za napodobaným. V umění se asi udalo tožé co ve filozofii, totiž i v něm se objevil *eclerici* tili „sběratele“, kteří se z nedostatků vlastních sil pokoušeli spojovat krásné jednotlivosti odešad. Avšak podobně jako eklektiky musíme považovat pouze za kopisty filozofů různých škol, za kopisty, kteří nevytvorili nic původního, tak se ani v umění nedalo očekávat od této cesty nic celistvého, vlastního ani harmonického; velké písemné památky starověku se ztratily proto, že z nich byly pozizovány výtahy, a asi tak byla zanedbávána i velká původní umělecká díla pro díla oněch „sběratele“. Napodobování

podporovalo nedostatky vlastních znalostí, a v důsledku toho se objevovala úzkostlivost v kresbě; čeho se umělcům nedostávalo na znalostech, to se snažili nahrazovat pří: ta se tím dál víc projevovala v malířkостech, které umělci za rozkvětu umění pomýjeli a pokládali za prohřešek proti velkému stylu. Platí zde výrok Quintilianův,⁵⁴ že mnozí umělci by byli ozdoby na Feidiově *Jupiterovi* vypracovávali lépe než sám jeho tvůrce. Partie, které dřívější umělci silně zvyrazňovali, zpracovávali jejich následovníci — ve snaze vyhnout se vši domnělé tvrdosti a dospět k měkkým a jemným tvarům — jako oblejší, ale nevytrzně, libeznější, ale bezvýznamnější. Touž cestou se vždy vkřádal úpadek i do způsobu psaní a rovněž hudba klesla od mužnosti k zženštilosti;⁵⁵ ve výtvarném úpadek i do ztrácejí dobře stránky právě proto, že tvůrce chce stále něco lepšího.

V době císařské a již krátce před ní se umělci pouštěli zejména do vypracovávání volně visících kadeří na mramorových sochách a na portrétních bustách vyznačovali i chloupky obočí, což se dříve dělalo jen v bronzu, ne však v mramoru. Na jedné z nejkrásnějších bronzových hlav mladého člověka (jde o úplně poprsí v životní velikosti a nachází se v královském muzeu v Portici), která patrně představuje některého héraa a pochází od athénské umělce Apollonia, syna Archiova,⁵⁶ jsou jemně vyřity brvy na ostře hrané nadocnicové kosti. Toto poprsí, podobně jako ženská busta stejné velikosti, pochází bezpochyby z dobrych dob umění. V nejstarších dobách, ještě před Feidieum, se zornice očí vyznačovala na mincích a také v bronzu se vyznačovala uplatňovala vždy více než v mramoru. U mužských ideálních hlav se s tím začalo dříve než u ženských; i na zmiňené ženské bronzové hlavě, která patrně vzšla z ruky téhož umělce jako hlava mužská, tvoří obočí po starém způsobu ostrý oblouk.

Ve srovnání s díly vrcholného a nejkrásnějšího období musel být úpadek umění zcela zjevny a lze předpokládat, že se některými umělci snažili vrátit k velkému stylu svých předchůdců. Tak je možné — neboť věci tohoto světa mnohdy probíhají v kruhu a vracení se tam, odkud vyšly —, že se tyto umělci pokoušeli napodobovat starší styl, který se svými střídmými konturami blíží egyptským pracím. K této úvaze zavdává podnět nejasná poznámka u Petronia,⁵⁷ která se vztahuje na umění jeho doby a jejíž výklad dosud není jednotný. Petronius mluví o příčinách úpadku technického umění a současně natřká nad osudem výtvarného umění, zkaženého vlivem egyptského stylu, který — v doslovném překladu — „stísnuje“ či „svírá“.⁵⁸ Domnívám se, že v tom je jedna z vlastnosti a znaku egyptského stylu; jestliže by byl tento výklad správný, znamenalo by to, že umělci doby Petroniovy a ještě před ní upadli do suchého, skoupého a maličerného způsobu tvarování a vypracování. Jehlikoz podle přirozeného běhu věci po jednom extrému obvykle přichází jeho protiklad, dalo by se pak předpokládat, že chudý, egyptskému podobný styl měl být nápravou přehnané zbytnosti. Mohli bychom zde uvést *Far-*

54 Quintilianus, *Uvod do řečnictví*, kn. 2, kap. 3.
 55 Plutarchos, *O hudbě*, s. 2081.
 56 Petronius, *Satirikon*, kap. 2.
 57 [Český překlad Karla Hrdiny, Praha 1971, chápě toto místo jinak: „Takové malířství se dočkalo podobného konce, když směl Egypťané naši zkratku k dosažení tohoto vzneseného umění.“ S. 18.]

neského *Herkula*, u něhož jsou všechny svaly zbytnější, než jak učí zdravý způsob kresby.

Protiklad tohoto zbytnělého stylu bychom mohli najít v některých reliéfech, jež by se daly pro jistotu tvrdost a strnulost figur považovat za etruské nebo starořecké, kdyby to dovoľovaly jiné znaky. Jako protiklad uvedu jeden z takových reliéfů z vily Albani.^{58a} Je na něm zachycen průvod čtyř oděných bohů, z nichž poslední drží dlouhé žezlo a prostřední, představující Diannu, má na rameni zavěšen luk s toulcem a nese pochodeň; Diana drží za plášť první postavu, která představuje Muzu, hraje na citernu a v jedné ruce drží miskou, do níž postava znázorňující Vítězství a stojící vedle oltáře nalévá libaci.⁵⁹ Na první pohled by mohlo jít o etruský styl, tomu však odporuje architektura chrámu. Zdá se tedy, že jde o dílo, v němž pozdější řecký mistr chtěl napodobit styl staršího období. V téze vile najdeme čtyři další podobné reliéfy stejného způsobu znázornění. Rys stísněnosti byl v téze době oblibený i u oděvu: zatímco dříve vystupovali římsí technici v rouchu s nadhernými velkými záhyby, objevovali se za *Vespasiana* v těsné a přílišné říze;⁶⁰ za dob Pliniovych se začalo na mužských sochách uplatňovat užké roucho (*paenuka*).⁶¹

Petroniovo postesknutí by se dalo vysvětlit i jako narážka na četné figury egyptských bohů, kteří tehdy v Římě představovali převládající kult, takže malíři, jak uvádí Luvenalis, zili z obrázu Isidy. Protože umělci zpracovávali takové figury, mohli se styl podobný egyptským sochám vlnout i do jiných děl. Dodnes se zachovalo několik soch Isidy oděných zcela po etruském způsobu a pocházejících, jak o tom zřetelně svědčí některé znaky, z dob císařství; mimo jiné tu mohu uvést jednu sochu v životní velikosti z paláce Barberini. Tento názor neudví odborníky, kteří vědí, že jeden jediný člověk jako Bernini mohl mít zhoubný vliv na umění až do dnešních dnů; tím spíš tak mohlo působit hodné nebo většina umělců, kteří pracovali na egyptských figurách.

V určování stáří děl však nemůžeme být dosti opatrní, a ne každá figura, která se zda etruského původu nebo z dob řeckých, ji skutečně je. Může jít o kopii nebo napodobení starších děl, jež řeckým umělcům vzdy sloužila za vzor,⁶² a to je možno říci i o uvedeném reliéfu. Pokud jde o sochy bohů, jež podle jiných znaku a důvodů nemohou být tak staré, jak vypadají, zdá se, že tu byl starší styl přejat proto, aby se jim dodalo větší účty. Podobně jako podle názoru jednoho starého autora⁶³ tvrdost formulování a zvuku slov dodává řeči na velikosti, tak působí i tvrdost a přísnost staršího stylu v umění. To neplatí jen pro konturu figury, nýbrž i pro oděv, úpravu vlasů a vousů, jaké najdeme na etruských a starších řeckých figurách. Jupiter v takové podobě vyvolává větší účtu a nabývá na původnosti, což dokládá jeho socha s nápisem *IOVI EXSVPF-RANTSSIMO*,⁶⁴ která však, jak se každý může přesvědčit, nepatří k nejstarším. Právě

[Obr. příloha, tab. 5.]

[Libatio: úliba.]

Dialogus de corrupta eloquentia, kap. 39.

Plinius, kn. 34, kap. 10.

Nikolaus z Damasku, *Zlomyšlník*, in: *Excerpta*, s. 514.

Demetrios z Falera, *O vyřetnosti*, s. 26.

Spon, *Miscellanea*, odd. 3, s. 71. — Winckelmann, *Papir Stoschových gem*, s. 46.

tak tomu může být s hlavou *Aspasiovy Pallady*,⁶⁵ jejíž styl vypadá starší než doba, již napovídá tvar písmen ve jméne umělců. Gori také vyslovuje domněnku,⁶⁶ že tu řecký mistr musel mít před očima nějakou etruskou figuru. Postava *Nadeje* bývala velmi často zobrazena v nejstarším stylu, jako třeba na minci císaře Philippa Staršího⁶⁷ nebo v mramorové soše ve vile Ludovisi;⁶⁸ podobně je tomu i u tři gem v Stoschově muzeu. Můžeme zde jako příklad připomenout portréty ve vandykovském oděvu, který je do dnes obliben u Angličanů a je jak pro umělce, tak pro portretovanou osobu daleko výhodnější než dnešní upjaté oblečení.

Stejně tomu je i s takzvanými Platonovými hlavami, jež vypadají přesně jako hlavy z herra a jsou tvarovány podle toho, jak si kdo představoval tyto kamenný, na nichž se nasazovaly první hlavy: po obou stranách splyvají obvykle pramínky vlasů jako na etruských figurách. Nejkrásnější z takových mramorových hlav byla před pěti lety odvezena z Říma na Sicílii. Zcela podobná jí je hlava devět palmů vysoké mužské oděné sochy, která byla nalezena spolu s uvedenými čtyřmi ženskými karýatidami na jaře roku 1761 u Monte Porzio (kde se podle několika již dříve objevených nápisů nacházela vila rodu Portiů). Socha má spodní roucho z lehké látky, jak naznačují husté drobné záhyby, splyvající až k zemi, a přes ně soukenný plášť, přehozený přes levé rameno a svitnutý pod pravým podpaždím, takže levá ruka, opřená v bok, zůstává zakryta. Na levou částí pláště přehozené přes rameno je jméno SARDANAPALLOS, s dvojitým lambda oproti obvyklému způsobu psaní. Toto písmeno se vyskytuje zbytečně zdvojené i jinde, jako třeba na vzácné bronzové minci z města Magnesia a nápisem Magnet Pollis místo Polis.⁶⁹ Nejde tu o nikoho jiného než o známého krále asyrského, jehož však tato socha nemůže představovat, a to z mnoha důvodů: postací, když zde připomenu, že tento král byl podle Herodota vždy bezvousý a ostrihaný, zatímco socha má dlouhý vous. Socha svědčí o dobrem období umění a podle všech známek nevznikla za římského císařství.⁷⁰ Čtyři karýatidy, jež zbyly z většího počtu, nesly patrně římsu místnosti, neboť na hlavách mají vyvýšený kruh, na němž asi spočívala hlavice nebo kosa.

Ze se styl posledního období velmi lišil od stylu starého, naznačuje kromě jiných Pausanias,⁷¹ když říká, že kněžka Leukippoven Foiby a Hilairey snála ze sochy jedné z nich původní hlavu, a aby sochu vylepšila, dala zhotovit novou hlavu, která, jak praví Pausanias, „byla vypracována podle dnešního umění“. Tento styl bychom mohli označit jako malihebný či zplstňlý, neboť vše, co bylo na starých figurách mohutné a vystouplé, mělo nyní nevýrazné a ploché tvary. Tento styl ale nesmíme posuzovat na základě soch, které byly pojmenovány podle hlavy.

65 Stosch, *Pietres graeces*, tab. 13.

66 Gori, *Museum Etruscum*, s. 91.

67 Pedrusi, *Cesari*, d. 6, tab. 6 — tato rytina je však zkrášlující.

68 Na bazi této sochy je nápis, který jsem poprvé zveřejnil v *Popisu Stoschových gem*, s. 302:

Q. AQTILLIVS. DIONYSIVS. ET.

NONIA. FAVSTINA. SPEM. RE.

STITVERVNT.

69 Tato mince je v muzeu pana Giovanniho Casanovy, římského malíře v penzi krále polského; mám rozpracován výklad k této vzácné minci.

70 [Paleografickou poznámku k tomuto bodu vyneslávám.]

71 Pausanias, kn. 3, kap. 16 [překlad H. Businské znt.; „dala jí přetvořit obličej podle naší techniky“].

ΑΘΑΝΑΘΩΝ ΜΕΡΩΠΩΝ
 ΟΥΔΑΙΟΙ ΕΦΥ ΤΟΥΔΕ ΣΕΒΗΡΑ
 ΘΗΡΕΥΟΜΕΝΟΙ ΑΙΑΚΙΔΑΙ
 ΜΑΡΤΥΡΕΟΙ ΕΙΣΙ ΑΝΟΥΤ
 ΑΥΧΩΝΟΙ ΣΩΦΡΟΝΑ ΤΥΝΒΟΟΙ
 ΜΑΙΟΝΟΙ ΑΝΑΤΟΝΕΟΙ ΣΕΒΗΡΑΝ
 ΚΟΡΥΜΒΟΙ ΣΤΡΥΜΟΝΙΟΙ ΤΑΙ
 ΔΟΟΙ ΑΜΥΜΟΝ ΕΧΩΝ
 ΟΙΗΝ ΟΥΚ ΗΝΕΙΚΕ ΠΟΛΥΤΟ
 ΒΙΟΟΙ ΟΥΔΕ ΤΙΟ ΟΥΠΩ
 ΕΟΧΟΙ ΤΑΦΟΟΙ ΧΡΗΟΤΗΝ
 ΑΝΑΟΟΙ ΤΦ ΗΕΑΙΩΙ

Protože umění nakonec stále víc spelo k úpadku a protože vzhledem k množství sta-
 rých soch vznikalo poměrně málo nových, spočívala práce umělců především ve zhotovo-
 vání hlav, poprsí a portrétů, v nichž víc než v čem jiném nacházelo poslední období až
 do zániku umění svůj výraz. Není tedy třeba považovat za něco mimořádného, když
 spatříme docela dobře, ba krásné hlavy Maerina, Septimia Severa a Caracally, třeba tu,
 která je v paláci Farnese: její hodnota tkví v pouhé pili. Je možné, že by Lysippos ne-
 dokázal udělat Caracallovu hlavu o mnoho lépe, ale její tváře nedovedl udělat žádnou
 postavu jako Lysippos; v tom byl rozdí.
 Někteří si myslí, že mohou ukázat obzvláštní umění v silných, vystouplých zádech,
 odporujících představám starých umělců; na oblouku císaře Septimia si neodpustili
 takové žily ani na rukou ženských ideálních figur, třeba u postav Vítězství nesoucích
 trofeje, jako kdyby se síla, již Cicero uvádí jako obecnou vlastnost dokonalejších rukou,
 vztahovala i na ruce ženské a musela být vyjádřena uvedeným způsobem. Na zlomcích
 kolosálních soch z Kapitolu, jež prý pocházejí ze sochy Apollona, jsou žily na povrchu
 významně neobryčejně jemné.

a třetí zpívá a drží v ruce svitek. Sireny mají obvykle ptáci nohy; zvláštností ale je, že všechny tři mají plášť. V levém poli jsou sedící a rozmoučenější hlozotové. Ve středním poli je nápis, který s uvedenými náměty nemá společné ani to nejmenší a který dosud nebyl zveřejněn.^{71a}

5. O dobrém vkusu, který se udržel i za úpadku umění

Celému starověku až k úpadku umění je vlastně, že si byl vždy vědom své velikosti:

duch otců nikdy zcela nevyprchal z potomků a i prostřední díla posledního období

jsou stále ještě zpracována podle zásad velkých mistrů. Hlavy si podřizely obecný pojem

staré krásy a i v postojí, akci a oděni figur se vždy projevuje stopa čisté pravdy a pros-

toty. Kokení zdobnost, nucená a špatně pochopená gracie, přehnaná a pokroucená

účenost, které do jisté míry obsahují i nejlepší díla novodobých sochařů, nikdy nezasle-

pily oči starých Řeků. Najdeme dokonce několik výtěčných soch, které jsou, pokud

můžeme soudit podle účesu, ze třetího století a musíme je považovat za kopie starších

děl. Patří k nim dvě sochy *Venuše* v životní velikosti s původními hlavami v zahrade

za palácem Farnese; jedna má krásnou hlavu *Venuše*, druhá hlavu ženy vyššího stavu

z třetího století a obě mají stejnou paruku. Horší *Venuše* téže velikosti v Belvederu

ma rovněž podobný účes, typický pro ženy té doby. *Apollon* z vily Negroni, který má

podobu i výšku patnáctiletého jinocha, se může počítat k nejkrásnějším figurám mladíku

v Římě; jeho hlava však nepředstavuje *Apollona*, nýbrž patrně císařského prince z téže

doby. Vyskytovali se tedy ještě umělci, kteří dovedli velmi dobře napodobit krásné

starší figury.

Závěrem třetí části této kapitoly uvádím zcela mimořádnou památku z Kapitolu. Je

z jednoho druhu čediče a představuje sedící opici s předními nohama otevřenými o ko-

lena zadních nohou; její hlava se ztratila. Na pravé straně báze je řeckým písmem vy-

tesáno: „Zhotovili *Feidias* a *Ammonias*, synové *Feidioví*“.⁷² Tento nápis, jehož si malokdo

povšiml, byl v seznamu, z něhož ho převzal *Reinseus*, uveden jednoduše bez udání díla,

na němž je vytesán, a jestliže není zaznamenána jeho starobylost, mohl by se pova-

žovat za podvrh. Toto zdánlivě opovržlivé dílo může díky nápisu vzbudit po-

zornost a uvědu, proč si to myslím.

V Africe se usadila kolonie *Řeků*, kteří se nazývali *Pithekusai*, podle množství opic

v té končině. Jak uvádí *Diodoros*,⁷³ pokládali opici za posvátné zvíře a uctívali ji po-

dobně jako *Egyptané* psy. Opice volně pobíhaly v jejich příbýtcích a braly si, co se

jim zlíbilo; tito *Řekové* davali dokonce i svým dětem jména opic, neboť tato zvířata ozna-

čovali podobně jako bohý jistými čestnými přídomky. Dohadují se, že kapitolská opice byla

objektem uctívání *Pithekuských Řeků*; jinak si alespoň nedovedu vysvětlit, jak by se

toto umělecké monstrum shodovalo se jmény řeckých sochařů: *Feidias* a *Ammonias*

71a

[Viz s. 171. — Zádny člověk se nenarodil nesmrtelný. Svědky toho jsou, Severo, *Thesens* a *Aiakovi-*

Ja, hrob, se chlubím, že skryvám moundou a neposkvrněnou Severu, dceru syna *Strymoniova*. Taková

72

Reinseus, *Inscriptiones*, odd. 2, pozn. 62. — Srv. též *Cuper*, *Antikeos Homer*, s. 134.

73

Diodoros, kn. 20, s. 793. [*Pithecusa*, popř. *Pithecssae*: správně ostrov v Neapolském zálivu, dnes

Ischia.]

pravděpodobně vytvořili své dílo mezi těmito barbarskými Řeky. Když sicilský král Agathokles napadl Kartaginany v Africe,⁷⁴ pronikl jeho vojevůdce Eumaros až do země těchto Řeků a dobyl a zničil jedno jejich město. Doménku, ze si tehdy Řekové tuto božsky uctívanou opici odvezli jako neobyčejnou památku, nepřipouští tvar písma, které má rysy pozdějších dob a podobá se herculanskému. Dalo by se tedy předpokládat, že dílo bylo vytvořeno mnohem později a snad v době císařské převezeno ze země tohoto lidu do Říma; pravděpodobnost tohoto předpokladu podporuje několik slov latinského nápisu na levé straně podstavce. Nápis byl původně čtyřřádkový a z jeho pozůstatků se dají přecíst jiz jen slova: SEPT. QVE. COS. Podle toho tedy onen řecký kmen existoval v Africe ještě v době našeho dějepisce^{74a} a držel se své modloslužby. Při této příležitosti zde upozornuji na ženskou mramorovou sochu z galerie ve Versailles, která je považována za *Vesalku* a o níž se uvádí, že byla nalezena v Bengazi, domnělém numidském hlavním městě Barca.

Zopakujeme-li a shrneme to, co bylo v této třetí části řečeno, pak budeme v řeckém umění, zejména v sochařství, rozlišovat čtyři stupně stylu, totiž styl rovný a tvrdý, velký a hrnatý, krásný a plynulý a konečně styl napodobitělu. První trval zhruba až po Feidia, druhý až po Praxitela, Lysippa a Apella, třetí začal upadat s touto školou a čtvrtý trval až k zániku umění. Nejvyšší rozkvět umění netrval dlouho: od dob Periklových až do Alexandrovy smrti, po níž se slava umění začala chýlit ke konci; to bylo asi sto dvacet let. Co do period se obecně osudy umění novějších dob nelíší od starověku: rovněž v největším umění proběhly čtyři hlavní proměny, pouze s tím rozdílem, že umění nekleslo ze svých výšin postupně jako u Řeků, nýbrž v téměř okamžiku, kdy ve dvou velkých mužích dosáhlo tehdy nejvyššího možného stupně (mluvím zde jen o způsobu kresby), náhle opět upadlo. Styl byl suchý a strnulý až po Michelangela a Raffaela; toto dva mužové představují vrchol obrozeného umění; po mezidobí, v němž vládli špatný vkus, přišel styl napodobitělu; Carracciové a jejich škola se svými důsledky; tato perioda sáha až po Carla Marattu. Pokud chceme hovořit zvlášť o sochařství, pak jsou jeho dějiny velmi krátké. Jeho rozkvět představují Michelangelo a Sansovino, a s nimi také konci; Algardi, Fiammingo a Rusconi přišli o víc než sto let později.⁷⁵

ČÁST ČTVRTÁ

O MECHANICKE STRÁNCE HECKÉHO SOCHAŘSTVI

1. Materiály, s nimiž řecí sochaři pracovali

Poté, co jsem uvedl přičiny převrství řeckého umění, popsal jeho vznik a podstatu a podrobil rozboru jeho rozmach a úpadek, přičítají jako závěr této kapitoly čtvrtá část, zabývající se mechanickou stránkou řeckého umění. Tato stránka umění zahrnuje za své materiály, s nimiž řecí umělci pracovali, a za druhé samotný způsob zpracování.

⁷⁴ [Porazil je r. 310 př. n. l.]

^{74a} [Diodora.]

⁷⁵ Nouveau Mercure de France, leden 1729, s. 64.

V první kapitole byl podán obecný historický přehled různých materiálů, z nichž vytvářeli sochy Řekové i ostatní národy; nyní je třeba promluvit zvlášť o mramoru. Garofalo pojednal v samostatném díle o různých druzích mramoru, o nichž se nyní starí autoři, a zevrubně uváděl a přelozil všechny pasáže, jež našel; jeho práce si není hlavně ti, jimž jde o sčertlost; při vši námaze, již vynaložil, však nepodává poučení o tom, v čem spočívá hodnota krásného mramoru, a řada pozoruhodných míst starých autorů mu zůstala neznáma.

Je známo, že když chtějí badatelé o starověkou vyzvednout hodnotu sochy nebo jejího materiálu, říkají, že je z parského mramoru: Ficoroni málokdy uvádí sloup či sochu, o níž by netvrdil, že je z tohoto kamene. To jsou ale lehkomyšlná slova pro důvěřivce, a jestliže se někdy stane, že jde skutečně o tento mramor, pak je to dílo náhody, nikoli autorových znalostí. Odkud věděl Belon,¹ že pyramida či hrobka *Cestiva* je z thasského mramoru, mi není známo.

Výborné druhy řeckého bílého mramoru představuje mramor parský, jež Řekové nazývají též *lygdinos*, podle pohorí Lygdos na ostrově Paros,¹⁸ a mramor pentelský, dobývaný u Athén, o němž se nicméně Plinius nezmiňuje;² z pentelského mramoru bylo zhotoveno deset figur proti jediné z parského, jak dokládají Pausaniovy zmínky. Rozdíl mezi oběma druhy však vlastně neznáme.

Existuje bílý mramor s malou a velkou zrnitostí, to jest složený z jemných a hrubších částic: čím jemnější zrno, tím dokonalejší mramor; vyskytnou se dokonce sochy, jejichž mramor jako by byl ulit z mléčné masy nebo těsta, bez zjevných zrněk: tento je bezpochyby nejkrásnější. Protože parský mramor byl nejvzácnější, měl pravděpodobně takové vlastnosti. Tento mramor má navíc dvě vlastnosti, jež postřáda i nejkrásnější mramor kararský: jednou z nich je jeho měkkost, to znamená, že se dá opracovávat jako vosk a dá se použít na nejjemnější partie, jako vlasy, perli a podobně, kdežto kararský je nepoddajný a láme se, když v něm chce umělec příliš cizlovat; druhou vlastností je jeho barva, blížící se barvě tela, zatímco kararský je ošnivě bílý. Z tohoto nejkrásnějšího mramoru je reliéfní poprsí *Antinoia*, v poněkud nadživotní velikosti, ve vile Albani. Isidorus se tedy mylí,³ když tvrdí, že parský mramor se lámal jen v tak velkých kusech, jaké stály na nádoby. Ferrault⁴ se nemýlí o nic méně, když považuje velko-zrný mramor za parský: nemohl to však vědět, když neopustil Francii. Velká zrna se v mramoru lesknou jako kamenná sůl, a zda se, že jistý druh mramoru, nazývaný *sali-num*, podle toho dostal své jméno.

2. Způsob zpracování

O způsobech zpracování promluvíme nejprve všeobecně a poté zvlášť o materiálu: o slonovině, kamenní a o pracích z bronzu, pokud o nich víme. Pokud jde o zpracování vřebec, je třeba říci, že není známa žádná zvláštní způsob, jimž by se řečti sochami lišili

1 *De operum antiquorum praesantia*, kn. 1, kap. 7, s. 2551.
 18 Palmertius, *Exercitationes in auctores graecos* (Diodoros), s. 98.
 2 Caryophyllus, *De antiquis marmoribus*, s. 32.
 3 Isidorus, *Origines et etymologiae*, kn. 16, kap. 5, s. 1024.
 4 Charles Perrault, *Parallèle*, dialog 2.

od novodobých umělců, případně od našich předstáv; jisto však je, že pro svá díla zhotovovali modely. Jistý slavný spisovatel je přesvědčen, že Diodoros chtěl tvrdit opak, když řekl, že egyptští umělci pracovali podle správné míry, kdežto řečtí se spolehali pouze na odhad oka. Tento názor může být vyvrácen gemou ze Stoschova muzea, na níž Prometheus pomeřuje olovnicí slověka, jehož modeluje. Je známo, jak vysoko byly ceněny modely slavného Arkesilaa, jenž zřídil několik let před Diodorem; a kolik modelů z palené hlíny se zachovalo a je stále ještě objevováno! Sochař musí pracovat s měřítkem a kružítkem; naproti tomu malíř nechtí má míru v oku.

Většina mramorových soch je vytesána z jednoho kusu, a Platon⁷ dokonce vydává ve své republice zákon, podle něhož se sochy musí tesat z jednoho kusu. Ze dvou kusů byly kromě egyptského *Antinoia*, zmíněného ve druhé kapitole, dvě sochy z paláce Rus-poli, totiž sochy *Hadriana* a *Antonina Pia*; dokazuje to zřetelná stopa spojení na zachované horní části těla. Pozorně dohlédne je, že u některých nejlepších mramorových soch byly hlavy už od počátku, v samém rozvrhu, opracovávány zvlášť a pak teprve nasazovány; zřetelně je to vidět na sochách *Nioby* a *jejích dcer*, u nichž jsou hlavy vsazeny mezi ramena, aniž budi podezření, že by bylo šlo o poskození nebo pokus o vylepšení. Hlava mnohokrát zmínované *Pallady* z vily Albani je rovněž nasazena, podobně jako hlavy nedávno objevených karyatid. Někdy se dodatečně připojovaly i paže, jak je tomu rovněž u *Pallady* a několika karyatid.

Pokud jde o zpracování materiálu, je třeba nejprve se zmínit o slonovině. Slonovinnové sochy se patrně zpracovávaly na soustruhu; v této práci zvláště vynikli *Feidias*, jenž vynalezl umění nazývané *Řeky toreutike*, tj. soustružení; nemohlo jít o nic jiného než o soustružení tváře, rukou a nohou. Na soustruhu se prováděly i řezby na nádobách; takovou představuje i nádoba božského *Alcimedonta*, která byla podle *Vergilia* stanovena jako cena v soutěži dvou pastýřů.

Zpracovávaní kamenů se týká především mramoru, čediče a porfyru. Figury z mramoru se dodělávaly pouhým dlátem bez hlazení, nebo byly jako dnes hlazeny. Neda se určit, zda ten či onen způsob je starší, neboť egyptské figury z nejtvrdších kamenů byly s nesmírným úsilím hlazeny. Najde se však několik nejkrásnějších mramorových soch, jež byly dokončeny pouze kovovým dlátem, bez hlazení, jak dokládá kupříkladu *Laokoön*, *Borgheský zápasník* od *Agasia*, *Kentaur* z téže vily, *Marsyas* z vily *Medici* a různé jiné sochy. Pozorné oko může odhalit zejména na *Laokoönovi*, s jakou mistrovskou obratností a jistotou vedl umělec dláto, aby nesešel broušením nejnemnější rysy. Pokožka těchto soch se zda být oproti vyhlazeným a vybroušeným povrchům poněkud drsná, ale asi tak jako měkký samet oproti lesklému atlasu, a vyvolává představení stavu pokožky starých *Řeků*, která nezměkla neustálými teplými koupelkami — tento zvyk přinesla až za *Rimannů* postupující změkčilost — a nebyla ohlazená železnými

⁵ Caylus, *Sur quelques passages de Pline*, s. 285.
⁶ Winckelmann, *Papir Stoschových gem*, s. 315.
⁷ Platon, *Zákony*, kn. 12, s. 956.

[Toreutika: rytecké umění vztahující se na rytí nebo tepání do různých materiálů, nejde tedy pouze o soustružení.]

[Vergilius, *Zpěvy pastýřské*, ekloga 3, v. 37.]

škrabkami, nýbrž pokryta zdravým rašením, prvním náznakem vousu na bradě.¹⁰ Dva velcí lvi u vchodu do benátského Arzenálu, kteří tam byli převezeni z Athén, jsou rovněž opracováni pouhým dlatem; u mramorových soch takového druhu a takové velikosti je nicméně tento způsob pochopitelnější. Naproti tomu kolosální socha, z níž na Kapitolu zbyly obě nohy, ulomky paží a jedna kolenní česka (tyto zlomky údajně pocházejí z kolosálního Apollona, jehož přivezl Lucullus z Apollonie do Říma), byla ohlazená a obroušená. Chodidla jsou dlouhá dévat palmů a nehty na palci nohy osm a půl coulu, samotný palec má obvod přes čtyři palmy. Obratnost a dovednost opracováání pouhým železným dlatem mohla být pouze výsledkem dlouhého cviku, k němuž v dnešních dobách není dost příležitosti.

Většina mramorových soch však byla hlazena a postup byl tehdy asi podobný jako dnes. Jeden druh kamene, který sloužil k hlazení, pocházel z ostrova Naxos¹¹ a podle Pindara¹² byl pro tento účel nejlepší. Všechny sochy se ještě dnes, stejně jako ve starověku,¹³ hladí voskem; ten se však posleze zcela oskrábá a na rozdíl od fermeže nezůstává jako potah na soše. Uvedená místa v klasičích byla všemi komentátory mylně pocho-

pena jako čistění soch.

Cerného mramoru se začalo používat později než bílého a jeho nejtvrší a nejjemnější druh se obecně nazývá paragona, čili „prubříský kámen“.¹⁴ K řeckým sochám, které se z něho zachovaly v úplnosti, patří *Apollon* z farneské galérie, takzvaný bůh *Aventinus* na Kapitolu, oba v nadživotní velikosti, dva *Kentaury* pana kardinála Furtietho, které vytvořili Aristas a Papias z Afrodisiady, a ve vile Albani pak *mladý Faun* v životní velikosti, nalezený v Nettunu.

Řeční umělci se snažili vyjádřit i v čediči, a to jak v nazeleňalém, tak železitě zbarveném, nedochovala se však ani jedna celá socha. Zbylo pouze torzo mužské figury v životní velikosti ve vile Medici, a tento zlomek svědčí o tom, že šlo o jednu z nejkrásnějších soch starověku; při pohledu na něj se nemůžeme ubránit údivu nad znalostmi umělce i vypracovááním figury. Podle dochovaných hlav se dá soudit, že s tímto kamenem pracovali jen zvlášť zruční umělci: neboť všechny jsou provedeny v nejkrásnějším stylu a s největší jemností. Kromě hlavy Scipionovy, o níž se zmíním ve druhém dílu, je v paláci Verospi hlava mladého héra a ve vile Albani ženská ideální hlava, nasazená na starobylou oděnou bustu z portyru; za nejkrásnější z těchto hlav by se dala označit hlava mladého člověka v životní velikosti, již vlastní umělcem, nýbrž představují krátnice přistřižené a jemně zústařeny jen oči, čelo, vlasy a jedno ucho. Vypracováání vlasů je na ni, stejně jako na hlavě z paláce Verospi, odlišné od mramorových mužských hlav: vlasy totiž netvoří volně kadere, ani nejsou opracovány vrátkem, nýbrž představují krátnice přistřižené a jemně sčesaný účes, jaký se vyskytuje na některých mužských ideálních hlavách z bronzu, na nichž je téměř každý vlasek vypracován zvlášť. U bronzových hlav zpracovaných podle skutečného modelu je provedení vlasů různé: u jezdeckého portětu *Marka Aurelia*

10

[Poznámku s filologickým rozbořem o řec. slově *chms* vynecháváme.]

11

Plinius, kn. 36, kap. 10.

12

Pindaros, *Nemejský zpěv* 6 v. 107.

13

Vitruvius, kn. 7, kap. 9. — Plinius, kn. 33, kap. 40.

14

Plinius, kn. 36, kap. 6.]

a opěšalého *Septimia Severa*, který je v paláci Barberini, jsou vlny kučeravé stejně jako u jejich portrétů v mramoru. *Kapitolský Herkules* má tlusté a kučeravé vlny, jako tomu býva u jeho ostatních soch. Vlny zminěného zlomku hlavy svědčí o mimorádném a teklých téměř nenapodobitelném umění a plní; téměř stejnou jemnost jeví zpracováni hlavy na torzu Iva z nejtvrdšího cedice, které se nachází na vinici Borioni. Mimorádná hladkost, již umělci tomuto kameni vtiskli, museli vtisknout, jakož i jemné částice, z nichž je složen, zabránily zvětřiti, které se objevuje i na nejhladším mramoru, takže tyto hlavy byly nalezeny v zemi tak dokonale hladké, jak byly vytvořeny.

Za třetí je třeba promluvit zvlášť o pracích z portýru. V tomto ohledu naši umělci daleko zaostávají za starověkými, a to nikoli proto, že by vůbec nedovedli pracovat s portýrem, jak většinou uvádějí nezdělaní a povrchní autoři,¹⁵ nýbrž proto, že starí umělci zde postupovali s větší lehkostí a s nám neznámými přednostmi. To, že starí umělci dosáhli v této práci obzvláštní znamenitosti, ukazují jejich portýrové nádoby, skutečně vysoce umělecké. Pan kardinal Alexandr Albani vlastní nejkrásnější exempláře: mezi nimi jsou dva vysoké přes dva římské palmy, za jeden z nichž zaplatil skvělé vysoce umělecké náklady. Pan kardinal Alexandr Albani vlastní dvanácti cisarů teranského, ale také různé císařské busty, k nimž patří hlavy prvních dvanácti cisarů z galerie paláce Borgnese. Největší obtíže ani zvláštní znamenitost starověkých umělců netví v této oblasti, nýbrž, jak řečeno, v soustružení nádob. U malých prací se dnes začal tento kamen soustružit, ale větší nádoby se bud nedělají duté, jak je tomu u nádob z nazeleňalého portýru v paláci Verospi, nebo jsou duté, jako nádoby v paláci Barberini a ve vile Borgnese, ale pak jsou vyhloubeny válcovité, nemají břícho, fale ani hrdo. Ze však eipické soustruhování portýrových nádob po starověkém způsobu není ztraceny tajemství, ukázal pan kardinal Alexandr Albani zdatilým pokusem, který v nicem nezaostává za prací starých Řeků, neboť portýr byl při něm vysoce soustruhován až na silu pera; soustruhování však stojí třikrát více než forma nádoby, protože ta byla na soustruhu třináct měsíců.

Za povšimnutí zde stojí, že na portýrových sochách nenajdeme hlavu, ruce ani nohy z téhož kamene: tyto vnější partie jsou z mramoru. V galerii paláce Chigi, který je dnes v Drážďanech, byla portýrová hlava *Caliguly*; ta je však nová a byla zhotovena podle čedičové předlohy z Kapitolu; ve vile Borgnese je rovněž nová hlava *Vespasianova*. Existují sice dvě dvojice figur u vchodu do dožecího paláce v Benátkách, které jsou vytvářeny celé z jednoho kusu portýru, jde však o práce Řeků z pozdějšího nebo středního období; Hieronymus Maginus¹⁷ se zřejmě velmi málo vyznal v umění, jestliže tvrdí, že to jsou sochy Harmodia a Aristogeitona, osvoboditelů Athen.

¹⁵ Juvenel de Cartencas, *Essai sur l'histoire des sciences, des belles lettres...*, d. 4.
¹⁶ Vasari, *Vie de pittoři*, Avod, s. 12.
¹⁷ Maggi, *Variae lectiones*, kn. 2, kap. 6, s. 83.

valo mnoho soch z tohoto kovu; Fradmon, jenž byl starší než Feidias,¹⁸ vytvořil dvanáct bronzových krav, jež ukoristili Thessalové a postavili je u vchodu jednoho chrámu.

Podle Pausanias¹⁹ se v nejstarších dobách, před rozkvětem umění, sestavovaly bronzové figury z jednotlivých kusů, které se spojovaly hřebíky; tak tomu bylo u spartské sochy *Jupitera*, již vytvořil jistý Klearchos ze školy Dipoea a Skyllida.²⁰ Téměř shodným způsobem bylo z jednotlivých kusů sestaveno šest herculianských ženských bronzových figur v životní velikosti i menších: hlava, paže a nohy jsou ulity zvlášť a ani trup není z jednoho kusu. Jednotlivé části se při spojování neložovaly, neboť po jejich očistění se nenášly stopy takového postupu, ale byly sesazeny pomocí spojek, které se v Itálii nazývají podle svého tvaru vláštovčí očasíky (*code di rondine*). Krátký pláštěk těchto to figur, skládající se z přední a zadní části, byl spojen na ramenou, kde jsou naznačeny knoflíky. Na jedné soše mladíka, jejíž hlava se kdysi nacházela v muzeu Kartouzů v Římě²¹ a nyní je ve vile Albani, bylo zvlášť připojeno ohanbí, ulité pravděpodobně dodatečně. Za zmiňku stojí, že uprostřed ohanbí, tam, kde by bylo očlupení, jsou tři řecká písmena I. P. C.H. v řídce asi jednoho centimetru, která by nebylo vidět, kdyby se socha našla celá; tato část je ve vlastnictví autora. Montfaucou²² byl špatně poučen, když si dal namalovat, že jezdecká socha *Marka Aurélia* nebyla ulita, nýbrž vytvořena kladivem.

Letováním se používalo u vlasů a volně visících kadeří, jak je vidno na jedné z nejstarších hlav celeho starověku v herculianském muzeu v Portici. Jde o ženskou bustu, která má vpředu nad čelem a až po uši padesát kadeří jako ze silného drátu, tlustého téměř jako brk na psaní, jež visí jedna přes druhou i vedle sebe, vždy jedna dlouhá a jedna krátká, každá stoučená do čtyř až pěti prstenců; zadní vlasy jsou spletené a ovíjejí hlavu kolem dokola jako diadém. Druhá, mužská hlava s dlouhým vousem, z téhož muzea, natočená poněkud na stranu a s pohledem směřujícím dolů, má kučeravé vlasy rovněž přiletovány na spáncích. Tuto ideální hlavu, označovanou jménem Platonovým, je možno považovat za zázrak umění a nelze ji popsat člověku, který si ji sám pozorně neprohledl. Nejzajímavějším exemplářem tohoto druhu je však hlava mladého muže, portrét určité osoby: je na ni nalatováno šedesát osm kadeří a na šíji jsou ještě další kadeře, které nevisí volně, nýbrž byly ulity spolu s hlavou. Kadeře se podobají uzkému papírovému proužku, který byl srolován a pak rozvinut; ty, které visí na čele, mají pět i více prstenců, kadeře na šíji až dvanáct a na každém jsou vyřity dvě podélné rýhy. Dalo by se předpokládat, že jde o Ptolemaia Apiona, jehož najdemme na mincích s dlouhými visícími kadeřemi.

V témž muzeu se nacházejí tři z nejlepších bronzových soch, a to v životní velikosti: mladý *Satyr* spící vsedě, s pravou paží položenou za hlavou a levou svěšenou; starý opilý *Satyr* ležící na měchu, přes nějž je přehozena lvi kůže; opírá se o levou paži, kdežto

Pausanias, kn. 6, kap. 8. — Plinius, kn. 34, kap. 8. — F. Junius, *Catalogus artificum*.
 Holstein, *Noie in Stephanum Byzantium*, s. 151.
 Pausanias, kn. 3, kap. 17 [Winckelmann píše Learchos, stejně i na s. 208].
 Monum. a Bortono collect., s. 14. Lide, kteří tvrdí, že jsou znalci starých hlav, a také jim dávají jména, nazývají tuto hlavu Ptolemaios, syn posledního mauretánského krále Juby. — Sr. Ficoroni, *Roma moderna*, s. 169.
 Montfaucou, *Diarium Italicum*, s. 169.

18 Pausanias, kn. 6, kap. 8. — Plinius, kn. 34, kap. 8. — F. Junius, *Catalogus artificum*.
 19 Holstein, *Noie in Stephanum Byzantium*, s. 151.
 20 Pausanias, kn. 3, kap. 17 [Winckelmann píše Learchos, stejně i na s. 208].
 21 Monum. a Bortono collect., s. 14. Lide, kteří tvrdí, že jsou znalci starých hlav, a také jim dávají jména, nazývají tuto hlavu Ptolemaios, syn posledního mauretánského krále Juby. — Sr. Ficoroni, *Roma moderna*, s. 169.
 22 Montfaucou, *Diarium Italicum*, s. 169.

pravou má zvednutou a luská do dlaně — podobně jako socha *Sardanapala* v Anchiálu²³ — na znamení radosti, jak je dodnes zvykem při tanci. Nejznamenitější z těchto tří je *Merkur*, sedící s levou nohou posunutou dozadu, tělem nakloněným dopředu a opřátým se o pravou ruku. Pod chodidly je spona na řemínkách, jimiž jsou přivázána křídélka, tvarována jako ruže, aby se naznačilo, že tento bůh nemusí chodit, nýbrž může létat. Z berly zůstal v levé ruce jen konec; zbytek se nenašel, z čehož lze usoudit, že socha byla přivezena z jiného místa, kde se tento kousek musel ztratit: jehlikož byl tento Merkur, vyjma hlavu, nalezen bez jakéhokoli poskození, musela by se najít i jeho berla. Mnoho věřejných bronzových soch se pozlacovalo, jak dosvědčuje ještě dnes zlato, jež se zachovalo na jezdecké soše *Marka Aurelia*, dále na zlomcích čtyř kóni táhnoucích vůz, kteří stáli na hereulianském divadle, a zejména na *kapitolském Herkulovi*.²⁴ Trvanlivost pozlacení na sochách, které mnoho staletí ležely zasypány pod zemí, tkví v síle zlatých plátků: zlato se totiž nevytěpávalo zdaleka tak tence jako za našich časů; Buonartti²⁵ ostatně ukazuje, o jak velký rozdíl jde. Proto ve dvou kdysi zasypaných místech císařského paláce na Palatinu ve vile Farnese můžeme vidět zlaté ozdoby tak svěží, jako kdyby byly zhotoveny nedávno, a to přesto, že místnosti jsou velmi vlhké od země, již byly zasypány: neubráníme se úžasu, když vidíme blankytně modré obloukovité pruhy s malými zlatými figurami. Pozlacení se zachovalo i ve zříceninách Persepole.²⁶

Pozlacování ohněm se provádí, jak známo, dvěma způsoby: jeden se nazývá amalgama, druhému se v Římě říká *allo spadaro*, to jest měřičským způsobem. Při druhém způsobu se přikládají zlaté plátky, při prvním se používá zlata rozpuštěného v lučavce. Do tekutiny s rozpuštěným zlatem se přidává rtuť a pak se postaví na mírný ohně, aby lučavka vyprchala, a zlato se spojí s rtuťí do jakési pasty. Touto pastou se za horka potřítá předem pečlivě očištěný kov, přičemž náter je zprvu zcela černý; když se však znovu vloží do ohně, nabude zlato svého lesku. Toto pozlacení, které se přímo spojuje s kovem, však nebylo starým Řekům známo; ti používali k pozlacování pouze plátku, když se kov předtím potěl rtuťí; velká trvanlivost tohoto pozlacení tkví, jak jsem již řekl, v tloušťce plátku, jejíž zbytky jsou ještě dnes patrné na kóni *Marka Aurelia*. Na mramor se zlato nanášelo pomocí bílku, zatímco dnes se používá česneku, jímž se mramor potřítá; poté se mramor potáhne tenkou vrstvou sádry, na níž se nanáší pozlátko. Někdy se používá říkového mléka, které vypřítí, když se říká na počátku zrání utrhne od stopky. U některých mramorových soch se ještě dnes najdou stopy pozlacení na vlasech, jak bylo zmíněno výše; před čtyřiceti lety se našla dolní část pozlacené hlavy, která se podobá Laokontovi; pozlátko tu ale není naneseno na sádre, nýbrž přímo na mramoru.

K pracím v bronzu patří i mince, jejíž razba je u Řeků různá podle různých uměleckých období. V nejstarších dobách je plochá, v dobách rozkvětu i pozdějších časech

²³ Strabon, kn. 14, s. 672.

²⁴ P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, pozn. 20.

²⁵ Buonartti, *Osservazioni sopra...* medaglie, s. 370.

²⁶ Greaves, *Description des antiqu. de Persepolis*, s. 23.

plastickéjší; ve starších dobách jeví více pletě, v mladších velikorysejší provedení. Na začátku třetí části této kapitoly jsem se zmínil o nejstarších mincích se dvěma vřaty ženými vzory.

Připoujím zde dosud neuveřejněný nápis z vily Albani, v němž se mluví o pozlacení vání mincí:

D. M.
 FECIT. MINDIA. HELPIS. IVLIO. THALLO
 MARITO. SVO. BENE. MERENTI. QVI. FECIT.
 OFFICINAS. PLVMBARIAS. TRASTIBERINA.
 ET. TRICARI. SVPERPOSITO. AVRI. MONETAE.
 NVMVLARIORVM. QVI. VIXIT. ANN. XXXII. M. VI.
 ET. C. IVLIO. THALLO. FILIO. DVLCISSIMO. QVI. VIXIT.
 MESES. IIII. DIES. XI. ET. SIBI. POSTERISQVE. SVIS.²⁷

ČÁST PÁTÁ

O MALÍŘSTVÍ STARÝCH ŘEKŮ

Po čtvrté části, věnované mechanické straně umění, následuje v páté a poslední části této kapitoly pojednání o starověkém malířství, o němž dnes — poté, co bylo v Herkulaneu objeveno mnoho set starých maleb, můžeme mluvit a soudit s větší znalostí a lépe poučeni než dříve. Přitom si neustále musíme — jednak podle písemných zpráv, jednak podle děl, která zřejmě nemohla být více než průměrná — vytvářet představu o dílech nejkrásnějších, a ještě se považovat za šťastlivce, kteří mohou po ztroskotání sbrat roztroušené plátky lodí. Nejprve promluvíme o nejvýznačnějších objevech malbách, pak o době, v níž pravděpodobně vznikly, přičemž mezi oněmi objevy určitě řecké a římské malby; za třetí podrobím zkoumání sám způsob malby.

I. O nástěnné malbě obecně

Všechna tato díla jsou nástěnnými malbami, až na čtyři malby na mramoru, a jestliže Plinius říká,¹ že nástěnné malbě se nevěnoval žádný slavný malíř, pak by jeho nepodložené tvrzení bylo důkazem o výtěčnosti nejlepších děl starověku, neboť některá z dochovaných děl, jež by ve srovnání se slavnějšími byla podradná, se vyzácutí velmi krásnou kresbou a vedením štětce.

První malby se malovaly na stěny: už u Chaldejců se místnosti zdobily malbami, jak čteme u poroka,² jehož poznámka se nevztahuje na závěsné obrazy, jak se jistý

27 [Podsvětím bohům. — Mindia Helpis porádila náhrobek Iuliu Thalloví, svěmu příčinlivému manželovi, který založil za Tiberem dílny na zpracování olova; Tricariovi, předáku pracovníků v mincovně a II dnt, a rovněž sobě a svým potomkům.]
 1 Plinius, kn. 34, kap. 37.
 2 Izajáš, kap. 23, v. 14 [mylný údaj, v citovaném verši ani jeho okolí nic takového nestojí].

znalec domnívá.³ Polygnotos, Onatas, Pausias a jimi slavní řetři malíři vyzdobovali různé chrámy a veřejně budovy; sám Apelles prý vymaloval chrám v Pergamu.⁴ Protože tapetování nebylo obvyklé, místnosti se zdobily malbami, což prospívalo umění: starí Řekové a Římané nemilovali pohled na hole stěny, a kde je nemohli pro velké naklady zaplnit sochami, tam je členili na jednotlivá listami ohraničená pomalovaná pole.

2. Dochované nástěnné malby

Ke starověkým malbám, které jsou dnes v Římě, patří takzvaná *Venuše a Roma* v paláci Barberini, *Aldobrandinská swaba*, domnělý *Marcus Coriolanus*, sedm prací v galerii Koleje sv. Ignáce a jedna, již vlastní pan kardinal Alexandr Albani.

První dvě malby jsou v životní velikosti: Roma je zachycena vsedě, Venuše vleže; Venušinu hlavu i Amorety a další dodatky doplnil Carlo Maratta. Tato postava byla objevena, když se hloubily základy paláce Barberini, a předpokládá se, že tamtéž byla nalezena i Roma. U kopie tohoto obrazu, již dal poridit cisář Ferdinand III., se našla písemná zpráva, že original byl objeven v roce 1656 poblíž Konstantinovy křtitelnice;⁵ podle toho je obraz považován za práci z této doby. V neotřetěném dopise komtura del Pozzo adresovaném Nicolau Heimsovi jsem se dočetl, že tato malba byla nalezena o rok dříve, totiž 7. dubna 1655; nepíše se tam však, na kterém místě; popis obrazu podává La Chausse.⁶ Jíma malba, z téhož paláce, zvaná *Triumfující Rim*⁷ a sestávající z mnoha figur, již neexistuje. Domnívám se, že ji stihl stejný osud jako takzvané *Nymphaeum*,⁸ které na též místě zničila vlhkost.

Obě další malby představují figury vysoké asi dva palmy. Takzvaná *Swaba* byla objevena nedaleko S. Maria Maggiore, v místech, kde kdysi byly Maecenatovy zahrady.⁹ *Coriolanus* nezmišel, jak uvádí Dubos,¹⁰ nýbrž můžeme jej spatřit ještě dnes v Titových lázních, kde svého času stával i *Laokoön* v prostorném výklenku, který byl až po klenutí zasypan.

Sedm maleb u Jezuitů bylo přeneseno ze sklepení na úpatí Palatina, směrem k Cirku Maximu. Nejlepší z nich je dva palmy vysoký *Satyr pítící z rohu* a jeden palm vysoká krajinka s figurami, která předtí všechny krajinky z Portici. Osmou malbu dostal opat Francini, tehdejší velkovévodský toskánský ministr v Římě; od něho ji obdržel kardinal Passionei a po jeho smrti pan kardinal Alexandr Albani; malba znázorňuje obětí figur a najdemé ji na Morghenově rytině v dodatku k Bartolho dlu o starých malbách. Uprostřed stojí na podstavci malá neoděná mužská figura, která v pozvednuté levé ruce drží štít a v pravé krátký válečný kyj posazený kolem dokola hroty, právě takový, jakého se před dávnymi časy používalo i v Německu. Na zemi vedle podstavce

Cuper, *Lectres*, s. 363.

Solinus, *Polyhistoria*, kap. 27.

Lambeck, *Comment. de bibliotheca Vindobonensi*, kn. 3, s. 376.

La Chausse, *Museum Romanum*, s. 119.

Spon, *Recherches curieuses d'antiquité*, s. 195. — Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, d. 1, tab. 193.

Holstenius, *Commentariolus in veterum picturam Nymphaeum referentem*.

F. Zuccari, *Idea de pittori*, kn. 2, s. 37. [Obr. příloha tab. 39.]

Dubos, *Réflexions critiques*, d. 1, s. 352.

stojí na jedné straně malý oltář a na druhé nádoba; z oltáře i nádoby vystupuje kouř. Na každé straně stojí vždy jedna oděná ženská postava s diadémem; ta, která stojí vlevo, drží mísu s plody.

Zlomky malých maleb, které byly objeveny ve vile Farnese mezi troskami císařského paláce a převezeny do Parmy, zničilo vlnko. Ležely spolu s dalšími poklady převezeny z parmské galerie do Neapole téměř dvacet let v bednách ve vlnkých sklepeních, a když byly bedny otevřeny, nenášlo se nic než kusy zdi, na nichž kdysi byly malby; tyto trosky jsou k vidění v nedokonalém královském zámku Capo di Monte v Neapoli. Sio nicméně o velmi průměrné malby a ztráta není příliš velká. V týchž ruinách byla nalezena zachovalá malovaná karyatida i s římsou, kterou nese; stojí nyní mezi herculanskými malbami v Portici. Někteří z těchto maleb se našly v roce 1722 ve vile Farnese, jiné byly na stěnách velkého, čtyřicet palmů dlouhého sálu, který byl objeven v roce 1724. Stěny sálu byly architektonicky rozděleny do různých vymalovaných polí: na jednom z nich vystupuje z lodí ženská postava; vede jí mladý muž, který je neoděný, až na plášť splyvající mu vzadu s ramen. Turnbull dal podle této malby pořídit medvířtinu.¹¹

Malby z Cestiovy hrobky¹² zcela rozleptala vlhkost a z těch, které byly v Ovidiově hrobce (u Via Flaminia, půldruhé míle od Říma) zůstal jen obraz *Oidipa a Sfingy*;¹³ tato malba byla vsazena do stěny jednoho sálu ve vile Altieri. Bellori se zmiňuje ještě o dvou dalších malbách v této vile, ty však již neexistují; *Vulkan a Venuše* vedle prve zmíněného díla je nová práce.

V šestnáctém století bylo možno ještě vidět malby v troskách Diocletianových lázní.¹⁴ Zlomek starověké malby v paláci Farnese, o níž se zmiňuje Dubos,¹⁵ je v Římě naprosto neznámý.

Největší herculanské malby byly na stěnách prázdných výklenků středně velkého kulatého chrámu, pravděpodobně zasvěceného Herkulovi a šlo o tyto náměty: *Theusus skolívá Minoaura, Zrození Telefova, Cheiron a Achilles, Pan a Olympos*. *Theusus* nenaplnuje představu onoho krásného mladého hrdiny, který přibyl nepoznan do Athén a byl považován za dívku.¹⁶ Pál bych si ho vidět s dlouhými vlajícími vlasy, jaké měl nejen on, ale i Iason, když poprvé přišel do Athén. *Theusus* by se měl podobat Iasonovi-jak ho líčí Pindaros:¹⁷ všechn lid žasl nad jeho krásou a myslel si, že se mu zjevil Apollon, Bakchus nebo Mars. V Telefovi rozhodně nepoznáváme Herkula jako řeckého Alcida a ostatní hlavy jsou hrubé. Achilles stojí klidně a vyrovnaně, ale jeho tvář podněcuje k zamýšlení, v jeho rysech je mnoháslibná napověď budoucího hrdiny a v očích, jež velmi pozorně upírají na Cheirona, čteme touhu po vědění a nedočkavost, aby již skončila úřednická léta mládí a mohl kráťce vymeznou lhtu svého života naplnit velkými činy. Na čele je patrný uslechtilý stud nad vlastní neschopností, neboť mu jeho

11 Turnbull, *Treatise of Ancient Painting*.

12 Bellori, *Gli antichi sepolcni*, tab. 66. [Obr. příloha, tab. 40]

13 Bartoli, *Pittura ... del sepolcro de' Nasoni*, tab. 19.

14 Fabricius, *Roma*, s. 212.

15 Dubos, *Réflexions*, d. 1, s. 351.

16 Pausanias, kn. 1, kap. 19.

17 Pindaros, *Pythijský zpěv 4*.

učitel bere z rukou plektrum, jímž mladík rozezníval struny, a chce opravit jeho chybu. Achilles je krásný ve smyslu Aristotelově: 18 sladkost a puvab mladí se mísí s hrdostí a citlivostí. Na rytině pořízené podle této malby Achilles příliš neuvazuje a hledí do světa, když by měl mít pohled upřený na Cheirona.

Bylo by si možno přát, aby z ruky velkého mistra pocházely i čtyři malby na mramoru, z téhož chrámu, pod jednou z nichž je uvedeno jméno malíře i znázorněných figur; umělec se jmenuje Alexander a pocházel z Athén. Zdá se, že i ostatní tři malby jsou dílem jeho ruky; práce však nesvědčí o umělcově velikosti: hlavy jsou hrubé a ruce jsou vykresleny nehezky; podle končetin se však pozná umělec. Tato monochromata, to jest jednobarevné malby, jsou provedena rumělkou, která v ohni zčernala: státi jí pouzivali na takové malby.¹⁹

Nejkrásnější z těchto maleb jsou tanečnice, Bakchantky a zejména Kentauri, ani ne píd vysoké postavy namalované na černém podkladu, v nichž poznáváme ruku vzdelaného a jistého umělce. Tyto náměty jsou provedeny s velkou zručností, jakoby jedním tabem štěte, a přáli bychom si takových maleb najít více: toto přání se splnilo koncem roku 1761.

Ve starém zasypaném městě Stabia, asi osm italských mil od Portici, narazili dělníci v jedné teměř zcela vyklizené místnosti dole u zdi ještě na tvrdou půdu, a když začali kopat, objevili čtyři kusy zdiva, dva však rozbili údery kumpáče. Byly to čtyři malby (jejich popis uvedu vzápětí) vyřezané na jiném místě i se zdi: zde byly opřeny o stěnu a vždy po dvou složeny k sobě rubní stranou, taze malba zůstala na vnější straně. Pravedpodobně byly převezeny z Řecka nebo z Velkého Řecka a majitele se právě hotovili zasadit je na patřičné místo ve zdi. Všechny čtyři jsou řámovány namalovanými prvky různých barev. Vnější pruh je bílý, střední řalový, třetí zelený a jednotlivé pruhy jsou obtaženy hnědými linkami; všechny tři pruhy dohromady jsou široké asi jako špička malíčku a kolem nich ještě běží jeden bílý, na prst široký pruh. Figury jsou vysoké dva palmy a dva coudy římské míry.

Na prvním obraze jsou čtyři ženské postavy: hlavní postava je obrácena tváří dopředu a sedí na křesle; pravou rukou si drží plášt či pepion, splývající od temene hlavy kolem obličejě dolu; látka je řalová a řemována okrajem barvy mořské zeleně; říza je tělové barvy. Levou ruku má tato postava položenu na rameni mladé dívky v bílém rouše, která stojí vedle ní a podpírá si pravou rukou bradu; tvář dívky je zachycena z profilu. První postava má nohy položené na podnožce, na znamení své důstojnosti. Vedle ní stojí krásná ženská postava, která je obrácena tváří dopředu a dává si upravovat vlasy; levou ruku má zastrčenou za hřady a pravou svěšenou; prsty právě ruky jsou v poloze, jako by chtěly zahrát akord na klavíru. Má na sobě bílou řízu s úzkými rukávky sahajícími až na zápěstí; plášt je řalový a je na něm na palec široky vyřivány řem. Postava, která jí čese, stojí výše a je obrácena z profilu, ale tak, že na odvrácené polovině obličejě jsou chloupky obočí vyznačeny zřetelněji než u ostatních figur. Z oka a sevřených rtů můžeme vyčíst její soustředění. Vedle ní stojí třináct nízký

¹⁹ Aristoteles, *Rhetorika*, kn. I, s. 21, vyd. Sylburg.
²⁰ Plinius, kn. 33, kap. 39.

stolek o výšce asi pět coulu, takže sahá až do poloviny stehem vedle stojící postavy; na půvabně vyřezávané stoličce desce je malá skříňka a kolem roztroušené snítky vavřínu; vedle leží halová páska, určená asi na vlasý česané postavy. Pod stolem stojí ozdobná vysoká nádoba s dvěma uchý sahající téměř až k desce stolu; nádoba je skleněná, jak naznačuje její průhlednost a barva.

Druhá malba patrně znázorňuje tragického básníka: postava sedí s tváří obrácenou dopředu a hájí jí dlouhé bílé roucho sahající až po kotníky, s uzkými rukávy až po zápěstí, takovými, jaké nosily postavy tragédií.²⁰ Muž je asi paděsatiletý a nemá vousy. Pod hrudi má ovázanou zlitou, asi jako malíček širokou stuhu, což by mohlo poukazovat na Mízuu tragédie, která má většinou širší pás než její družky, jak bylo uvedeno v druhé části této kapitoly. V pravé ruce drží kolmo hůl dlouhou asi jako kopy (*hasta pura*), na níž je nahoře naznačeno zlitou barvou kování, široké asi na prst; takovou

hůl má Homér na *Apoteoze*.²² Levá ruka drží meč, ležící přičně přes stehna, která jsou pokryta červenou látkou (*odstinu colore cangiane*) splývající i přes křeslo; záves meče je zelený. Meč může znamenat totéž jako ten, který drží postava Iliady na *Homérově Apoteoze*: neboť v Iliadě jsou zahrnuty četné scény tragédií. Zady k němu je obrácena ženská postava oděná do žlutého roucha,²³ s odhaleným pravým ramenem; žena klecí na pravém kolenně před tragickou maskou, která je na jakémsi podstavci a má naznačenou vysokou partuku, zvanou *ogkos*. Masky je umístěna v nehluboké skřínce, jejíž boční stěny jsou zdola až nahoru vyřiznuty; tato skříňka či pouzdro je zahaleno modrou látkou a shora visí bílé stupy, na jejichž konicích jsou dvě šňury s uzlem. Klecíci postava píše štětcem na horní část podstavce, na nějž padá její stín, patrně nazev tragédie: je však vidět jen naznačené tahy, nikoli písmena. Myslím, že je to tragická Múza Melpomene, zejména proto, že postava je znázorněna jako panna: má totiž vlasů svázané na temeni, což, jak jsem výše uvedl, bylo zvykem jen u neprovdaných dívek. Za podstavcem s maskou je vidět mužskou figuru optrající se oběma rukama o kopy. Tragický básník má obličej obrácený k písící Múze.

Na třetí malbě jsou dvě nahé mužské postavy s koněm. Postava sedící čelně je mladá a s tváří plnou ohně a smětlosti pozorně naslouchá slovom druhé postavy; zdá se, že je to Achilles. Sedadlo jeho křesla je pokryto křavě rudou nebo purpurovou látkou, která je současně přehozena i přes pravé stěhno, o něž se opírá pravá ruka; červený je i plášť, který mu splývá na zádech. Ruda je barva válečná a byla obvyklá u Spar-

20 Lukianos, *Zeus z tragédie*, s. 151, vyd. Graevius.
 21 Nelze říci, který ze slavných řeckých tragiků je zde zpodoběn; Sofokles a Euripides mívají vousy i Aischylos je zobrazen s vousem na jedné straně z výše na hlavu želv.
 22 Na poskozené sedící soše Euripida, s jeho jménem (ve vile Albani), je vidět stopy po takové dlouhé holi a podporuje to i vzhůru směřující zbytky paže. Komitě autoti mívají křátkou, křívou hůl, zvanou *lagobolon*, tj. to, čím se hájí po zabití; mívá jí většinou i komická Múza Thalia. Euripides, stejně jako jiní tragikové, by mohl mít v ruce i thyrsus, podle epigramu, který je mu adresován (*Anthologia graeca*, kn. 5, s. 225):
 „... bylo ho možno vidět,
 jak na obětištích v Attice mává thyrssem.“
 Barnes překládal v Euripidových *Fontánkách*, v. 1498, výraz *stolida krokoosan* [= šatřánové roucho] *stolam fmbritalam* [= roucho s třásněmi] jako by pochýboval, že stáří Rekové nosili žluté šaty.

tanu na tazeni; i lehátka starých Řeků bývala pokryta purpurem.²⁴ Operadla spočívají na singách, které leží na sedadle, podobně jako je tomu u Jupiterova křesla na jednom reliéfu z paláce Alban²⁵ a na jedné kameji, na níž je zachyceno křeslo s operadly spočívajícími na kléicích figurách a tudíž dost vysokými; na jednom z nich leží Achillova levá ruka.²⁶ O nohu křesla je opřen meč v pochvě, dlouhý šest coult, se zeleným závesným řemením podobně jako na meči tragického básníka; je zavěšen pomocí dvou pohyblivých kroužků na horní části kování pochvy. Druhá, stojící figura, která by mohla představovat Patrokla, se opírá o hůl, již levou rukou drží pod pravým podpazdím, zatímco pravá ruka je pozvednuta jako při vypyřádění; nohy má zkrácené. Těto figure i komi chybí hlava.

Čtvrtá malba pozůstává z pěti postav. První je sedící ženská postava s odhaleným levým ramenem a hlavou ověšenou břétanem a květy; v pravé ruce drží rozvinutý svitek. Má halové roucho a žluté boty, podobně jako na prvním obraze figura, která se dává česat. Proti ní sedí mladá harfenistka, drnkající levou rukou na hartu vysokou pět a půl coult; v pravé ruce drží ladičku zakončenou nahore dvěma háčky ve tvaru přibližně řeckého Y, až na to, že háčky jsou zakřivené: ještě zřetelněji je to vidět na bronzové ladičce z téhož muzea, jejíž háčky dlouhé, pět coult, jsou zakončeny kováskými hlavami. Možná, že i nástroj, který drží Erato z téhož muzea,²⁷ není plektrum, nýbrž ladička, neboť má rovněž dva háčky, zahnuté nicméně dovnitř: plektrum neměla zapotřebi, neboť drnká na žaltář levou rukou. Harfa má na korpusu, kterému se říká *antyx chordan*,²⁸ sedm koflíků a stejně tolik strun. Mezi oběma postavami sedí bíle oděný hémista, který píská současně na dvě hěny, dlouhé půl palmu,²⁹ jež jsou před ústy provlečeny páskou, zvanou *stomion*, která se uvazovala vzadu za ušima; na hémnách jsou vruby naznačující jednotlivé díly nástroje. Díly kostěných hěn ze zmíněného muzea nemají žádné spojovací vruby (zde mi chybí německý výraz), takže se musely nastřít na jinou tenčí trubíčku, nebo vsunut do rourky širší, jež byly z kovu nebo provrtaného dřeva; takové se zde ve zkamenělé podobě zachovaly nasazené na dva díly hěny; v muzeu v Cortoně je slonovinová hěna, jejíž díly jsou nasazeny na strubrou trubíčku. Za první postavou stojí dvě mužské figury zahalené do pláští, z nichž první má barvu mořské zeleně. Vlasy mužských i ženských postav jsou hnědé. Tato barva vlasů není pravidlem: na obrazech, které popisuje Filostratos, měli Hyacinthus a Pantheia černé vlasy, jaké měla mit i Anakreonova milenka; naproti tomu Narcis a Antilochus měli světlé vlasy. Homer a Pindaros přisuzují světlé vlasy i Achillovi; Menelaos pak nazývá Homer Plavovlasým, a tak označuje Pindaros Grácie. Stejně vlasy má Ganymedes na popsane staré malbě i ženské postavy na takzvaném *Corti-*

²⁴ Cornelius Nepos, *Fragmety*, s. 159, edit. In usu Delphini.

²⁵ Bartoli, *Admiranda Romanorum*, pozn. 48. — Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, d. 1, tab. 15. Bartoli

považuje tuto sňgu za grýta.

²⁶ Bartoli, *Pittura antiche*, tab. 15.

²⁷ *Pittura... d'Ercole*, d. 2, tab. 6.

²⁸ Euripides, *Hippolytos*, v. 1135. [Antyx chorдан = kobylka strunných nástrojů.]

²⁹ Dvěma dlouhým rovým hémám se patrně říkalo dórské; trýské byly zřejmě ty, z nichž jedna je zakřivená. Na všech reliéfech, na nichž je Kybele, najdeme totiž tento druhý typ, čehož si nepovšimli znalci, kteří se hémami zabývali v samostatných spisích (Meursius, Bartholinus).

olanoi. Athenaios tedy vyslovil velmi nepodložený soud, když tvrdil, že by se musel pokládat za špatný každý obraz Apollona, kde by tento bůh neměl černé, nýbrž světlé vlasy.³⁰ Řecké ženy si dokonce vlasy obhřívávaly, pokud nebyly přitvozené plavé.³¹

Při popisu těchto maleb jsem postupoval podle zásady, že člověk má psát, nebo nepsat, ale ne podle toho, co bychom si přáli, abychom naši nebo nenašli u starých autorů: byli bychom vděční Pausaniovi, kdyžby nám byl popsál mnoho děl slavných malířů tak důkladně, jako to učinil u Polygnotových maleb v Delách.

V Římě samotném se ze starých maleb neobjevilo po zmíněných nálezech ve vile Farnese nic zvláštního. Na jaře roku 1760, když se ve vile Albani kopala odváděcí stoka, našly se v zemi rozličné kusy stržených nebo odpadlých obložení zdi, pravděpodobně ze starého náhrobníku, na nichž byly namalovány ozdoby nebo figury na suchou omítku. Na dvou nejlepších úlomcích je vidět na červeném mořském zvrťeti. Na druhém zlomku se zachoval krásný trup malé sedící ženské postavy i její pravá ruka s prstěm na prstečku. Ruka a dolní část trupu jsou zahaleny načervenalým rouchem. Oba zlomky jsou ve vlastnictví autora.

Z maleb, které se našly v hrobech u Corneta, nedaleko Civitavecchie, byly některé uveřejněny na rytinách;³² dnes z nich však není vidět už nic, kromě zbytků jedné ženské figury v životní velikosti, s věncem na hlavě. Některé malby rozložil vzduch poté, co byly hrobky otevřeny, jiné otloukli lidé motykou, protože si mysli, že snad za malbou najdou poklady. V této končině, již obývali Etruskové zvaní Tarquiniané, je mnoho tisíc pahorků představených právě tolik hrobů vysekávaných do tufového kamene: vhodný do nich jsou zasypány, ale kdyžby někdo chtěl vynalozit prostředky na otevření několika hrobů, není třeba pochybovat, že by se nenašly pouze etruské nápisy, nýbrž i malby na omítnutých stěnách.

Když se už dlouhou dobu nenaacházely v Římě a okolí žádné starověké úplně zachované malby a zdálo se, že je na něco takového mála naděje, objevila se na světě v záti roku 1760 práce, jakou dosud nikdo neviděl a která dokonce zastínila herculanaské malby, jež tehdy byly známy.³³ Je to *sedící Jupiter* s vavřínovým věncem na hlavě (v Elidě měl věnec z květů),³⁴ chystající se polibit Ganymeda, který mu pravou rukou podává misku zdobenou reliéfem a levou rukou nádobu, z níž bohum nabízel ambrosii. Obraz je vysoký osm a široký šest palmů a obě postavy jsou v životní velikosti; Ganymedes, představený jako šestnáctiletý jinoch, je zcela nahý, Jupiter jen do pasu, dolní část těla má zahalenou bílým rouchem a nohy položeny na podnožce. Jupiterův miláček je bez pochyby jedna z nejkrásnějších postav, které se ze starověku zachovaly, a neznám

³⁰ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 13, s. 604.

³¹ Euripides, *Danae*, v. 92.

³² Dempster, *De Etruria regali*, tab. 88.

³³ [Tato pasáž — pět odstavců až do konce pododdílu — spočívá na Winckelmannově omýtu: popisované malby byly falešně přátele Mengse a G. B. Casanovy, kteří se vymysleli i historiku o jejich objevu. Winckelmann uvěřil, že jde o původní antická díla, a když se dozvěděl pravdu, byla již kniha v tisku — viz obr. přílohu, tab. 48 a 17-18.]

³⁴ Pausanias, kn. 5, kap. 24.

nic, co by se dalo srovnat s jeho tvář: záti na ni tolik rozkoše, jako by byl celý jeho život jediným polibkem.

Tuto malbu objevil eizinec, který se v Římě usadil asi čtyři roky předtím, rytíř Diei de Marsilly z Normandie, bývalý poručík granátátníku francouzského krále. Malbu dal na místě nálezu tajně sejmout ze zdi, a protože kvůli utajení nemohl rozřezat zed a uchovat malbu ve lku i s ní, oddělil omítku od zdi po částech a tak dopravil tento vzácný poklad rozdělený na mnoho kusů do Říma. Z obavy před prozrazením a aby se vyhnul všem nárokům, použil služeb zedníka, který pracoval v jeho domě: dal si od něho zhotovit sádrovou formu velikosti malby a na tomto podkladu sám jednotlivě kousky zase složil.

Za nějaký čas poté dal tento muž tajně převézt do Říma další dvě malby,³⁴⁴ rovněž v oddělených kouscích, ale jejich složení světil odborníkům. Tyto dvě malby jsou menší a jejich figury mají výšku dva palmy. Na jedné jsou tři tančící ženské postavy, které se — jako v radosti po vinobraní — drží za ruce a vytvářejí krásně komponovanou skupinu: všechny tři mají zvednutou pravou³⁴⁵ nohu jako ve společném tanci. Mají na sobě jen spodní roucho, které sahalo až na kolena, ale ve skoku se odhaluje část stehna, stejně jako prsa, pod nimiž mají dvě z nich šat obepnutý pásem. Svrchní roucho čili pepion mají dvě tančnice přehozeno přes ramena a jedné z nich vlaje ve zvláštných záhybech připomínajících etruské figury; třetí postava nemá svrchní roucho. K tanci jim hraje na šalmaj mužská postava s věncem na hlavě a v krátké vestě; stojí se spojeným, dopředu předsunutým nohama, opírajíc se o sloup, a vedle ní je na podstavci lra. Mezi lrou a tančícími postavami se na podstavci tyčí vysoký piedestal čili cippus a na něm malá figurka, která se da těžko určit a představuje snad indického Baka s vousm. Na druhé straně stojí tři thyrusy tančících postav, opřené asi o zed, a dole kůs s plody; viko stojí za kosem vedle převržené láhve.

Druhá malba též velikosti představuje báji o Eriichthoniovi. Pallas, která chtěla toto dítě tajně vychovat, světila je, zavřev v kósi, Pandrose, dceri athénského krále Kekropa. Ještě dvě sestry, které nemohly odolat zvědavosti, přiměly Pandrosu, aby otevřela kóš, a spatřily ke svému úžasu dítě, které mělo místo nohou těla hadu. Bohyně potrestala dcery Kekropovy silenstvím, v němž se vrhly ze skály athénského hradu; Eriichthonios pak byl vychován v Palladině athénskému chrámu. Tak vypráví tento příběh Apollodoros.³⁵ Chrám je na pravé straně malby naznačen prostým portálem a stojí na skále:³⁶ před chrámem je velký kulatý kóš tvaru jako *cista mystica*,³⁷ s pootevřeným víkem, a lezu z něho dva hadi, které představují nohy Eriichthonia. Pallas s kopím v levé ruce sahá pravou rukou na kóš, aby viko zavřela; u nohou jí sedí Gryf a na podstavci vedle je nádoba. Bohyně vážně hledí na tři dcery Kekropovy, které stojí proti ní s gesty a pohyby vyjadřujícími omluvy a ospravedlnění jejich činu. První dcera Kekropova

[Obr. příloha, tab. 17-18]

[Na rytině levou nohu.]

[Apollodorova knižovna, kn. 3, s. 131.

Euripides, *Hippolytos*, v. 30.

[Cista mystica: pletený válcovitý kóš s víkem, při eleusinských mystériích schránka kultovních před-

ma diadem a nad zápeřemi trikrát obtočene náramky. Podle oděvu se zda, že jde o nejstarší starověké malby.

Majitel těchto maleb zemřel náhle v srpnu 1761, aniž komukoli ze svých známých prozradil místo nálezu, jež ještě nyní, když toto píši (v dubnu 1762), zůstává neznámé, přes veškeré pátrání, jež bylo podniknuto. Po jeho smrti se z účtu na tři tisíce pět set scudi zjistilo, že z dotyčného místa odvezl další tři malby, mezi nimi dvě s postavami v zivotní velkosti: jedna znázorňovala Apollona s jeho milovaným Hyacinthem. Nic dalšího se o malbách neví: pravděpodobně byly odvezeny do Anglie, stejně jako sedmá malba, již jsem viděl rovněž jen na kresbě a která byla prodána za čtyři tisíce scudi. Nejvýznamnější postavou je Neptun v zivotní velkosti, stejně jako ostatní postavy nahý až do pasu; před ním stojí Juno s výrazem a gesty, jako by o něco prosila, a v ruce drží krátké žezlo, téže délky, jaké najdeme i u jiných Junoniných zobrazení³⁸ a u jedné herculanské postavy.³⁹ Vedle Junony stojí Pallas, s tváří obračenou k ní a pozorně naslouchající. Za Neptunovým stolem stojí další mladá ženská postava, zahalena so plaštr v hlubokém zamýšlení si podpírá hlavu pravou rukou, kterou levá ruka drží za předloktí ve výši. Neptunovo roucho má barvu mořské zeleně; ríza Junony je bílá a svrchní šat světle žlutý; Pallas má červenohalové a čtvrtá postava tmavozluté roucho. Někde jsem se dočetl, že Thetis odhalila spiknutí několika bohů v čele s Junonou proti Jupiterovi; možná, že právě to je námětem tohoto obrazu, a nejmladší postava by pak představovala Thetidu.

3. O době, v níž většina uvedených maleb vznikla
Pokud jde o dobu, v níž vznikly malby nalezené v Římě i v Herulanu, lze u většiny římských prokazat, že pocházejí z dob císařských, a u ostatních je to od pohledu rovněž zřejmé; všechny byly nalezeny v zasypaných místnostech císařského paláce nebo v Titových lázních. Barberinská *Roma* pochází zřejmě z pozdějších dob a to, stejně jako malby z Ovidiovy hrobky, z doby Antoninovec, což dokládají nápisy nalezené na témž místě. Herculanské malby (s výjimkou čtyř posledně nalezených) nejsou pravděpodobně starší, neboť za své většina z nich znázorňuje krajiny, přístavy, letohrádky, lesy, rybářské výjevy a prospekty, a prvním, kdo tento druh malířství započal, byl jistý Ludius z doby Augustovy. Stáří Řekové nebyli pro znázorňování neživé přírody, které pouze obveseluje oko, ale nezaměstnává rozum. Dale pak ukazuje přehnané stavby a jejich nezdvoudňené a divoké ozdoby, že jde o práce z doby, v níž již nevládl skutečně dobrý vkus. Dokazují to i nalezené nápisy, z nichž ani jeden není z císařských dob. Uvedu zde několik nejstarších:

DIVAE AVGVSTAE.

L. MAMMIVS. MAXIMVS. P. S.

ANTONIAE AVGVSTAE MATRI. CLAVDI.

CAESARIS AVGVSTI. GERMANICI. PONTIF. MAX.

L. MAMMIVS. MAXIMVS. P. S.

³⁸ Beger, *Spicilegium antiquitatis*, s. 136.
³⁹ *Pittura ... d'Ercolano*, d. 1, tab. 24.

Různé nápisy pocházejí z doby Vespasianovy, jako třeba tento:

IMP. CAESAR. VESPASIANVS. AVG. PONT. MAX.
 TRIB. POT. VIII. IMP. XVII. COS. VII. DESIGN. VIII. TEMP. LVIII.
 MATRIS. DEVM. TERRAE. MOTV. CONLAPSVM. RESTITVIT.⁴⁰

O tom, jak máme posuzovat matitská díla této doby, nás poučuje Plinius, když praví, že tehdy již malitství bylo v posledním tážení.

4. Pocházejí tyto malby od řeckých, nebo římských umělců?

Otázeme-li se, zda většina starých maleb pochází od řeckých, nebo římských umělců, pak bych se klonil k prvnímu, neboť je známo, jak vysokému uznání se těšili řeční umělci v Římě za doby cisářské; mezi herculianskými malbami to dokládá řecký nápis na obraze Múzy. Jsou však mezi nimi i díla římského štětece, jak dokazuje latinské písmo na namalovaných papírových svitcích; za mého přeho herculianského pobytu v roce 1759 se našla krásná poloviční ženská figura malého formátu, vedle níž se dají ještě dnes přečíst písmena DIDV: tato postava je ve svém druhu stejně krásná jako kterákoliv jiná herculianská figura. V druhém dílu také uvedu, že Nero pověřil vyzdobou svého Zlatého paláce římského malíře.

5. O zvláštnostech techniky nástěnných maleb

K třetímu bodu tohoto pojednání, totiž technice starověkého malitství, je třeba promluvit zvlášť jednak o podkladu obrazu, popřípadě omtitnutí a nátěru zdi, jednak o samotném způsobu malování. Omtitka pro nástěnné malby je různá podle místa, zejména pokud jde o druh zvaný *pozzolana*; ta, kterou najdeme na starých stavebách v blízkosti Říma a Neapole, se liší od staveb vzdálených téměř městem. Protože se taková hlina dobývá pouze u těchto dvou měst, je první a původní vápená omtitka zdi pro stoupena pozzolanou a tudíž nasedlá; na jiných místech je omtitka z drveného travertinu nebo mramoru a najde se i druh s příměsí alabastru, což poznáme podle průhledných čtnek. Řecké malby neměly podklad z pozzolany, neboť ta se v Řecku nevyškytuje. První vrstva potahu je většinou vic než na prst silná. Druhá vrstva je z vápna smíchaného s pískem nebo jemně rozemletým mramorem a má asi třetinu tloušťky vrstvy první. Takováto omtitka byla obvyklá v hrobkách s nástěnnými malbami a jsou na ni nanášeny i malby z Herculaneae. Horní vrstva silná jako tlustší slamina je někdy tak jemná a bílá, že vypadá jako z čistého vápna nebo sádry: na takové je namalován *Jupiter s Ganymedem* a ostatní malby z téhož místa. U všech maleb, ať na suchém či mokřem podkladu, je vnější vrstva vyhlazena stejným způsobem a největší pečlivostí jako sklo.

[Božské Augusté L. Mammnius Maximus (portidil) vlastním nákladem. Antonii Augusté, matce Claudia Caesará Augusta Germanika, nejvyššího pontifika, L. Mammnius Maximus (portidil) vlastním nákladem. Caesar Augustus Germanicus, nejvyšší pontifex, držitel tribunské moci osmkrát, provolaný imperatorem sedmákrát, konsul sedmkrát, designovaný konsul osmkrát, obnovil chrám Matky bohů zničený zemetřesením.]

což při malování na mokřem podkladu, který byl velmi jemný, vyžadovalo velkou zručnost a rychlost provedení.

Dnešní příprava omítky pro malování *al fresco* neboli na mokřem podkladu se poněkud liší od postupu starých umělců; podklad se dělá z vápna a pozzolany, neboť vápno smíchane s mletým mramorem příliš rychle vysychá a okamžitě by vsáкло barvy. Plocha se také na rozdíl od starých dob nehladí, nýbrž ponechává se drsná a pomoci hrubého štěte se na ni tvoří zrnitý povrch, aby lépe držela barvy, které by se, jak se má za to, na zcela hladkém podkladu roztekly.

Za druhé je třeba se zmínit o samotném způsobu malování, to jest o přípravě a provedení malby na mokřem podkladu, která se nazývala *udo tectorio pingere*, jakoz i o malbě na suchý podklad; o starověkém způsobu malování na drevo nevíme nic zvláštního, až na to, že starí umělci malovali na bílém podkladu,⁴¹ možná z téhož důvodu, proč se na barvení purpurem, jak říká Platon,⁴² vybírala nejbělejší vlna.

Starí umělci asi postupovali při přípravě malby na mokřem podkladu přibližně stejně jako umělci novodobí. Dnes se nejprve zhruba nakreslí karton a nanese tolik mokřeho podkladu, kolik se dá za jeden den provést, a pak se jehlou propícheá na kartonu obrys figur a jejich hlavní části. Tato část kresby se přiloží na nanesený podklad a propícheány mi dírkami se sype jemně rozemletý uhel, čímž se obrisy vyznačí na podkladu. Německý se tomu říká *durchpaußen*, a stejného postupu používal i Raffaél, jak vidím na jedné jeho dětské hlavě nakreslené černou křídou, ve sbírce kreseb pana kardinala Alexandra Uhlém poprášené obrisy se obtáhnou ostrým hrotem, čímž se vtisknou do vlhkého podkladu; takové prohloubené obrisy vidíme zřetelně na dílech Michelangelových a Raffaelových. V tomto posledním bodě se však starí umělci od novějších lišili: na starých malbách nenajdeme prohloubený obrys, figury jsou namalovány s velkou zručností a jistotou — podobně jako na dřevě nebo plátně.

Malba na mokřem podkladu musela být u starých Řeků a Římanů méně obvyklá než malba na suchém podkladu, již představuje většina herculanských maleb. Tyto malby poznáme podle různých barevných vrstev: například na některých je podklad červený, na něm je naneseno rumělkové pole různého tvaru, popřípadě dlouhý pruh, a až na tomto druhém podkladu jsou namalovány figury. Když figura vybledla nebo se oloupala, je druhý, červený podklad tak čistý, jako by na něm nebylo nikdy nic namalováno. Jine malby, které se zdají téhož druhu, jsou namalovány na mokřem podkladu, ale nakonec dodělány suchými barvami: tak je tomu v případě *Ganymeda* i ostatních maleb nalezených na témž místě.

Některí autoři považují za znak suché malby plastické tahy štěte, avšak nemají pro to důvodu, neboť na Raffaelových malbách provedených na mokřem podkladu pozorujeme totéž. Plastické tahy štěte zde svědčí o tom, že tento umělec — stejně jako pozdější malíři — svá díla nakonec tu a tam domalovával na sucho. Barvy starých maleb na suchém podkladu se musely nanašet pomoci nějakého lepkavého roztoku, neboť některé se po tolika stáletích dochovaly neporušené a můžeme je otrití vlhkou houbou

⁴¹ Galenos, *O používání tělesných orgánů*, kn. 10, kap. 3.

⁴² Platon, *Ustava*, kn. 4, s. 429.

nebo hadříkem, aniž je poškodíme. V městech, jež zasypal Vesuv, se našly malby, na nichž popel a vlhkost vytvořily pevnou, tvrdou kůru, která se dala jen s velkou námahou odstranit pomocí ohně; avšak ani tímto zásahem malby neutrpěly; Malby na mokřem podkladu snesou i louh, jímž se z nich odstraní usazená kamenitá nečistota.

Co do provedení se dá říci, že většina starých maleb byla rozvržena rychle, jako prvořadí myšlenka kresby; tak lehce a hbitě jsou na černém podkladu zachyceny herculianské tanečnice a jiné postavy, obdivované všemi znalci: ta rychlost však měla díky znalostem a zručnosti umělců jistotu osudu. Způsob malování používaný u starých Řeků a Římanů byl víc než způsob dnešní vhodný k tomu, aby zachytil vyšší stupeň života a nefalšované tělesnosti: protože všechny barvy v oleji chladnou, to jest tmavnou, zůstává olejomalba vždy za životem. Na většině starověkých maleb jsou světla a stíny tvořeny souběžnými a někdy i příčnými tahy, čemuž se v italské rika *tratteggiare*, a tohoto postupu se někdy držel i Raffaél. Jiné, zejména větší antické figury mají, podobně jako na olejomalbách, povrch s prohlubněmi a vyvýšeninami, to znamená tvořeny větší či menší hmotou tuší; ty jsou u *Ganymeda* mistrůvsky vzájemně propojeny. Tímto vektorovým způsobem je namalována i domnělá barberská *Venuše* a četné v poslední době objevené malé malby z herculianského muzea; na těch jsou přesto u některých blav stíny podporeny šrafovaním.

Je politováníhodné, že herculianské malby byly přetřeny termozovým potahem, který působí loupání a opadávání barev; během dvou měsíců jsem pozoroval, jak opadávají kusy barev z Achilla.

Závěrem je třeba se zmínit několika slovy o způsobu, jak starí umělci chránili malby před nepriznivými vlivy vzduchu nebo vlhkosti. Jak uvádí Vitruvius i Plinius,⁴³ potíraly se malby voskem, čímž se současně zvyšoval i lesk barev. Je možno to vidět v některých místnostech domů v zasypaném městě Resina nedaleko starého Herculanea. Na stěněch byla pole rumělků takové krásy, že vypadala jako purpur; když se však dostala do blízkosti ohně, aby se odstranil usazený nános, roztavil se vosk, jímž byly malby potaženy. V jedné podzemní místnosti Herculanea se našla i tabulka bílého vosku, která ležela mezi barvami; umělec se pravděpodobně chystal rozetrít ji na malbu, když nastal nešťastný výbuch Vesuvu a všechno zasypal.

Nebýlo mým záměrem připravit milovníka umění nebo umělce o potěšení, aby si k poznatkům a poznámkám obsazeným v pěti částech této kapitoly utvořil vlastní názor; navíc také zbývá ještě *Iccos*, do bude třeba opravit na spisech učenců, kteří se odvážili vykročit na toto pole. Pokud však bude mít milovník umění i umělec příležitost a čas zkoumat pod vedením těchto *Dejin* díla řeckého umění, zjistí sám u sebe, že v umění není nic maleho a že poznatky, k nimž se došlo zdánlivě tak snadno, jsou většinou jako Kolumbovo vejce. A také není možno všechno, co jsem uvedl, nalézt a prohlédnout si, byť s touto knihou v ruce, za jediný měsíc, což je obvyklá délka pobytu italských cestovatelů v Římě. Ale tak jako z malířskosti víceméně vyplývají rozdíly mezi umělci, tak se na domnělých malířskostech ukáže i pečlivý pozorovatel a věci malé

vedou k velikosti. Úvahy o umění jsou také něco jiného než studie o starověké vzdelanosti, kde je těžko objevit něco nového: co je veřejně přístupno, to už bylo z tohoto hlediska prozkoumáno. Naproti tomu v umění se da leccos najít i na dílech nejznámějších, neboť umění je nevyčerpatelné. Krása a užitečnost se však neda obsahnout jediným pohledem, jak si myslel jeden nemožný německý malíř po několikaletém pobytu v Římě: neboť to, co je závažné a těžké, je poněkud hluboko a neplave na povrchu. První pohled na krásné sochy je pro citlivého člověka jako první pohled na širé moře, v němž se náš pohled ztrácí a umdlévá, ale při opakovaném pozorování se duch i oko zklidní a přechází od celku k jednotlivostem. Každý at si sám sobě vysvětluje umělecká díla takovým způsobem, jako by měl druhým vysvětlovat starého spisovatele; neboť i s uměním je tomu jako s četbou knih: člověk si myslí, že rozumí všemu, co čte, ale přestane rozumět, když má něco jasně vyloužit. Jedna věc je číst Homéra, druhá však současně jej při četbě překládat.

...v předchozí kapitole. Z reliéfu s římským nápisem jsem se na začátku třetí kapitoly

pracována jakoby v etruském stylu? a má na podstavci římský nápis, který byl uveden

pres tři palmy vysoká figura, představující *Nadeji* a vystavená ve vile Ludovisi, je vy-

stava drží na rytině, musí být novým, z nevědomosti přičiněným doplňkem. Jina, mala,

zpracována podle druhé; tolik však je mi zřejmo, že válečná sekera, již salcburská po-

niz, pokud by byla přesná a zevrubná, by se snad dalo usoudit, zda byla jedna socha

vynaloženou námahu se mi nepodařilo obdržet o salcburské soše žádnou zprávu, podle

kde ji viděl a jako starověké dílo určil můj přítel pan Anton Raphael Mengs. Pres všechnu

totiz na stěně, se nachází v zahradě královského letohrádku Aranjuez ve Španělsku,

socha, zcela podobná oně salcburské a se stejným nápisem na též nezvyklém místě,

stojem se podobá soše z Belvederu nespřávně označované za *Antinoa*. Jina bronzová

kardinálu Mathiasi Langemu vystavená: je to bronzová figura v životní velikosti a po-

biskupském kláštře sv. Vita v Salcburku a tamtéž díky známému arcibiskupovi a

umělec. K prvním patří socha, která byla před více než dvěma lety objevena v arei-

umlecká díla, a to jak sochy, tak reliéfy, s římskými nápisy a některé sochy i se jménem

o zvláštním římském uměleckém zpracování. Kdysi existovala a dosud se zachovala

stýl římských umělců, zejména sochařů: neboť naši znalci starozitnosti i sochaři hovoří

Po pojednání o řeckém umění by se podle obecného názoru měl podrobit zkoumání

1. O dílech římských umělců

ROZBOR ŘÍMSKÉHO STYLU V UMĚNÍ

ČÁST PRVÁ

UMĚNÍ ŘÍMANŮ

KAPITOLA PÁTÁ

DEC. EL. DAAMAH

C. TOTTIAR YTCVRENEZ

...viz pozn. 14, s. 96.]

...viz pozn. 68, s. 170.]

...Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 301 an.

...Gruterus, *Inscriptiones*, s. 989.

zmínil o jednom z vilý Albani, který představuje spizírnu; v téže vile je další reliéf, znázorňující otce v senátorském oděvu, jak sedí na křesle s nohama na jakési podnožce a v pravé ruce drží bustu svého syna;⁴⁸ proti němu stojí ženská postava, která patrně sype kadidlo na plamen; připojen je nápis:

C. LOLLIUS. ALCAMENES.

DEC. ET. DVVMVIR.

Z druhé skupiny děl uvádí Boissard sochu s nápisem: TITIVS. FECIT. Na jedné Aesculapiově soše v paláci Verospí je jméno umělce ASSALLECTVS, o Gemy se jmenovali křesťané, kteří se nazývali Boissard jako Aepolianus, Caius, Gnaeus atd. ani neuvádím.

2. O napodobování etruských a řeckých umělců

Tyto památky by dostatočovaly k vytvoření systému umění a k určení zvláštního stylu etruského a řeckého: křesťané umělci si však nevytvorili žádný vlastní styl; nýbrž od nejstarších dob patrně napodobovali Etrusky, od nichž převzali mnoho zvyků zejména náboženských, a v pozdějších dobách rozkvětu byli jejich nečetní umělci pravděpodobně žáky Řeků.

O napodobování etruského umění v dílech římských umělců za času republiky po dává zřetelný a nevyvratitelný důkaz válečná kovová nádoba⁴⁹ v galerii Koleje sv. Ignáce v Římě. Na víku je předně uvedeno jméno umělce i to, že dílo vytvořil v Římě dále se pak etruský styl neprojevuje pouze v křesbě mnoha figur, nýbrž i v tom, co představují. Nádoba je přibližně dva palmy vysoká a má průměr asi jednoho a půl palmu; na pruhu pod horním okrajem i v dolní části jsou ornamenty; na střední části je po celém obvodu vyryta rydlem historie Argonautů, jejich vylodění, boj a vítězství Pollukovo nad Amyktem atd. Na víku je vyryta lovecká scéna a na jeho vrchole stojí vztyčeny tři z kovu ulité figury vysoké půl píde: zemřela osoba, na jejíž počtu a paměti asi byla nádoba uložena do hrobu, objímá dva Fauny s lidským nohama; zobrazena Faunu odpovídá představám Etrusku, kteří tyto polobohy znázorňovali takto, nebo s koňským nohama a ocasem. Pod tímto figurami je umístěn nápis: na jedné straně je jméno dcery a její zemřelá matka:

DVIR. MARCVMA. FIVRA. REOR.

Na druhé straně jméno umělce:

MVIVS. AVVTIVS. MED. ROWNVIVS. FICIV.

Na každé ze tří noh, na nichž nádoba stojí, je v kovu ulita zvláštní scéna; na jedné stojí

⁴⁸ Obr. příloha, tab. 20.]

⁴⁹ Boissard, *Antiquitatum romanorum*, s. 11.

⁵⁰ Stosch, *Pietres graeces*, předmluva, s. 11.

⁵¹ [zv. *Ficorouho cista*, viz obr. přílohu, tab. 38.]

⁵² [Dindia Macolina mě dala dcery — Novios Plantios mě v Římě zhotovil. — V následující poznámce, již vynesla v roce 1840, Winckelmann rozvádí, že nápis je proveden nejstarší formou římského písma.]

Herkules s Ctiností a Rozkoší, jež však nepředstavují ženské postavy jako u Řeků, nýbrž postavy mužské.

3. Mýlná domněnka o zvláštním římském stylu v umění

Mýlný názor, že římsí umělci měli svou vlastní, od řeckého odlišný styl, vznikl ze dvou příčin. Jednou je nesprávný výklad znázorněných scén: i v obrazech přezatých z řeckých bái chtějí vykladači nalézt římské dějiny a tudíž i římské umělec. K takovému závěru dochází třeba jistý povrchní autor⁹ násilným výkladem jednoho skvostného řeckého kamene ze Stosehova muzea;¹⁰ kamen představuje Priamovu dcern Polyxenu, již Pyrrhus obětoval na hrobě svého otce Achilla; dotčený autor zde však bez obtíží nachází zneuctění Lukrecie. Důkazem jeho výkladu má být údajný římský styl této práce, jenz se tu prý zřetelně projevuje; toto je zvrácený způsob myšlení, který z mylného závěru vyvozuje nesprávnou premisu. Tento spisovatel by asi vyvodil stejný závěr i z krásného sousoší domnělého mladého Papiria, kdyby na něm nebylo jméno řeckého umělce. Druhá příčina spočívá v nehistorické úctě k dílům řeckých umělců: protože existuje mnoho průměrných děl, připsují se Římanům, neboť se zda vhodnější kárat Římany než Řeky. Proto se všechno, co se zda špatné, zahrnuje pod římské práce, aniž se pro to uvede seběmensí doklad. Vzhledem k takovému světohlým a nepodloženým názorům považují za oprávněné prohlásit pojem římského stylu v umění na základě našich dosavadních znalostí za výmysl. Abych však nic neopominul, popíši nejprve podmnky, v nichž se nacházelo umění za dob římské republiky; protože se zde musím odchytil od svého dřívějšího pořadí, spočívajícího v popisu zachycení nahých a oděných postav, pojednám zde alespoň o odění mužů, a to více podle toho, co vidíme, než podle toho, čeho se můžeme dočíst.

4. Dějiny umění v Římě

Pokud jde o první bod, je pravděpodobné, že v době královské se vytvářelmu umění a zejména sochařství věnovalo jen velmi málo Římanů, nebo vůbec žádní, protože podle Numových zákonů, jak uvádí Plutarchos,¹¹ nesmělo být božstvo zobrazováno v lidské podobě, takže sto šedesát let po tomto králi, nebo — jak uvádí Varro¹² — v prvých sto sedmdesáti letech nebyly v římských chrámech sochy ani obrazy bohů. Říkm vědomě v chráměch, neboť je to třeba chápat ve smyslu náboženského uctívání bohů: v Římě totiž existovaly sochy, a vzápětí se o nich zmíním, avšak nebyly umísťovány v chráměch. Na jiná veřejná díla používali Římané služeb etruských umělců, kteří byli v Římě v nejstarších dobách tím, čím se později stali umělci řečtí; Etruskové patrně vytvořili i sochu Romula, o níž jsem se zmínil v první kapitole. Nevíme, zda kapitolská bronzová vltice kopíci Romula a Rema je ta, o níž mluví Dionysios¹³ jako o velmi starém díle,

⁹ Scarto, *Lettera*, s. 51.

¹⁰ Winkelman, *Popis Stosehových gem*, s. 395.

¹¹ Plutarchos, *Numa*, s. 118.

¹² Sv. Augustin, *De civitate Dei*, kn. 4, kap. 36.

¹³ Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 1, s. 64.

nebo ta, kterou podle Cicerona¹⁴ poškodil blesk; na stěně zvirte je nicméně vidět síň rýha, kterou mohl způsobit blesk.

Tarquinius Priscus,¹⁵ nebo jak ho nazývají druzí,¹⁶ Superbus povolal jednoho umělce z Fregellae ze země Volsci, nebo podle Plutarcha více etruských umělců z Vej, aby zhotovili sochu *Olympijského Jupitera* z palené hlíny, a na jeho chrámu byla postavena kvadriga z téhož materiálu; podle jiných pramenů ovšem bylo toto dílo vytvořeno ve Vejích. Socha, kterou si dala v chrámě boha Sangra postavit Caja Caecilia, manželka Tarquinia Prisca,¹⁷ byla z bronzu. Sochy králů¹⁸ stály ještě v dobách republiky, za graeciovských nepokojů, u vstupu na Kapitol.

Při prostotě mravů, jež vládly v prvních dobách republiky, a ve státě, který byl založen na válčení, bylo málo příležitosti k pěstování umění. Nejvyšší poctou, již mohli občan dosáhnout, byl sloup, který mu postavili,¹⁹ a když se začaly velké zásilky odměňovat sochami, byla jejich výška stanovena na tři stopy,²⁰ což je těsná míra pro umění. V této velikosti si musíme představit bronzovou sochu *Horatia Cocla*,²¹ která stála ve Vulkanově chrámu, a rovněž bronzovou jezdeckou sochu *Cloelle*,²² která stála ještě za dob Senecových,²³ a mnoho dalších, které byly vytvořeny v prvních dobách Říma. Z bronzu byly v Římě vytvořeny i jiné veřejné pomníky a nová nazízení se vztýkala na bronzové sloupy, kupříkladu to, jímž na začátku čtvrtého století římského letopočtu bylo římskému lidu dovoleno stavět na Aventinu, a nedlouho poté byly vztýčeny sloupy, na nichž decemvirové oznamovali nové zákony.²⁴

Většina soch bohů asi odpovídala velikosti i charakteru chrámu z prvních dob republiky: tyto chrámy nemohly být nijak zvlášť nadherné, jak se da usoudit podle chrámu Stěstény, postaveného za jediný rok,²⁵ i podle jiných zpráv²⁶ a dochovaných chrámu nebo jejích trosk.

Zmíněné sochy pravděpodobně vytvořili etrusci umělci; o velkém bronzovém *Apolonovi*, který stál později v knihovně Augustova chrámu, to přímo tvrdí Plinius.²⁷ Tuto sochu dal ulít vítěz nad Samnity Spurius Carvilius z panství a příleb porazených; práci provedl etruský umělec v 461. roce římského letopočtu,²⁸ to jest v 121. olympiádě. Socha byla tak velká, že ji bylo vidět, jak se vypřávi, až z albanského pahorku, zvaného Monte Cavo. První bronzovou sochu *Cerery*²⁹ dal ulít Spurius Cassius, jenž byl konsulem

14 Ciceró, *O věstění*, kn. 2, kap. 20.

15 Plinius, kn. 35, kap. 45.

16 Plutarchos, s. 188.

17 Scaliğer, konjektury ad: Varro, *Zemědělství*, s. 171.

18 Apianos, *Občanské války*, kn. 1, s. 168.

19 Plinius, kn. 34, kap. 11.

20 Tamtéž.

21 Plutarchos, *Publicola*, s. 192.

22 Plinius, kn. 34, kap. 13.

23 Seneca, *Utěcha pro Marcii*.

24 Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 10, s. 628 a 649.

25 Tamtéž, kn. 8, s. 505.

26 Nomos, in: Scaliğer, konjektury k Varroovu *Zemědělství*, s. 17.

27 Plinius, kn. 34, kap. 18.

28 Plinius, kn. 34, kap. 9.

29 Počítáno od domnělého založení Říma r. 753 př. n. l.]

v roce 252. V roce 417 byly postaveny jako něco zcela mimoxřadného jezdecké sochy konsulů L. Furia Camillovi a C. Maeniovovi po vítězství nad Latince;³⁰ neuvádí se však, z jakého materiálu byly zhotoveny. Stejně tak využívali Římané i služeb etruských mistrů, kteří mimo jiné vymalovali Cereřin chrám;³¹ když tento chrám zchátral a hrozil zřícením, byly malby i se zdi přeneseny jinnam.

Mramor se začal v Římě opracovávat až pozdě, jak dokládá i známý nápis L. Scipia Barbata,³² nejdůstojnějšího muže své doby; nápis je vytesán na nejhorsím kamenu, trně vytesán také jen na takovém kamenu, nikoli na mramoru, jak se uvádí podle jed-
noho místa ze Sillia;³⁴ dnešní zlomky tohoto nápisu totiž zjevně pocházejí z pozdější doby.

Až do roku 454 římského letopočtu, to jest do 120. olympiády, měly sochy, stejně jako občané, dlouhé vlasy a vousy,³⁵ neboť teprve v uvedeném roce přišli ze Sicílie do Říma první barbři;³⁶ Livius³⁷ uvádí, že se konsul M. Livius, jenž se znechucen vzdalil z Říma a dal si narůst vousy, opět oholí, když ho rada přesvědčila, aby se vrátil. Scipio Atrianus Starší měl dlouhé vlasy,³⁸ když s ním poprvé rozmlouval Masinissa: všechny jeho mramorové a čedičové busty však ukazují holou hlavu, neboť pocházejí z pozdějších let.

Za druhé punské války pěstovali malířství i vznešení Římané; třeba Q. Fabius, jenž byl po nešťastné bitvě u Cannae vyslán k deifskému orákulu, dostal podle svého umění jméno Pictor.³⁹ Několik let po této bitvě dal Tiberius Gracchus v římském chrámu Svobody namlouvat oslavy svého vojska v Beneventu po vítězství nad Hannonem u Lucerie.⁴⁰ Občané Beneventa hostili jeho vojáky na ulicích města: tito vojáci většinou byli ozbrojeni podruhově, jmaž Gracchus již předtím se svolením senátu slibil svobodu za dlouholeté válečnické služby, a proto nyní hodovali s kloubouky a bílymi vlněnými páskami kolem hlavy jako znakem propuštění. Někteří z nich se však patřičně neosvědčili a za trest nesměli po dobu války jíst a pít jinak než vstoj; na malbě proto při hodování jedni leželi, druzí stáli a další je obsluhovali.

V druhé punské válce rozvinuli Římané všechny své síly, nedbali čtyř zcela zničených armád ani toho, že v Římě zbylo již jen 137 000 občanů,⁴¹ a v posledních letech války vrhli do pole, což musí připadat jako zážrak, třiadvacet legií;⁴² v této válce se římský

- 30 Livius, kn. 8, kap. 14.
 31 Plinius, kn. 35, kap. 45.
 32 Sirmond, *Vetusissima inscriptio*... L. Corn. Scipionis. — Fabretti, *Inscriptiones*, s. 461. — Livius, kn. 35, kap. 10.
 33 [Rostřa: řečnická tribuna, postavená na Foru Caesarem r. 44 př. n. l.; předtím stála dřevěná roštra na Comitiu; r. 338 př. n. l. byla vyzdobena zobci lodí ukoristěných v bitvě u Antia.]
 34 Ryequius, *De Capitulo Romano*, kap. 33, s. 124.
 35 Varro, *Zemědělství*, kn. 2, kap. 11, s. 54. — Cicero, *Řeč za Marka Caelia*, kap. 14.
 36 Plutarchos, *Camilus*, s. 254.
 37 Livius, kn. 27, kap. 34.
 38 Tamtéž, kn. 28, kap. 35.
 39 Tamtéž, kn. 22, kap. 7.
 40 Tamtéž, kn. 24, kap. 16.
 41 Tamtéž, kn. 27, kap. 36.
 42 Tamtéž, kn. 28, kap. 1.

stat, podobně jako stát athénský ve válce proti Persanům, změní: Římané se seznamovali s Řeky, uzavírali s nimi spojevnosti a probudili v sobě lásku k jejich umění. Po dobytí Syrakus přivezl Claudius Marcellus první řecká umělecká díla a sochy do Říma a ozdobil jimi Kapitol i chrám u Porta Capena, jež sám zasvětil.⁴³ Když bylo město Capua dobyto Q. Fulviem Flakkem, stihl je týž osud: všechny sochy byly odvezeny do Říma.⁴⁴

Pres takové množství ukoristěných soch vznikaly v Římě i sochy nové; v té době kupříkladu zavedli aedilové jako zvláštní pokutu povinnost postavit v Ceterině chrámu bronzovou sochu.⁴⁵ V sedmáctém a posledním roce války dali aedilové za peníze z pokut postavit tři sochy na Kapitolu⁴⁶ a nedlouho poté i další tři bronzové sochy, znázorňující Ceteru, *Oice Libera* a *Libernu*.⁴⁷ L. Stertinus tehdy dal z kování ze španělského tážení postavit dva oblouky na Dobytím trhu a ozdobil je pozlacenými sochami.⁴⁸ Livius poznámenává, že tenkrát ještě v Římě nebyly veřejné budovy zvané basiliky.⁴⁹

Ve veřejných průvodech se ještě nosily dřevěné sochy, třeba několik let po dobytí Syrakus,⁵⁰ v dvanáctém roce této války. Když do chrámu Junony Reginy na Aventinu uhodil blesk, byl k odvrazení neblahého znamení narízen průvod, v němž se nesly dvě sochy této bohyně z egyptského dřeva, pocházející z jejího chrámu; doprovázelo je dvacet sedm panen oděných v dlouhých řízách a zpívajících zpěv k uctění bohyně. Když Scipio Africanus Starší vypudil Kartaginčany z celého Španělska a chystal se je napadnout v Africe, poslal Římané do dětské věštny sochy bohů, jež byly zhotoveny z tisíce liber ukoristěného stříbra, a zlatou korunu vážíci dvě stě liber.⁵¹

Po skončení války Římanů proti králi Filipu Makedonskému, otec posledního krále Persea, přivezl L. Quinctius z Řecka do Říma rovněž velké množství bronzových a mramorových soch a umělecky zpracovaných nádob a ukazoval je ve své tři dny trvajících triumfálních slavnosti (bylo to ve 145. olympiádě).⁵² V kóristi bylo i deset stříbrných štítů, jeden štít ze zlata a sto čtrnáct zlatých korun, které byly darem řeckých měst. Zahy poté, rok před válkou s králem Antiochem Velikým, byla na Jupiterově chrámu na Kapitolu postavena pozlacená kvadriga spolu s dvanácti pozlacenými štíty.⁵³ Než Scipio Africanus jako legát svého bratra vytáhl do pole proti zmíněnému králi, postavil u výstupu na Kapitol obloku a ozdobil ho sedmi pozlacenými sochami a dvěma kóni; před oblokou umístil dvě velké mramorové kašny.⁵⁴

Až do 147. olympiády a vítězství Lucia Scipiona, bratra Scipiona Staršího,

- 43 Tamtéž, kn. 25, kap. 40.
 44 Tamtéž, kn. 26, kap. 34.
 45 Tamtéž, kn. 27, kap. 6.
 46 Tamtéž, kn. 30, kap. 39.
 47 Tamtéž, kn. 33, kap. 25.
 48 Tamtéž, kn. 33, kap. 27.
 49 Tamtéž, kn. 26, kap. 27.
 50 Tamtéž, kn. 27, kap. 37.
 51 Tamtéž, kn. 28, kap. 45.
 52 Tamtéž, kn. 34, kap. 52.
 53 Tamtéž, kn. 35, kap. 41.
 54 Tamtéž, kn. 37, kap. 3.

nad Antiochem Velikým⁵⁴ byly sochy bohů v římských chrámech většinou jen ze dřeva nebo z hlíny⁵⁵ a v celém Římě bylo jen málo nádherných veřejných budov.⁵⁶ Toto vítězství, jež Římanům zajistilo panství nad Ásií až po pohorí Taurus a naplnilo město nepopálenou nádhernou zásijské kořisti, pozvedlo i přepych v samotném Římě, jež se sezna- mil s asijským rozkošnictvím a přijal je;⁵⁷ v téže době se řecké bakchanálie rozšířily i mezi Římany.⁵⁸ L. Scipio ukazoval při svém triumfu, mimo jiné poklady, 1424 liber stříbrných tepaných a rytých nádob a 1024 liber stejně vypracovaných zlatých nádob.⁵⁹ Když posléze Římané poznali a přijali řecké bohy,⁶⁰ s nimiž přišli i řeční knězi, byla to příležitost, aby si objednávali sochy bohů v Řecku nebo je zadávali v Římě řeckým umělcům; reliéfy z pálené hlíny na starých chrámech najednou vypadaly — jak praví Cato Starší v jedné řeči — směšně.⁶¹ V téže době byla v Římě postavena socha L. Quinctia, jež v předchozí olympiádě slavil triumf po makedonské válce; na soše je řecký nápis,⁶² takže ji patrně vytvořil řecký umělec. K téže domněnce zavádá příčinu řecký nápis na podstavci sochy, jíž dal Augustus postavit Caesarovi.

Po uzavření míru mezi Římany a Antiochem se Aitolané, bývalí spojenci Římanů, chopili zbraní proti Makedoncům, tudíž i proti svým bývalým přátelům Římanům. Došlo k úpornému obléhání města Ambrakie, které se nakonec vzdalo. Kdyby zde bylo královské sídlo Pyrrhovo a město bylo plně mramorových a bronzových soch i malířských děl, jež poražení museli odezdat Římanům; ti je pak odvezli,⁶³ takže obyvatelé Ambrakie poslali do Říma stíznost, že nemají jediného boha, jehož by mohli uctívat. M. Fulvius přivezl do Říma po vítězství nad Aitolany dvě stě osmdesát bronzových a dvě stě třicet mramorových soch.⁶⁴ Na stavby a výzdobu k hrám, jež tento konsul uspořádal, povolal do Říma řecké umělce; na těchto hrách také poprvé — po řeckém vzoru — vystoupili zápasníci. V době, kdy byl M. Fulvius spolu s M. Aemiliem cenzorem, to je v roce 573 římského letopočtu, začal zdobit město nádhernými veřejnými budovami.⁶⁵ Tehdy však zřejmě nebylo v Římě dostatek mramoru, protože Římané ještě neovládali dost pevné Ligurii, kde leží Luna, dnes Carrara, odkud se tenkrát, stejně jako dnes, dovážel bílý mramor. Svědčí o tom i fakt, že censor Q. Fulvius dal strhat ze střechy slavného chrámu Junony Lakinijské u velkokréckého Krotonu mramorové tasky,⁶⁷ aby pokryl střechu chrámu, který měl podle daného slibu postavit.

⁵⁴ Lucius byl velitelem tážení jen nominálně, jako konsul; skutečným vítězem nad Antiochem III. Veli-

kým u Magnésie r. 190 př. n. l. byl Scipio Africanus Starší.]

⁵⁵ Plinius, kn. 34, kap. 11.

⁵⁶ Livius, kn. 40, kap. 5.

⁵⁷ Tamtéž, kn. 39, kap. 6.

⁵⁸ Tamtéž, kap. 9.

⁵⁹ Tamtéž, kn. 37, kap. 59.

⁶⁰ Cicero, *Obhajoba Lucia Cornelia Balba*, kap. 24.

⁶¹ Livius, kn. 34, kap. 4.

⁶² Rýcquius, *De Capitolio Romano*, kap. 26, c. 105.

⁶³ Livius, kn. 38, kap. 9 a 43.

⁶⁴ Tamtéž, kn. 39, kap. 5.

⁶⁵ Tamtéž, kap. 22.

⁶⁶ Tamtéž, kn. 40, kap. 51 a 52.

⁶⁷ Tamtéž, kn. 42, kap. 3. [Winckelmann i pozdější vydavatelé zde uvádějí mylně M. Fulvius, místo správného Quintus Fulvius, jež se uvádí při opětovné zmínce o též na s. 239.]

Jeho kolega, censor M. Aemilius, dal vydláždít tržiště a ohradit je — což zni podivně — kulovým plotem.⁶⁸

Několik let předtím, v roce 564 římského letopočtu, dal Scipio Africanus Maior v Herkulově chrámu postavit sloup tomuto heroovi a na Kapitolu umístil dvě pozlacené bigy;⁶⁹ tamtéž postavil dvě pozlacené sochy aedil⁷⁰ Quintus Fulvius Flaccus. Glabrio noví, jenž porazil u Thermopyl krále Antiocha, postavil jeho syn podle Livia první pozlacenou sochu v Itálii;⁷¹ tato Liviova poznámka se zřejmě vztahuje jen na sochy slavných mužů. V makedonské válce proti poslednímu králi Perseovi si stěžovali vyslanci města Chalkidy, že praetor L. Lucretius, jemuž se vzdali, dal vydrancovat všechny chrámy a sochy i ostatní poklady odvézt do Antia.⁷² Když po vítězství nad Persem přijel Paulus Aemilius do Delu, opravcovávaly se tam právě sochy, na něž chtěl Perseus postavit své sochy, a vítěz tyto sochy určil pro své vlastní sochy.⁷³

Potud záznamy týkající se římského umění za dob republiky; další popisy umění od časového bodu, u něhož nyní končím, až po úpadek římské svobody, je třeba hledat v druhém dílu, neboť jde o umění více promísené s řeckými dějinami. Tyto údaje mají alespoň tu cenu, že slověk, který by je chtěl rozvést zevrubněji, si ušetří část namahy, kterou je třeba vynaložit na pečlivou četbu starých autorů a jejich chronologické uspořádání.

ČÁST DRUHÁ

O ŘÍMSKÉM MUZSKÉM ODĚVU

Druhá část této kapitoly má, jak jsem již řekl, obsahovat stručně poznámky o formě římského mužského oděvu (neboť umění má především co do činění s formou), a to potud, pokud jej lze představit bez figur; většina údajů platí současně pro řecký mužský oděv. Do mužského oděvu zahrnuji i osobní výzbroj, aniž bych se pouštěl do zkoumání zbraní. Nejprve promluvíme o celkovém odění a pak o odění jednotlivých částí těla.

I. Hlavní oděv

Spodní roucho se u některých národů v nejstarších dobách považovalo za ženskou ústroj⁷⁴ a nejstarší Římané na sobě nemivali nic než tógu obléčenou na holém těle;⁷⁵ tak byli zachyceni *Romulus* a *Camillus* v sochách na Kapitolu.⁷⁶ Ještě v pozdějších do-
 68 Tamtéž, kn. 41, kap. 27.
 69 Tamtéž, kn. 38, kap. 35. [Livius zde hovoří o Herkulově soše a o jednom pozlaceném šestisprázi, jež vnovel Publius Cornelius, tedy Scipio Africanus.]
 70 [Aedilové: správní úředníci, kteří měli na starosti mj. zasobování trhu a pořádání her a slavností.]
 71 Livius, kn. 40, kap. 34 [syn: Manlius Acilius Glabrio].
 72 Tamtéž, kn. 43, kap. 9.
 73 Tamtéž, kn. 45, kap. 27.
 74 Herodotos, kn. 1, kap. 155.
 75 Gellius, *Attické noci*, kn. 7, kap. 12.
 76 Cicero, *Obhajoba Marka Aemilia Scurra*.

bách se občané, kterým se mělo dostat poet, představovali lidu na Martově poli bez spodního roucha,⁷⁷ aby mohli ukázat zranění na hrudi jako důkaz své statečnosti. Později však se spodní roucho nosilo všeobecně u Řeků — vyjma kymické hlózofy — i Římanů a třeba o Augustovi víme, že si v zimě oblékal až čtyři spodní roucha najednou. U soch, poprsí a reliéfu je spodní roucho viditelné pouze na hrudi a na prsou, neboť postavy jsou zobrazeny v plášti nebo tóze; jen na starých obrazech ve vatikánském Terentiovi a Vergiliovi můžeme spatřit postavy pouze ve spodním rouše. Byla to košile s rukávy, která se navlékala přes hlavu, a pokud nebyla podkasaná, sahala až po lýtka. Rukávy jsou někdy velmi krátké a sotva zakrývají svaly nadloktí, jak vidíme na krásné soše senátora z villy Negroni; takovým se říká „useknuté rukávy“, kolobíka.⁷⁸ Dlouhé úzké rukávy, sahající stejně jako u ženského oděvu až po zápěstí, nosili, jak tvrdí Lipsius,⁷⁹ jen *cinnaedi* a *pueri meritorii*.⁸⁰ Mužové nízkého stavu, kteří nenosili plášt, měli spodní roucho vykasané až nad kolena a převázané. Na zebrované mramorové váze v paláci Farnese, na níž je několik krásně vypracovaných tančících bákchantek a Silenus, je vidět spodní roucho na jednom indickém vousatém Bákchovi; za zaznamenaní stojí i proto, že je na prsou sešněrované, což se nikde jinde nenajde.

Rímská tóga byla stejně jako řecká i naše dnešní pláště strížená kruhovitě:⁸¹ čtenář nechtí si připomenout, co jsem v předchozí kapitole řekl o plášti řeckých žen. Jestiže Dionysios z Halikarnassu říká,⁸² že tóga měla tvar pullkruhu, pak soudím, že tím nemínil její střih, nýbrž tvar, jaký měla, když se oblékla. Podobně jako se řecký plášt mohl být překládal vedví, tak se asi dělo i s kruhově stríženou tógou; tím by byly odstraněny všechny obtíže, s nimiž se tu potýkají vykladači antických oděvů. Někteří učenci nenačhazejí mezi tógou a pláštěm, zejména tím, který nosili hlózofové, jiný rozdíl nez ten, že plášt se nosil na holém těle, kdežto tóga přes spodní roucho.⁸³ Jmí si představují, že řecké pláště byly čtyřtříhelmičkové, a vidí čtyři rohy pláště na mědirytině podle sochy *Euripida*⁸⁴ nebo na *Apoteoze Homéra*⁸⁵ v paláci Colonna na postavě, která stojí vedle jeskyně. V obou případech jde o omýl, neboť čtyři rohy, popřípadě třapce nejsou ani na jedné, ani na druhé postavě. Malá socha na jejíž bázi je jméno Euripides,⁸⁶ byla považována za ztracenou, ale před nedávnem se opět objevila v šatně paláce Farnese: po jistou dobu jsem ji měl v rukou, takže mohu podat její popis.

Tóga se přehazovala podobně jako plášt přes levé rameno a svazek záhybů, do nichž byla sdrhnutá, se nazýval *sinus*.⁸⁷ Tóga se obvykle nespínala pásem, což zaznamenaná byla

⁷⁷ Plutarchos, *Prčiny římských zvyklostí*, s. 492.

⁷⁸ Salmasius, poznámky ad: Tertullianus, *De pallio*, s. 44. [Kolobíka jsou spodní košile s krátkými rukávy.]

⁷⁹ Justus Lipsius, *Antiquarum lectionum libri 5*, kn. 4, kap. 8.

⁸⁰ [Cinaedus, řeč. kinaidos; člověk oddávající se nepřirozenému smilstvu; pueri meritorii: chlapeci podvolu-

⁸¹ Quintilianus, *Uvod do řečnictví*, kn. 11, kap. 3, s. 844. — Isidorus, *Origines et etymologiae*, kn. 19, kap. 24.

⁸² Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 3, s. 187.

⁸³ Casaubonus, poznámky ad: Julius Capitolinus, s. 58 [viz *Historia Augusta*]. — Salmasius, poznámky ad:

⁸⁴ Tertullianus, *De pallio*, s. 13.

⁸⁵ Rubenius, *De re vestiaria*, kn. 2, kap. 6, s. 161.

⁸⁶ Cuper, *Apotheosis Homeri*, s. 34.

⁸⁷ Turnebe, *Adversaria*, kn. 3, kap. 26.

i jimi autori; v některých případech se tak nicméně stávalo, jak lze vysoudit z níže uvedených míst u Appiana.⁸⁸ V poli nenosili Řekové a Římané plášt ani tógu,⁸⁹ nýbrž lehký přehoz, který se u Římanů nazýval *tibenum* nebo *paludamentum*, u Řeků *chlamys*; byl rovněž kulatý⁹⁰ a od pláště či tógy se musel lišit pouze velikostí: pouhým okem se můžeme přesvědčit, že to, co jimi autori uvádějí o jeho různých formách, je nespřávné. Tento pláštík mají totiž všechny sochy oděné do pančire i některé jiné, třeba nahý *Augustus* ve vile Albani, *Marcus Aurelius* na koni, dva zajatí králové z černého mramoru na Kapitolu a císařské busty; je na nich zřetelně vidět, že pláštík není čtyřúhelníkový, nýbrž musel být kulatý, na což ukazují i záhyby, které by jinak nemohly být takto složeny. Tento pláštík se spínal velkým knoflíkem většinou na pravém rameni a splyval z levého ramene, jež zakrýval; prava paže tedy zůstala volná. Někdy však je knoflík na levém rameni, kupříkladu na poprsích Drusa, Claudia, Galby, Trajana, Hadriana a na jedné bustě Marka Aurelia na Kapitolu.

Ozdoby a lemování mužského oděvu, jež nejsou na památkách vidět, do tohoto podnětí nepatří; protože se však na jedné staré herculianské malbě, představující Múzu Thalii, údajně vyskytuje domnělý *clavus*,⁹¹ je tento fakt třeba alespoň zmínit. Na pláštích postav je na stěně protáhly různobarevný pruh a autori popisují herculianských maleb se snaží dokázat, že jde o římský *clavus*, což byl nasitý nebo vetkaný kus purpurové látky, jehož různá širka označovala hodnost a stav osoby. Tolik jsem chtěl připomenout k celkovému odění těla.

2. Odění jednotlivých částí těla

Odění jednotlivých částí těla se týká hlavy, nohou a rukou. Římané nenosili na hlavě diadém, na rozdíl od Řeků, u nichž tyto čelenky musely někdy být z bronzu, na což patrně ukazuje čelenka na hlavě bronzové sochy domnělého *Protemnia* ve vile Albani: na této čelence jsou kolem dokola podlouhle stěrbiny, které pravděpodobně sloužily k zachycení ve vlasích.⁹² Vous býval pod bradou občas sdrhnut do uzlu, jak je vidět na jedné hlavě na Kapitolu a na jiné hlavě z Herculanea, která je v Portici. Spartané nesměli mít zakroucené kníry.⁹³

Fontiči a lidé, kteří se v otevřené krajině museli chránit proti slunci a děti nosili klobouk, který měl podobný tvar jako náš, neměl ale ohnutou křempu a byl nízký, jak jsem uvedl v předchozí kapitole u klobouku ženského. Klobouk byl opatřen stuhami, jež se daly uvázat pod bradou; jestliže člověk šel s nepokrytou hlavou, visel klobouk vzadu na plecích za tuto stuhu, již ovšem nikdy nemí vidět. S kloboukem visícím vzadu na plecích je zachycen Meleagros na různých gemách; na dvou vzájemně podobných reliéfech ve vile Borgnese a vile Albani představujících Amfiona a Zetha s jejich

⁸⁸ Appianos, *Občanské války*, kn. 1, s. 173: „Obvazatelé města se opásali přes himatia, chopili se kusu dřev, které byly poblíž, a venkovany zabíjali.“ Srv. kn. 2, s. 260.
⁸⁹ Casaubonus, ad: Theocrastus, *Characteres*, s. 38.
⁹⁰ *Klymologikum magnum*, heslo chlaina.
⁹¹ *Pittura... d'Ercoleano*, d. 2, tab. 3, s. 18 [clavus: nachový pruh tuniky, označení hodnosti].
⁹² [Filologické domněnky, vyslovenou zde v poznámce, vyznívámé].
⁹³ Casaubonus, *Antimadvertiseriones in Athenaei Deipnosophistai*, kn. 3, kap. 19; kn. 4, kap. 9.

markou Antiopeou má Zethos klubouk přehozený na rameni, jako znamení pastýřského života, jemuž se oddal. O tomto dle jsem poprvé podal zprávu na jiném místě.⁹⁴ Takový klubouk nosivali v nejstarších dobách i Athénané, později však od něho upustili.⁹⁵ Vyskytuje se i jiný druh klubouků, s ohrnutou křempon, která vpředu tvoří dlouhou špičku a na boku je narážnutá, aby se dala vpředu ohrnout: připomínají tím některé cestovní klubouky, které se v Německu nosí při lovu. Tento klubouk má takzvaný indický Bakhus na zminěné mramorové váze v paláci Farnese; na popsané bronzové válecovité Bakhus má jedna postava na hlavě při lovu klubouk s širokou nízkou křempon, připomínající váze má jedna postava na hlavě při lovu klubouk nosili římsí *artigatores*, čili závodníci tvar kněžských klubouků. Zvláštní druh klubouku nosili římsí *artigatores*, čili závodníci na vozech: tyto klubouky vyhlíhají nahore do špičky a podobají se zcela čínským kluboukům. Můžeme je spatřit u vozatů na několika kouscích mozaiky v domě Massimových a uvádí je i Montfaucon na jednom díle, které už neexistuje.

Bylo by zde třeba zmínit se několika slovy i o čtyřlístkových čapkách, jež nosili muži i ženy, a objasnit místo ve Vergiliově, které dosud nebylo správně chápáno. V budově vily Negroni je hlava mladého muže s čtyřlístkovou čapkou, z níž zezadu splývá jakýsi závoj zakřívající vpředu hrdlo a bradu až po dolní ret; podobně ovinutý závoj je na jedné bronzové sošce,⁹⁶ jen s tím rozdílem, že u ní jsou zakryta i ušata. Na základě zminěné hlavy můžeme vysvětlit Vergiliova slova o Paridovi:

Maeniam mentum mitra crinemque madentem
Subnixus.^{96a}

Domnělá vysvětlění a vylpšení tohoto citátu najdeme u níže uvedených autorů.⁹⁷

Rimane a Řekové nosili i kalhoty, jak vidíme na herkulanských i jiných malbách,⁹⁸ jež vyvracejí opačná tvrzení některých učenců. U údajného Coriolana z malby v Titových lázních sahají kalhoty až po kotníky, jsou modře barvy a přiléhají k nohám jako punčochy. V Řecku nosily kalhoty taněčnice,⁹⁹ stejně jako je tomu dnes. Muži však nenosili kalhoty vždy, a místo nich používali ovinovaček, jimiž si chránili stehna; avšak i to se považovalo za zmekčilst: Cicero¹⁰⁰ výtá Pompeiovi, že takové ovinovačky nosil. Na podobiznách Traiana na Konstantinově oblouku vidíme nohy ovinuté až pod kolena, avšak takovému pruhu látky, přikládane až na bedra, nebyly za dob tohoto císaře ještě všeobecně rozšířené mezi obyčejným lidem.¹⁰¹ Kalhoty barbarských národů jsou z jednoho kusu s svázanými pod kotníky řemínky opákní. Punčochy se v pozdějších dobách oddělovaly od kalhot, z čehož vyplývá i německé slovo *strumpf*, to

⁹⁴ Winckelmann, *Papir Sioschovych gem*, s. 97. [Na tomto reliéfu jsou Orfeus, Eurydike a Hermes.]

⁹⁵ Lukianos, *O gymnastice*, s. 895. — Filostratos, *Zivotopisy sofistů*, s. 572.

⁹⁶ Ficoni, *Roma*, s. 20.

^{96a} Vergilius, *Aeneis*, zpěv 4, v. 216 — 217 [překlad O. Vahorného: ...čapkou pod bradou spjatou má pokrýtě mastěné vlasy,

lydkou—...].

⁹⁷ Turnèbe, *Adversaria*, kn. 29, kap. 25. — Gevartius, *Electorum libri 3*, kn. 1, kap. 7, s. 17.

⁹⁸ *Picture... d'Ercole*, d. 1, s. 7, a 267.

⁹⁹ Athenaios, *Hosina učenců*, kn. 13, s. 607.

¹⁰⁰ Cicero, *Listy Attikovi*, kn. 2, list 3.

¹⁰¹ Dion Chrysostomos, *O vládk, čili Tyrane*, řeč 62.

jest něco odstříženého, odděleného, odděleného, jak vysvětluje Eckhart v Ebnurově *Klenotice*.¹⁰² Michelangelo se tedy prohlésl proti starověkému kroji, když svému Mojžíšovi dal pum-
 ůochy navlečené pod kalhotami, které jsou uvázány pod koleny.

Rozličné druhy starověké mužské obuvi popsali zevrubně jimi autoři. Appianos uvádí,¹⁰³ že boty Římanů se lišily od řeckých; tento rozdíl však nemůžeme doložit. Vznešení Ří-
 mané nosili boty z červené kůže, která pocházela z Parthie¹⁰⁴ a byla asi podobná jako dneš-
 ní kordován. Athénané vyššího stavu mívali na botách stříbrný nebo slonovinový půl-
 měsíc, umístěný pravděpodobně na boku pod kotníky.¹⁰⁵ Dále nemám co poznamenat,
 snad až na sochu z vily Albani, která představuje *Hadríana v pancíři*, ale boseho. Tuto
 sochu jsem popsal na jímém místě a uvedl jsem,¹⁰⁶ že tento císař často urazil pěšky
 v plné zbroji dvaacet mil, a to bos. Dnes však se tato socha již těžko pozná: kdosi si my-
 slí, že její hlavu potřebuje na jinou sochu, a nahradil ji na originálu hlavou Septimia
 Severa, čímž bose bohy ztratily smysl.

Některé figury na pohřebních urnách drží v rukou rukavice, což je třeba připomenout
 proti Casabonovu tvrzení,¹⁰⁷ že Řekové ani Římané rukavice nemosili. Je to velký
 omyl už proto, že rukavice byly známy již za času Homérových, jenz je uvádí u Odys-
 seova otce Laerta.¹⁰⁸

3. Osobní zbroj

K odění těla patří i zbroj, která sestává z pancíře, přilby a holem. Pancíř byl dvojn-
 dílný a chránil hrud a záda: zhotoven byl z plátina nebo kovu. Plátěný nosili Féniciáné
 a Assyřané¹⁰⁹ v Xerxově vojsku, Karthagiňci,¹¹⁰ jímž Gelon ukoristil tři pancíře, které
 poslal do Ehidy, a rovněž Španěle.¹¹¹ Římsí vojevůdci a císařové pravděpodobně nosili
 stejně jako Galba, o němž to je doloženo, většínou takové pancíře a zda se, že z plátina
 jsou i ty, které vidíme na jejich sochách: jsou na nich často vyznačeny všechny svaly,
 žehož se dalo snadněji dosáhnout lisováním plátina na formě nežli formováním kovu.
 Plátino se nasycovalo silným vínem nebo octem a solí¹¹² a skládalo do osmi až deseti
 vrstev. Vyskytují se však i jiné, zřejmě kovové pancíře, z nichž některé se zcela podobají
 pancířům našich kyrysůnků: takové mají třeba dva ležící *Zajaci* ve vile Albani a krásná
Tihoa busta tamtéž; všechny pancíře mají po obou stranách stěžejky či panty.
 O starověkých přilbách poznamenáváme po všem, co o nich řekli druzí, pouze tolik,
 že nebyly vždy z kovu, nýbrž některé musely být z kůže nebo jímeho poddajného mate-
 riálu, neboť přilba pod nohou sochy héra v paláci Farnese je proslápnutá, což by u ko-
 vové nebylo možné.

102 [Eckhart, též Ecard: zřejmě míněna *Historia studii etymologici lingue germanice*, 1711.]
 103 Appianos, *Mithridates*, s. 114.
 104 Valerius, ad: Ammianus, kn. 22, kap. 4, s. 300.
 105 Filostratos, *Zivotoпись sofistu*, kn. 2: Herodes Attikos, s. 553.
 106 Winckelmann, *Pops Stoschových gem*, předmluva, s. 24.
 107 Casabonius, *Antmadversiones in Athenaei Deipnosophistai*, kn. 12, kap. 2, s. 523.
 108 *Odysssea*, zpěv 24, v. 229.
 109 Herodotos, kn. 7, kap. 89 a 63 [český překlad J. Šonky: „Iněné prořivanice“].
 110 Pausanias, kn. 6, kap. 19.
 111 Strabon, kn. 3, s. 154.
 112 Casabonius ad: *Suetonii Opera*, s. 202.

Chráněče holení najdeme často na reliéfech a gemách; ze soch je najdeme pouze na jediné, a to ve vile Borgheese. Etruskové a Sardové používali na nohou rovněž chráněcí, ty však nezakrývaly jako obvykle holení, ale lýtko a byly otevřené: o takových chráněcích na prstech sardské bronzové figurě vojáka pojednám v díle, jež jsem ohlásil v předmluvě.¹¹⁴

Tolik tedy o mužském oděvu Římanů a o tom, co má umělec zapotřebí o něm vědět. Tímto uzavírám první díl svých *Dějin*.

¹¹³ Winckelmann, *Popis Stoschoových gem*, s. 201.

¹¹⁴ [Monumenti antichi inediti.]

Díl druhý

DĚJINY ŘECKÉHO UMĚNÍ Z HLEDISKA VNĚJŠÍCH PODMÍNEK DOBY

Druhý díl těchto *Dějin* představuje to, co nazýváme dějinami v užším smyslu, totiž osudy řeckého umění nazíraného z hlediska vnějších podmínek Řecka, jež mají největší vliv na umění. Neboť vědy, ba sama filozofie, závisí na době a jejich proměnách a ještě více to platí o umění, jež je živeno a podporováno nadbytkem a často i marnivostí. Je tedy nutno ukázat podmínky, v nichž se Řekové v té které době nacházeli, což chci učinit ve stručnosti a jen potud, pokud se to týká našeho záměru. Z těchto celých dějin vyplývá, že jen díky svobodě se umění povzneslo do svých výšin. Jelikož jsem chtěl psát dějiny umění, a ne umělců, nemají tu místo životopisy, jež podalo již mnoho jiných autorů, nejvýznačnější díla jsou však uvedena a některá rozebírám z uměleckého hlediska. Z toho důvodu jsem také neuvedl jmenovitě všechny umělce, jež zaznamenává Plinius a jiní autoři, zvláště proto, že pouhý výčet jmen a děl bez dalších údajů by nepřinesl žádné poučení. Uvádím však přesný chronologický seznam nejstarších řeckých umělců: jednak proto, že novější, pouze o historii písničích autoři je většinou pomíjejí, jednak proto, že se ve výčtu jejich děl do jisté míry projevuje vývoj nejstaršího umění. Tímto seznamem, tedy údaji o nejstarší době, tyto dějiny zahajují.

1. Umění od nejstarších dob až po Feidia

Umění se pěstovalo již v nejstarších dobách a počíná Daidalem; dřevěné sochy vyřezané rukou toho slavného umělce existovaly ještě v době Pausaniově, jenž praví, že při vši nedokonalosti formy měla tato díla v sobě něco božského.¹ V téže době žil Smilis, syn Eukleidův z ostrova Aiginy,² jenž vytvořil *Junoniny* sochy v Argu a na Samu; Skelmis, o němž se zmiňuje Kallimachos,³ je pravděpodobně totožný se Smilidem. Byl

¹ Pausanias, kn. 2, kap. 4.

² Tamtéž, kn. 7, kap. 4.

³ Kallimachos, *Hymny, epigramy, fragmenty*, fragm. 105, s. 358.

totiž jedním z nejstarších umělců a básník mluví o dřevěné soše *Junony* z jeho rukou: jméno Skelmis je tedy patrně třeba číst Smilis.⁴ Jedním z Daidalových žáků byl Endoios,⁵ jenž prý svého učitele následoval na Krétu. Po této bájně době zeje v dějinách velká mezera: až do osmnácté olympiády se nenajde zmínka o žádném umělci. V této olympiádě se proslavil malíř Bularchos,⁶ jehož obraz bitvy se vyvažoval zlatem. Téměř v téže době musel žít Aristokles z Kydonie na Krétě: bývá datován do doby před tím, než sicilské město Messina změnilo své staré jméno Zankle, k čemuž došlo před dvacátou devátou olympiádou.⁷ Aristokles vytvořil elidskou sochu *Herkula*, jak zápasí s Amazonkou Antiopou, sedící na koni, o její pás. Poté se proslavil Melas z ostrova Chios, jeho syn Mikkiades a vnuk Archennos; synové posledně jmenovaného Bupalos a Athenis žili v šedesáté olympiádě a uváděli mezi svými předky umělce až do první olympiády.⁸ Tehdy zářili i Dipoinos a Skyllis, jež Pausanias⁹ zcela mylně prohlašuje za žáky Daidalovy; muselo tu jít o nějakého pozdějšího Daidala, podobně jako je znám z doby po Feidioví sochař téhož jména ze Sikyonu. Jejich žáky byli Klearchos z Rhegia ve Velkořecku, Dorykleidas a Dontas, oba Lakedaimonští, jakož i Tektaios a Angelion, kteří vytvořili *Apollona* na Delu,¹⁰ což je možná ona socha, z níž ještě koncem minulého století existovalo na Delu mnoho zlomků a báze se slavným nápisem. Do téže doby lze zařadit Aristomedona z Argu,¹¹ Pythodora z Théb¹² a Damofonta z Messeny: poslední vytvořil v Aigiu v Achaie dřevěnou *Junonu Lucinu*¹³ s mramorovými konečky prstů a obličejem. Od téhož umělce pocházel i dřevěný *Merkur s Venuší* v arkadské Megalepoli.¹⁴ Lafaes, jehož *Apollon* ve starém stylu se nacházel v achajské Aigeirě,¹⁵ musel žít v době nepříliš vzdálené. Brzy poté vynikl Demeas,¹⁶ od něhož pocházela socha *Milona z Krotonu*, vytvořená patrně po šedesáté olympiádě v Elidě, jak zle usoudit z dat Pythagorových¹⁷ a zvláště proto, že před šedesátou olympiádou se zápasníkům, jako byl Milon, v Elidě nestavěly sochy.¹⁸ Po něm následovali Stomios a Somis,¹⁹ kteří zářili před bitvou u Marathonu, a Kallon,²⁰ žák Tektaiův. Kallon vytvořil v Elidě třicet pět bronzových soch mladíků jako portréty mladých Messeňanů ze Sicílie: událost vízíci se k těmto sochám vypráví Pausanias. V téže době jako Kallon žil Menaichmos a Soidas z Naupaktu;

⁴ Viz k tomu poznámky Bentleye i mnoha jiných.

⁵ Pausanias, kn. 1, kap. 26.

⁶ Plinius, kn. 35, kap. 34.

⁷ Pausanias, kn. 5, kap. 25; kn. 4, kap. 23.

⁸ Plinius, kn. 36, kap. 5 [Winckelmann píše Malas, Anthermos místo Archennos a ještě jednou Anthermos místo Athenis; W. též mění smysl tohoto místa, jež v překladu F. Němečka zní: „Sledujeme-li tedy jejich rodinu k pradědovi, dojdeme k tomu, že původ tohoto umění sahá zhruba do doby, kdy se začalo počítat na olympiády.“]

⁹ Pausanias, kn. 2, kap. 15 a 22.

¹⁰ Tamtéž, kn. 3, kap. 17 [Winckelmann píše Learchus místo Klearchos]; kn. 2, kap. 32.

¹¹ Tamtéž, kn. 10, kap. 1 [Winckelmann píše Aristodemon].

¹² Tamtéž, kn. 9, kap. 34.

¹³ Tamtéž, kn. 7, kap. 23 [Juno Lucina: zde řecká Eileithyia, bohyně rodících žen].

¹⁴ Tamtéž, kn. 8, kap. 30.

¹⁵ Tamtéž, kn. 7, kap. 26.

¹⁶ Tamtéž, kn. 6, kap. 14.

¹⁷ Bentley, *Dissertation upon ... Phalaris*, s. 72 an.

¹⁸ Pausanias, kn. 6, kap. 18.

¹⁹ Tamtéž, kn. 6, kap. 14.

²⁰ Tamtéž, kn. 5, kap. 25.

Soidas vytvořil sochu *Diany* ze slonoviny a zlata pro její chrám v Patrai.²¹ Dále zářili Hegias a mistr Polykleitův Ageladas,²² který v Elidě zobrazil mimo jiné *Kleosthena*, vítěze z šedesáté šesté olympiády, na voze. Jeden z jeho žáků, Askaros,²³ vytvořil v Elidě *Jupitera* s květinovým věncem. Do této doby by bylo lze zařadit Ifiona z Aiginy,²⁴ který vytvořil sochu Merkurovy dcery *Angelie*.

Před Xerxovým tažením proti Řekům byli proslulí tito sochaři: Simon a Anaxagoras,²⁵ oba z Aiginy; z rukou druhého z nich pocházela socha *Jupitera*, již Řekové postavili v Elidě po bitvě u Platají. Onatas,²⁶ rovněž z Aiginy, vytvořil kromě mnoha jiných děl elidské sochy osmi hrdinů, kteří losovali o právo utkat se s Hektorem. Dionysios z Rhegia a Glaukos z Messeny²⁷ na Sicílii žili v době rheginského tyrana Anaxila, to jest mezi jedenasedmdesátou a šestasedmdesátou olympiádou:²⁸ na žebrech Dionysiovy sochy koně byl nápis.²⁹ Aristomedes a Sokrates³⁰ vytvořili pro Pindara sochu *Kybele* do chrámu v Thébách. Paionios z Mendy³¹ vytvořil sochu *Vítězství* v Elidě. Glaukias z Aiginy³² vytvořil elidskou sochu krále *Hieronu* stojícího na voze. A konečně Eladas z Argu³³ byl učitelem Feidiovým.

Tito umělci založili zvláštní školy, z nichž k nejstarším a nejslavnějším patří školy na Aigině, v Korintu a Sikyonu, jenž je vlastí umění.³⁴ Tuto školu možná založili slavní sochaři Dipoinos a Skyllis, kteří se usídlili v Sikyonu a jejichž některé žáky jsem právě jmenoval. Kanachův bratr Aristokles,³⁵ sochař z téhož města, byl ještě po sedmi generacích pokládán za hlavu školy, která v Sikyonu existovala velmi dlouho. U jiného sikyonského sochaře, Damokrita,³⁶ se uvádějí v posloupnosti jména pěti jeho učitelů a předchůdců. Polemon³⁷ napsal pojednání o sikyonských malbách a jednom portiku, v němž bylo umístěno mnoho uměleckých děl. Eupompos, učitel Pamfila, jehož žákem byl Apelles, dosáhl díky své slávě toho, že se znovu rozdělily nedávno spojené takzvané helladské školy³⁸ a každá existovala samostatně vedle školy iónské, spojující asijské Řeky, školy athénské a sikyonské. Pamfilos, Polykleitos, Lysippos a Apelles, jenž přišel do Sikyonu za Pamfilem, aby se zdokonalil ve svém umění, dodali této škole poslední lesk a v době egyptského krále Ptolemaia Filadelfa byla v tomto městě patrně nejslav-

²¹ Tamtéž, kn. 7, kap. 18.

²² Tamtéž, kn. 6, kap. 10.

²³ Tamtéž, kn. 5, kap. 24.

²⁴ Scholia ad: Pindaros, *Olympijský zpěv 8*, v. 106.

²⁵ Pausanias, kn. 5, kap. 23.

²⁶ Tamtéž, kap. 25.

²⁷ Tamtéž, kap. 26 [Pausanias zde říká, že Dionysios i Glaukos pocházeli z Argu].

²⁸ Bentley, cit. dílo, s. 156.

²⁹ Pausanias, kn. 5, kap. 27.

³⁰ Tamtéž, kn. 9, kap. 25.

³¹ Tamtéž, kn. 5, kap. 26 [Winckelmann uvádí jméno sochaře nesprávně: Mandaus z Paeonu].

³² Tamtéž, kn. 6, kap. 9.

³³ Scholia ad: Aristofanes, *Žáby*, v. 504.

³⁴ Plinius, kn. 35, kap. 40; kn. 36, kap. 4.

³⁵ Pausanias, kn. 6, kap. 3.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 13.

³⁸ Plinius, kn. 35, kap. 36

nější a nejlepší malířská škola: v nádherném průvodu, který tento král uspořádal, jsou jmenovitě uváděny jediné obrazy umělců ze Sikyonu.³⁹

Korinthos byl díky své nádherné poloze již v nejstarších dobách⁴⁰ jedním z nejmocnějších řeckých měst a přední básníci mu dávají přídomek zámožný. Kleantes⁴¹ tam prý byl prvním, kdo na figurách nezachycoval pouze hrubou konturu, nýbrž vyznačoval i některé jednotlivé části těla. Strabon uvádí,⁴² že ještě v jeho dobách existovaly Kleantovy malby s mnoha postavami. Kleofantos z Korinthu přišel před čtyřicátou olympiádou s Tarquiniem Priskem do Itálie a jako první ukázal Římanům řecké malířské umění; ještě v Pliniových dobách existovala v Lanuviu jeho krásně vykreslená *Atalanta* a *Helena*.⁴³

Pokud bychom stáří aiginské školy mohli určit podle stavného Smilida z tohoto ostrova, pak by její založení spadalo do dob Daidalových. Že však se na tomto ostrově vytvořila umělecká škola již v nejstarších dobách, to dokládají zprávy o četných starých řeckých sochách, které byly vypracovány v aiginském stylu. Jistý tamní sochař není sice znám jménem, ale pod označením „aiginský umělec“.⁴⁴ Dórští obyvatelé tohoto ostrova provozovali rozsáhlý obchod a mořeplavbu, díly jimž se tam povznesla i umění; Pausanias⁴⁵ datuje jejich mořeplavectví do nejstarších dob a je známo, že měli na moři převahu nad Athéňany, kteří měli stejně jako oni před perskou válkou pouze lodí o padesáti veslech a bez paluby.⁴⁶ Jejich vzájemné soupeření nakonec vyústilo ve válku,⁴⁷ kterou ukončil Xerxův vpád do Řecka. Aigina výtěžila značné výhody ze svého velkého podílu na Themistoklově vítězství nad Peršany: bohatá perská kořist byla odvezena na tento ostrov a tam prodána, čímž obec, jak uvádí Herodotos,⁴⁸ velmi zbohatla. Takto ostrov vzkvétal až do osmaosmdesáté olympiády, kdy jeho obyvatele vyhnala athénská vojska za to, že se spojili s Lakedaimoňany. Athéňané obsadili ostrov svými kolonisty a Aigiané uprchli do Thyrey v Argolidě.⁴⁹ Podařilo se jim sice znovu dobýt své vlasti, ale někdejší moci již nedosáhli.

Po padesáté olympiádě nastala pro Řecko skličující doba: po sedm desetiletí bylo ovládáno různými tyrany. Polykrates se stal pánem Samu, Peisistratos se zmocnil Athén, Kypselos získal v Korinthu vládu pro svého syna Periandra a svoji moc upevňoval spolky a sňatky s jinými nepřáteli svobody vlasti v Ambrakii, Epidauru a Lesbu. Melanchros a Pittakos byli tyrany na Lesbu, Timondas si podrobil celou Euboii a Lygdamis se stal za podpory Peisistratovy pánem Naxu. Většina z nich se však nezmocnila vlády násilím či ozbrojenou rukou, nýbrž dosáhli svých cílů výřečností⁵⁰ a nahoru je vyneslo to, že

³⁹ Athenaios, cit. dílo, kn. 5, s. 196.

⁴⁰ Thukydidés, kn. 1, s. 6.

⁴¹ Plinius, kn. 35, kap. 5.

⁴² Strabon, kn. 8, § 529.

⁴³ Plinius, kn. 35, kap. 6.

⁴⁴ Tamtéž, kn. 36, kap. 4.

⁴⁵ Pausanias, kn. 10, kap. 1; kn. 8, kap. 5; kn. 2, kap. 29.

⁴⁶ Thukydidés, kn. 1, s. 6.

⁴⁷ Pausanias, kn. 2, kap. 29.

⁴⁸ Herodotos, kn. 9, kap. 79.

⁴⁹ Pausanias, kn. 2, kap. 29.

⁵⁰ Aristoteles, *Politika*, kn. 5, kap. 10, s. 152, vyd. Wechel.

se dovedli snížit k lidu:⁵¹ Peisistratos i jiní vztahovali zákony občanů i na sebe.⁵² Tyran konečně bylo i čestné označení.⁵³ Aristodemos, tyran arkadské Megalepole, získal přívlastek Chrestos, Šlechetný.⁵⁴ V Elidě již před obdobím rozkvětu umění představovalo množství soch vítězů velkých her současně i obhájce svobody:⁵⁵ tyrani museli přiznat právo zásluhám a umělec mohl vždy vystavit své dílo zrakům celého národa.

Reliéf s dvěma figurami, který se nachází v Anglii⁵⁶ a představuje mladého vítěze her jménem *Mantho*, jak hlásá vyrytý nápis, a sedícího Jupitera, by měl pocházet z této doby, ne však dříve než z padesáté olympiády, protože teprve tehdy se začalo pracovat s mramorem, jak jsem uvedl v prvním dílu. Tehdy patrně bylo v Řecku i málo mramorových sloupů: sloupy kolem Dianina chrámu na mysu Sunion byly za doby Themistoklovy z bílého kamene.⁵⁷ Podle rytiny se však nemohu odvážit vyslovovat soudy o zmíněném reliéfu. Domnělý náhrobek spartského básníka Alkmana,⁵⁸ jenž působil v třicáté olympiádě, nemůže být zdaleka tak starý, pokud lze soudit podle nápisu, který byl nicméně špatně pochopen a velmi svévolně vykládán; tento náhrobek se nalézá v paláci Giustiniani v Benátkách.

Nejstarší dochovaná zlatá mince, o níž se předpokládá, že je z africké Kyrene, by podle všeho měla pocházet z téže doby.⁵⁹ Dal prý ji vyrazit Demonax z Mantiney, kyrenský regent⁶⁰ za neploletého Batta IV. a současník Peisistrarův. Demonax je zobrazen vstoje, kolem hlavy má pásek, z něhož vycházejí paprsky, a beraní roh nad uchem, v pravé ruce drží sošku Vítězství a v levé žezlo. Je však pravděpodobnější, že tato mince byla vyražena v pozdější době na paměť Demonaktovu.

Když byli v Řecku odstraněni všichni tyrani až na sikyonské, kteří vládli dobrotivě a podle zákonů obce,⁶¹ a poté, co byli vyhnáni a zavražděni Peisistratovi synové, což se stalo v šedesáté sedmé olympiádě, tedy přibližně v téže době, kdy Brutus osvobodil svou vlast, pozvedali Řekové hlavu více než kdy předtím a národa se zmocnil nový duch. Později tak proslulé republiky představovaly nevýznamné státečky až do doby, kdy Peršané začali znepokojoval iónské Řeky, zničili Milétos a odvěkli jeho obyvatele. Řekové, zejména Athéňané, tím byli nanejvýš pobouřeni; ještě několik let poté, když Frynichos zpracoval dobytí Milétu v jedné tragédii, se všechen lid rozplýval v slzách. Athéňané sebrali všechny síly a spolu s Eretrijci přišli svým bratřím v iónské Asii na pomoc: rozhodli se dokonce zaútočit na perského krále v jeho vlastních státech. V šedesáté deváté olympiádě pronikli až k Sardám, dobyli a spálili toto město, jehož domy byly z rákosu, nebo alespoň měly rákosové střechy,⁶² a v sedmdesáté druhé olympiádě, to

⁵¹ Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, s. 372.

⁵² Aristoteles, cit. dílo, kap. 12, s. 164.

⁵³ Barnes, poznámky k *Homérským hymnům*: Ares, v. 5.

⁵⁴ Pausanias, kn. 8, kap. 26.

⁵⁵ Herodotos, kn. 8, kap. 26 [zde se však mluví jen o olivových věncích].

⁵⁶ Labastie, *Notae ad marmor. scriptura graeca antiquissima*. [Srv. s. 159 našeho výboru.]

⁵⁷ Plutarchos, *Themistokles*, s. 210.

⁵⁸ Astori, *Commentariolum in ... Alcmanis ... monumentum*.

⁵⁹ Hardouin, in: *Mémoires de Trevoux*, 1727, s. 1444.

⁶⁰ Herodotos, kn. 4, kap. 161. — *Excerpta* z Diodora Sicilského, s. 233.

⁶¹ Aristoteles, *Politika*, kn. 5, kap. 12, s. 164. — Strabon, kn. 8, s. 587.

⁶² Herodotos, kn. 5, kap. 101.

jest o dvacet let později, když byl zavražděn athénský tyran Hipparchos a jeho bratr Hippias vyhnán, dobyli ohromujícího vítězství u Marathonu, které přetrvává ve všech dějinách jako zázrak:

Athéňané se tímto vítězstvím povznesli nad všechna ostatní města: jako první z Řeků si osvojili jemnější mravy⁶³ a odložili zbraně, bez nichž se v nejstarších dobách žádný Řek neobjevil na veřejnosti ani v míru, a vážnost i vzrůstající moc učinila toto město hlavním sídlem umění a věd v Řecku. Proto kdosi řekl,⁶⁴ že Řekové měli skoro všechno společné, avšak cestu k nesmrtelnosti znali pouze Athéňané. V Krotonu a Kyrene kvetla znalost léků, v Argu hudba,⁶⁵ ale v Athénách byly všechny druhy umění a vědy spojeny. Themistokles a Pausanias o deset let později pokořili u Salaminy a Platají Peršany takovým způsobem, že ti v děsu a zoufalství přechali až do nitra své říše; aby si Řekové pamatovali Peršany na všechny časy, ponechali zničené chrámy ležet v troskách jako pomníky nebezpečí, v němž se ocitla jejich svoboda.⁶⁶ Zde začíná nejpodivuhodnějších padesát let řeckých dějin.⁶⁷

Od této doby jako by se dostaly do pohybu všechny síly Řecka a velké nadání toho národa se začalo projevovat jako dosud nikdy. Najednou se objevili všichni mimořádní lidé a velcí duchové, kteří rostli od počátku onoho velkého pohybu a z něho. Herodotos přišel v sedmdesáté sedmé olympiádě z Karié do Elidy a předčítal své *Dějiny* všem Řekům, kteří tam byli shromážděni; nedlouho před ním začal Ferekydes psát jako první v próze.⁶⁸ Aischylos vystoupil s prvními tragédiemi zpracovanými podle pravidel vznešeného stylu, když předtím byly tragédie od svého zrodu v jedenašedesáté olympiádě pouze taneční výstupy zpívajících osob, a v sedmdesáté třetí olympiádě získal svou první cenu. V téže době se začaly zpěvem přednášet Homérový básně a v šedesáté deváté olympiádě se v Syrakusách objevil Kynaithos jako první rhapsód.⁶⁹ Epicharmos v téže době uvedl první komedie a mezi objevné duchy této velké doby patří i první básník elegií Simonides. Díky Gorgiovi ze sicilského Leontia se tehdy stala rétorika vědou; i v Athénách doby Sokratovy začal Antifon skládat první písemné soudní řeči.⁷⁰ Athenagoras začal v Athénách poprvé veřejně učit samotnou filozofii: svou školu otevřel v sedmdesáté páté olympiádě.⁷¹ Několik let předtím Simonides a Epicharmos dovedli k úplnosti řeckou abecedu: písmo, které vynalezli, se začalo v Athénách užívat ve veřejných písemnostech poprvé v devadesáté čtvrté olympiádě, poté, co skončila vláda třiceti tyranů.⁷² To vše byly velké přípravy na období dokonalosti umění, jež pak k tomuto cíli šlo mílovými kroky.

Dokonce i neštěstí, jež Řecko postihlo, posloužilo rozvoji umění, neboť škody, které

⁶³ Thukydides, kn. 1, s. 12.

⁶⁴ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 5, s. 250.

⁶⁵ Herodotos, kn. 3, kap. 131 [mluví se zde zvláště o lékařích v Krotonu a hudebnících v Argu].

⁶⁶ Pausanias, kn. 1, kap. 1.

⁶⁷ Diodoros, kn. 12.

⁶⁸ Dodwell, *Annales Thukydidi*, s. 4, vyd. Ducker.

⁶⁹ Scholia ad: Pindaros, *Nemejský zpěv* 2, v. 1.

⁷⁰ Plutarchos, *Antifon*, in: *Životy deseti řečníků*, s. 1530.

⁷¹ Meursius, *Lect. Att.*, kn. 3, kap. 27.

⁷² Corsini, *Fasti Attici*, s. 276 an.

Peršané napáchali, a zničení města Athén se po vítězství Themistoklově stalo podnětem k znovuvybudování chrámů a veřejných budov. Řekové zahořeli ještě větší láskou ke své otčině, pro niž tolik statečných mužů ztratilo život a která nyní, jak se zdálo, byla zabezpečena proti jakékoli lidské moci, a začali pomýšlet na zkrášlení každého města a výstavbu nádherných chrámů a budov. Pro tyto velké stavby bylo zapotřebí umělců, kteří tak dostali příležitost postavit se na roveň jiných velkých mužů. Vedle množství soch bohů se nezapomínalo ani na zasloužilé občany, kteří bojovali za vlast až do posledního dechu; dokonce i oněm ženám, které i s dětmi uprchly z Athén do Troizenu, se dostalo podílu na nesmrtelnosti: jejich sochy stály v jednom sloupořadí.⁷³

Nejslavnějšími sochaři této doby byli: Ageladas z Argu, učitel Polykleitův; Onatas z Reginy, který vytvořil sochu krále *Gelona Syrakuského* stojícího na voze s koňmi, jež zhotovil Kalamis; Antenor⁷⁴ se stal nesmrtelným díky sousoší věčných přátel a osvoboditelů vlasti, *Harmodia a Aristogeitona*, jež vzniklo v prvním roce sedmdesáté sedmé olympiády, když Peršané předtím odvezli bronzové sousoší obou hrdinů, jež bylo postaveno čtyři roky po zavraždění tyрана.⁷⁵ Glaukias z Aiginy vytvořil sochu slavného *Theagena z Thasu*, který získal tisíc tři sta věnců za vítězství na řeckých hrách.⁷⁶ O umění té doby svědčí mince krále Gelona v Syrakusách, z nichž jedna patří dnes k nejstarším zlatým mincím vůbec.⁷⁷ Stáří nejstarších athénských mincí se nedá určit, ale jejich styl vyvrací tvrzení abbého Hardouina, že žádná z nich nebyla vyražena dřív než za krále Filipa Makedonského: vyskytují se totiž i mince s velmi neobratnou ražbou. Nejkrásnější athénskou mincí, jakou jsem viděl, je takzvaný zlatý quinarius ve Farneském muzeu krále sicilského. Tento peníz vyvrací Bozeovo tvrzení, že neexistuje žádná zlatá athénská mince.⁷⁸ Jméno IERON na hrudi jedné busty na Kapitolu, která je proto uváděna jako portrét Hierona Syrakuského, je bezpochyby nové.

2. Umění od doby Feidiovy až po Alexandra Velikého

Tehdy byly položeny základy velikosti Řecka, na nichž mohla vzniknout nepomíjivá a nádherná budova: filozofové a básníci ji započali, umělci ji dokončili a dějepisci nás do ní uvádějí nádherným portálem. Řekové té doby museli žasnout neméně než dnes hrstka těch, kteří ještě znají jejich básníky, když několik let po zdánlivě dokonalé Aischylově tragédii vystoupil Sofokles, jenž ztekl — nikoli postupně, nýbrž jediným vzmachem vymykajícím se chápání — nejvyšší metu lidských sil. Svoji první tragédii, *Antigonu*, uvedl v třetím roce sedmdesáté sedmé olympiády.⁷⁹ Stejný skok asi učinilo umění, od učitele k žákovi, od Agelada k Polykleitovi, a kdyby nás byl čas neoloupil o možnost posoudit obě díla, je pravděpodobné, že rozdíl mezi Eladovým *Herkulem*

⁷³ Pausanias, kn. 2, kap. 31. [Umístění soch podle cit. místa: v sloupořadí agory.]
⁷⁴ [Winckelmann píše Agenor.]

⁷⁵ Lydiat ad: *Marmora Arundeliana*, s. 275, vyd. Maittaire. — Prideaux, tamtéž, s. 437.

⁷⁶ Pausanias, kn. 6, kap. 11.

⁷⁷ Hardouin, in: *Mémoires de Trevoux*, 1727, s. 1449.

⁷⁸ Boze, in: *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, d. 1, s. 235.

⁷⁹ Petit, *Miscellanea*, kn. 3, kap. 18, s. 173 [Lessing — viz český výbor, Praha 1980, s. 385 — tento údaj zpochybnil].

a Feidiovým *Jupiterem* nebo Ageladovým *Jupiterem* a Polykleitovou *Junonou* by byl stejný jako mezi Aischylovým *Prométheem* a Sofoklovým *Oidipem*. Aischylovo dílo v nás vznešeností myšlenky a nádherným výrazem vyvolává spíš úžas než dojetí, a v rozvržení děje, v němž je víc skutečného nežli možného, se autor projevuje spíš jako vypravěč než jako básník. Naproti tomu Sofokles dojmá naše srdce niternými city, jež ne slovy, ale naléhavými obrazy pronikají až o duše; vyjádřením nejzazších poloh možného, o něž usiloval, a úžasným rozvedením a řešením zápletky nás neustále udržuje v napětí a skýtá nám víc, než si můžeme přát.

Nejšťastnějším obdobím umění v Řecku a zejména v Athénách bylo oněch čtyřicet let, v nichž Perikles vládl republice a do nichž spadá urputná válka předcházející válce peloponneské, která začala v osmdesáté sedmé olympiádě.⁸⁰ Tato ranější válka je snad v dějinách jediná, během níž umění, tak křehká věc, nejen neutrplo, ale rozvilo se víc než kdy předtím. Tehdy se v plné šíři uplatnily veškeré síly Řecká: protože Athény i Sparta vynacházely a nasazovaly všechny možné prostředky, aby dosáhly rozhodující převahy, projevil se každý talent a uplatnil se rozum i ruce všech lidí. Po celou dobu války měli umělci před sebou velký den, kdy jejich díla budou vystavena zrakům všech Řeků. Neboť pokaždé, když se po čtyřech letech přiblížila doba olympijských her a po třech letech hry isthmické, ustalo všechno nepřátelství a rozvadění Řekové se shromáždili k všeobecné radosti v Elidě nebo v Korintu a po několik dní zapomínali při pohledu na soutěžící výkvět národa na to, co předcházelo a co mělo následovat. Najdeme zprávu i o tom, že Lakédaimonští uzavřeli čtyřicetidenní příměří, protože nastaly svátky na počest Hyacintha.⁸¹ Za války Aitolanů a Achajů, do níž se zamíchali i Římané, se po jistou dobu nekonaly nemejské hry.⁸² Díky svobodě mravů při hrách nezůstala zahalena ani část těla zápasníků, což sloužilo umělcům k všeobecnému poučení; bederní rouška se totiž již dávno před touto dobou přestala používat: první závodník, který v patnácté olympiádě běžel v Elidě bez roušky, se jmenoval Akanthos.⁸³ Je tedy zcela nepodložené tvrzení,⁸⁴ že závodění se zcela odhaleným tělem se zavedlo až na hrách mezi sedmdesátou třetí a sedmdesátou čtvrtou olympiádou.

Z této války je obdivuhodných zejména osm let, jež můžeme považovat za posvátné období umění: je totiž pravděpodobné, že chrámy, budovy a umělecká díla, jimiž Perikles zkrášlil svou vlast, vznikly převážně v tomto časovém úseku, do něhož spadá i tři-osmdesátá olympiáda, v níž zářil Feidias.

Po tříletém přerušení bojů, jež zprostředkoval Kimon a které bylo oběma stranami mlčky zachováváno, bylo uzavřeno formální příměří v druhém roce dvaosmdesáté olympiády.⁸⁵ V téže době vyslali Římané do Athén a jiných řeckých měst vyslance,

⁸⁰ [Válka peloponneská: 431 — 404; předcházející válkou jsou míněny zřejmě boje proti Spartě i Peršanům kolem r. 450.]

⁸¹ Pausanias, kn. 4, kap. 19.

⁸² Livius, kn. 34, kap. 41.

⁸³ Dionysios z Halikarnassu, *Nejstarší dějiny Říma*, kn. 5, s. 458. — Meursius, *Miscellanea Laconica*, kn. 4, kap. 18, s. 328.

⁸⁴ Baudelot, *Epoque de la nudité des athlètes*, s. 191.

⁸⁵ [R. 451 př. n. l.]

aby získali znalosti o jejich zákonech.⁸⁶ Rok nato zemřel Kimon a jeho smrt Periklovi umožnila uskutečnit velké záměry. Aby v Athénách zavládlo bohatství a blahobyt, postaral se o zaměstnání všem občanům: stavěl chrámy, divadla, vodovody a přístavy a při jejich výzdobě postupoval přímo s rozmařilostí: Parthenon, Odeon a jiné stavby, zejména však dvojité zeď, již spojil přístav Peiraieus s městem, jsou všeobecně známy. Umění jako by se tehdy probudilo k plnému životu: Plinius říká,⁸⁷ že sochařství i malířství začíná v této době.

Za Perikla dochází k rozmachu umění podobně jako za Julia II. a Leona X. k jeho obnově. Tehdejší Řecko i pozdější Itálie byly jako úrodná, nevyčerpaná, ale také nezanedbaná půda, která díky zvláštnímu způsobu obdělávání začne rodit bohatství, jež dřímalo v jejím klínu. Umění, jež předcházelo Feidiovi, se sice nedá tak úplně srovnávat s tím, jež existovalo před Michelangelem a Raffaelem, ale v obojím byla prostota a čistota, která je schopna zdokonalení tím víc, čím méně vyumělkovaná či zkažená je forma, v níž se zachovala.

Největšími umělci v Athénách byli Feidias a Parrhasios: první z nich vedle svého umění vedl spolu s Mnesiklem velkou výstavbu Periklovu a druhý spolupracoval na Feidiových dílech: nakreslil *bitvu Lapithů s Kentaury* na Palladině štítu, již pak Mys vyřezal do slonoviny. Byl to zlatý věk umění, kdy svornost byla pomocnicí v práci a kdy veřejné uznání a potvrzení zásluh každého jednotlivce nedávalo podnět k žárlivosti: tomuto štěstí se umění těšilo již předtím a pak ještě dlouho poté. Ze starších umělců pracovali bratři Fylakos a Onaitos i se svými syny na *Jupiterovi* v Elidě;⁸⁸ Onatas z Aiginy a Kalliteles jsou autory další tamější práce, *Merkura nesoucího skopce*.⁸⁹ Z jejich nástupců pracovali Xenokritos a Eubios na soše *Herkula*;⁹⁰ Timokles a Timarchides na soše *Aesculapia*;⁹¹ Menaichmos a Soidas na soše *Diany*;⁹² Dionysios a Polykles (jenž se proslavil svými bronzovými Múzami)⁹³ na soše *Junony*; z takových děl, která mají více než jednoho otce, by se dal sestavit dlouhý seznam.⁹⁴ Na ostrově Delos byla socha *Isidy*, na níž pracovali tři athénští umělci, Dionysodoros, Moschion a Ladamas, synové Adamovi, jak dokazuje nápis na této soše, která se nyní nachází v Benátkách.⁹⁵ V Římě byl v šestnáctém století *Herkules* vypracovaný dvěma mistry, jak ukazuje nápis na soše, který jsem našel v jednom exempláři Plinia ve florentské knihovně pana

⁸⁶ Dionysios z Halikarnassu, cit. dílo, kn. 10, s. 645.

⁸⁷ Plinius, kn. 36, kap. 5.

⁸⁸ Pausanias, kn. 5, kap. 23 [Winckelmann píše Thylacus místo Fylakos].

⁸⁹ Tamtéž, kap. 27.

⁹⁰ Tamtéž, kn. 9, kap. 11.

⁹¹ Tamtéž, kn. 10, kap. 34.

⁹² Tamtéž, kn. 7, kap. 18.

⁹³ Justus Lipsius, *Varium lectionum libri 3*, kn. 2, kap. 24.

⁹⁴ Chishull, *Comment. in Sigean inscriptionem*, s. 47.

⁹⁵ *Opusc. scientif.*, svazek 15, s. 205. — Corsini, *Notae Graecorum*, diss. 6, s. 120.

barona Stosche z basilejského vydání z roku 1525, i s rukopisnými poznámkami, jež přičinili Fulvius Ursinus a Bartholomaeus Aegius. Nápis zní:

MENODOTOS KAI
 DIODOTOS OI BOETHOY
 NIKOMEDEIS
 EPOIOYN⁹⁶

Feidias dokončil sochu *Olympijského Jupitera* patrně v třiaosmdesáté olympiádě a Plinius nejspíš právě podle dokončení tohoto velkého díla určil umělcův vrchol do této olympiády. Feidias věnoval své umění především bohům a hrdinům:⁹⁷ mezi sochami vítězů se našla od něho pouze jedna: představuje krásného *Pantarka*, do něhož byl umělec zamilován, jak si sám chce uvázat členku, již dostávali vítězové her.⁹⁸

V této olympiádě skončilo pětileté příměří a znovu propukla válka, ale výstavba Athén pokračovala dál a práce nebyly ani v nejmenším přerušeny. Neboť v osmdesáté sedmé, či podle Dodwella osmdesáté páté olympiádě dokončil Feidias světoznámou *Palladu*, již Perikles zasvětil v jejím chrámu.⁹⁹ Polemon, zvaný Periegetes, napsal o sochách a jiných dílech tohoto chrámu čtyři knihy.¹⁰⁰ Rok před zasvěcením chrámu uvedl Sofokles svého *Oidipa*, mistrovské dílo všech tragédií, takže tato olympiáda je jak pro umělce, tak pro učence pozoruhodná jedním z nejdokonalejších uměleckých děl.

Nakonec však, padesát let po Xerxově vpádu, vzplanul z dosavadních nepřátelských střetů požár peloponneské války; příčinu k ní zavdala Sicílie a zúčastnila se jí všechna řecká města: Athéňanům zasadila jediná nešťastná námořní bitva ránu,¹⁰¹ z níž se již nemohli zotavit. V osmdesáté deváté olympiádě sice bylo uzavřeno příměří na padesát let,¹⁰² ale již za rok bylo zrušeno a zášť sžírala mysl Řeků až do úplného vyčerpání národa. Jak bohaté byly Athény ještě v té době, je vidět ze zdanění majetku, jež bylo na celém území obce vypsáno pro válku s Lakedaimonskými, proti nimž se Athény opět spojily s Thébami: celkový odvod činil 6250 talentů.¹⁰³

Zdá se, že v této válce již poezie a výtvarné umění neměly stejný osud jako dříve. Protože zejména Athéňané neměli dostatečné prostředky na vedení války, nemohli věnovat mnoho na umělecká díla. Pouze divadelní hry nenechal lid zaniknout, neboť je považoval bezmála za životní nutnost: když později, za vlády makedonského Lachara obléhal město Demetrios Poliorketes, sloužila divadelní představení k tomu, aby utišovala hladové žaludky.¹⁰⁴ Existuje zpráva, že po peloponneské válce, kdy se Athény nacházely v největší nouzi, byly mezi občany rozděleny peníze, jedna drachma na muže, aby

⁹⁶ [Zhotovili Menodotos a Diodotos, synové Boethovi z Nikomedie.]

⁹⁷ Pausanias, kn. 10, kap. 9.

⁹⁸ Tamtéž, kn. 6, kap. 4; kn. 5, kap. 11.

⁹⁹ Scholia k Aristofanovu *Míru*.

¹⁰⁰ Strabon, kn. 9, s. 396.

¹⁰¹ Livius, kn. 28, kap. 41 [r. 413 př. n. l. zničeno athénské loďstvo v syrakuském přístavu].

¹⁰² [R. 421 př. n. l.]

¹⁰³ Polybios, kn. 2, s. 148.

¹⁰⁴ Dionysios z Halikarnassu, 2. dopis *Ammaiovi o Thukydidovi*, kap. 18, s. 235.

se mohli zúčastnit divadelních her. Divadelní i ostatní veřejné hry byly do jisté míry pokládány za svaté, a většinou se uváděly při velkých svátcích. V prvním roce války došlo v athénském divadle k soupeření¹⁰⁵ Euripida, Sofokla a Euforiona o tragédii *Medeia* jež se považovala za Euripidovo nejlepší dílo, a touto soutěží se divadlo stalo známým stejně jako následující olympijské hry díky vítězi a nositeli ceny Dorieovi z Rhodu, synu slavného Diagora. Tři roky po uvedení *Medeie* vystoupil Eupolis se svými komediiemi a v téže olympiádě i Aristofanes se svými *Vosami*; v osmaosmdesáté olympiádě uvedl dvě hry, *Oblaka* a *Acharňany*. Z uvedených důvodů bychom si mohli myslit, že se výtvarným umělcům v oněch osmadvaceti letech války nevedlo dobře: v druhém či třetím roce války zemřel také jejich velký podporovatel Perikles a není známo, zda jej Feidias přežil. Přesto však se první olympiáda peloponneské války označuje za dobu, v níž vynikli jiní velcí umělci vedle Feidia: Polykleitos, Myron, Skopas, Pythagoras a Alkamenes. Největším a nejslavnějším dílem Polykleitovým byla kolosální socha *Junony* ze slonoviny a zlata v Argu a vrcholem ušlechtilosti v umění byly dvě sochy mladých mužů: jedna dostala jméno *Doryforos*, patrně podle kopí, které nesla, a byla všem pozdějším umělcům vzorem co do proporcí: učil se z ní i Lysippos;¹⁰⁶ druhá, známá pod jménem *Diadumenos*,¹⁰⁷ představuje mladého muže, který si uvazuje čelenku podobně jako Feidiův *Pantarkes* v Elidě. Udává se,¹⁰⁸ že na počátku šestnáctého století byla ve Florencii socha se jménem tohoto umělce. Polykleitovi synové se nemohli rovnat s uměním otce.¹⁰⁹ Myron z Athén nebo z Eleutheridy v Attice vyšel ze stejné školy jako Polykleitos a většina jeho děl byla zpracována v bronzu; k nejslavnějším z nich patří *Diskobolos* a zejména jeho socha krávy. Jistý Myron, který vytvořil sochu *Lady*, běžce Alexandra Velikého, tedy nemohl být totožný s Myronem, jenž byl žákem Ageladovým. Skopas pocházel z ostrova Paros; jeho neoděné *Venuši*, která se nacházela v Římě, dávali mnozí přednost před Praxitelovou sochou téže bohyně. Někteří znalci mu připisovali i sochu *Nioby* v Římě, jak o tom svědčí odkaz v Pliniovi a jeden epigram;¹¹⁰ jiní ji ovšem považovali za dílo Praxitelovo.

Přijmeme-li názor, že známé sousoší ve vile Medici je ta *Niobe*, o níž mluví Plinius, bylo by podle vznešené krásy hlav, již jsem představil v prvním dílu, a čistoty a jednoduchosti rouch, obzvláště u obou mladších dcer, pravděpodobnější autorství Skopovo nežli Praxitelovo, neboť Skopas je téměř o sto let starší nežli Praxiteles.^{110a} Kdyby chtěl někdo, kdo nemá dostatečné znalosti, pochybovat, zda je *Niobe* originálem, nebo

¹⁰⁵ d' Orville, *Animadversiones in Charitonem Aphrodisiensem*, s. 387.

¹⁰⁶ Cicero, *Brutus*, kap. 86.

¹⁰⁷ Lze předpokládat, že tato socha byla hojně kopírována; socha ve vile Farnese byla možná vytvořena přinejmenším podle kopie *Diadumena*: neoděný muž, o něco menší než v životní velikosti, si uvazuje kolem hlavy pásku, která se i s rukou zachovala jako velká vzácnost. Podobná malá postava byla ještě před několika lety na reliéfu malé pohřební urny ve vile Sinibaldi a byl na ní nápis DIADVMENI; na mramorových bázích starověkých luceren v kostele S. Agnese u Říma a na dvou stejných bázích ve vile Borghese vystupují z jemně vypracovaných akantů amorci uvazující si pásku kolem hlavy. Taková dětská figurka je i na zlomku starověkého vlysu, který je ve vlastnictví jednoho milovníka starožitností v Římě. [Obr. příloha, tab. 23 a 24.]

¹⁰⁸ Gori, *Inscriptiones*, předmluva k 3. dílu, s. 27.

¹⁰⁹ Platon, *Protagoras*, s. 290, vyd. Basilej.

¹¹⁰ Plinius, kn. 36, kap. 5. — *Anthologia graeca*, kn. 4, kap. 3.

^{110a} [Byli přibližně současníci.]

kopii, neboť některé figury sousoší nepocházejí od téhož umělce a jsou skutečně méně hodnotné, neubralo by to přesto nic na vynikajícím poučení, jež můžeme z tohoto díla pro umění načerpat, a ona pochybnost by neznamenalala, že si o práci Skopově nemůžeme utvořit úsudek. Protože tak velké a z mnoha figur sestávající dílo tohoto umělce zůstalo po všechny časy prvním ze všech zpracování téhož námětu, napodobovali je jiní umělci co nejpřesněji a můžeme si tedy podle kopie utvořit vždy úsudek o stylu prvního mistra. Existují dochované repliky některých postav: na Kapitolu je jedna z dcer, ve vile Medici jedna dcera a jeden syn; i v Drážďanech je mezi osmi sochami jeden z Niobiných synů, podobný onomu, který je ve vile Medici zobrazen jako ležící postava s ranou v boku. V troskách bývalých Sallustových zahrad v Římě se našlo několik reliéfních figur v životní velikosti, které představují touž báji: Pirro Ligorio, který to ve svých *Rukopisech Vatikánské knihovny* zaznamenal, ujišťuje, že postavy byly velmi krásně vypracovány; možná, že tu jde o reliéf, který je v galérii hraběte Pembroka v anglickém Wiltonu. Zdá se, že v seznamu této galérie chtějí vyjádřit hodnotu díla podle váhy: říkají o něm, že váží na tři tisíce anglických liber.¹¹¹ Reliéf pozůstává z dvaceti figur, mezi nimiž je sedm dcer a sedm synů Niobiných; dcery stojí a leží, někteří synové sedí na koni a jejich postavy jsou zpracovány tak plasticky, že hlavy a hrdla zcela vystupují z pozadí; Apollon a Diana mezi postavami nejsou. V muzeu kreseb u J. Eminence pana kardinála Alexandra Albaniho, a to ve sbírce, již shromáždil slavný komtur del Pozzo, je kresba podle reliéfu s touto bájí, rovněž s dvaceti figurami kromě koní; domnívám se, že kresba byla pořízena podle uvedeného reliéfu, než byl odvezen z Říma. Je na ní ve shodě s Apollodorem zachyceno sedm synů a sedm dcer, před nimiž stojí Niobe a chce skrýt v klíně dvě nejmladší děti, asi Amykla a Meliboia, jež podle některých autorů unikly smrti. Pět synů sedí na koni a kromě nich jsou zde tři postavy starých mužů, které představují jejich hofmistry. V téže sbírce je na jiné kresbě zachycena část reliéfního zpracování této báje s třemi postavami: je to syn s ranou v boku a dvě dcery, z nichž jedna stojí tak, že si zvednutou paží zakrývá obličej, a nevidíme tudíž její bolest. Tato báj byla zpracována i na reliéfu na slonovinových dveřích Apollonova chrámu, jež Augustus postavil na Palatinu.¹¹²

Pythagoras, čtvrtý z výše jmenovaných umělců, se řadil mezi nejpřednější umělce své doby, jak dokazuje cena, již získal v soutěži s Myronem v Delfách za sochu jednoho pankratisty.¹¹³ Alkamenes byl řazen hned za největšího umělce doby;¹¹⁴ jedním z jeho nejslavnějších děl byla takzvaná *Venuše z athénské zahrady*. Toto byli nejproslulejší umělci vysokého stylu umění.

Jistý učený Angličan tvrdí, že známá *Apoteóza Homéra*¹¹⁵ z paláce Colonna v Římě vznikla mezi sedmdesátou druhou a devadesátou čtvrtou olympiádou, a jako důvod uvádí způsob psaní jednoho slova na tomto mramoru: jeho pravopis údajně poukazuje

¹¹¹ *Descrizione delle ... statue ... a Wilton*, s. 81.

¹¹² Propertius, kn. 2, eleg. 23, v. 14.

¹¹³ [Tj. zápasník ve všeboji, kombinaci pěstního a prostého zápasu.]

¹¹⁴ Pausanias, kn. 5, kap. 10 [udané místo má v českém překladu H. Businské jiný smysl: zmiňuje se dílo „Alkamena, souvěkovce Feidiova a druhořadého tvůrce soch“].

¹¹⁵ Reinold, *Historia litterarum graecarum*, s. 9. [Obr. příloha, tab. 57.]

tuto dobu. Kdyby tato domněnka byla správná a obstála i při přímém pohledu, tak by toto dílo bylo jedním z nejstarších památek starověku a vysokého stylu v umění. Nemělo by smysl žádat na tomto autorovi, aby opřel svůj soud o umělecké zpracování, protože dílo pravděpodobně neviděl; spolehl se proto na pravopis dotyčného slova, o němž bylo mnoho napsáno.¹¹⁶ Nevěděl však, že už přede mnou zjistil a zveřejnil Fabretti,¹¹⁷ všichni znalci, kteří o díle psali, se dopustili omylu: toto slovo je napsáno obvyklým způsobem, totiž CHRONOS.¹¹⁸ Všechny dohady, opírající se při určení doby vzniku tohoto díla o špatně přečtený nápis, jsou tedy nesmyslné. Pravopis totiž tak málo odpovídá uvedenému době, že nápis zřejmě pochází z pozdějších, císařských dob. Pokud by byly vysoké sotva píď, tedy příliš malé na to, aby umožnily krásné modelování; dochovaly se i reliéfy s většími, mnohem dokonalejšími a s větší píli vypracovanými obrázky. Jméno umělce na dotyčném reliéfu, Apollonios z Priene, nepřidává dílu ani významu, ani znamenitého umění, neboť jména mistrů, jak uvedu níže, najdeme na velmi špatných pracích z posledního období umění. Reliéf byl nalezen u Via Appia, nedaleko Alatri, v místě, jež se dříve nazývalo ad Bovillas, nyní alle Fratocchie, a patří rodu Cornelianů; kdysi tam stávala vila císaře Claudia a lze předpokládat, že dílo vzniklo v době vlády tohoto císaře. Na téměř stejném místě byla objevena takzvaná *Tabula Iliaca*, kterou po smrti posledního potomka římského rodu Spagnia přemístili do muzea na Kapitolu; podobně jako u tohoto díla bylo i s takzvaným *Smírem Herkulovým*,¹¹⁹ který byl v šatně paláce Farnese a zvláště příhodou připadl J. Eminenci panu kardinálu Alexandru Albanimu, jenž jej umístil do své vile.

vracím se opět k dějinám a nešťastné peloponneské válce, která skončila v prvním devadesáté čtvrté olympiádě, pohříchu však znamenala zánik athénské svobody a nešťastně, jak se zdá, i velkou škodu pro umění. Město bylo obléháno Lysandrem, který se vzdalo, muselo se pokorit pod těžkou rukou Spartanů a jejich vojevůdce, který dal rozbořit přístav, srovnat hradby se zemí (poručil, aby k tomu vyhrávala hudba) a změnil formu vlády. Rada třiceti osob, jež dosadil, se snažila, pokud by to bylo možné, popravami nejušlechtilejších občanů vymýtit samo semě svobody. Za tohoto účelu vystoupil Thrasybulos a stal se zachráncem vlasti. Tyrani byli po osmi měsících vyhnáni, nebo zavražděni a rok nato byl opět obnoven v Athénách klid díky naří-

116 slovu KERONOS viz Spanheim, *Dissertationes*, d. 1, s. 96; dále Cuper, Schott a též Chishull, *Comment. in Sigeam inscriptionem*, s. 23, aj.
 117 Fabretti, *Tabula Iliaca*, in: *Syntagma de Columna Traiani*, s. 347.
 118 ná *Apoteóza Homéra* je znázorněna na stříbrné nádobě tvaru mozdíře z herculanských vykopávek. Báseňík tu sedí na orlu, jenž ho unáší do výše. Po obou stranách sedí na ozdobných ratolestech dvě athénské postavy, obě s krátkým kordíkem po boku. Žena na pravé straně má přilbu, jednou rukou drží kordík, je pohroužena v hluboké přemýšlení a podpírá si rukou hlavu. Druhá má špičatý klobouk, jaký má i Odysseus; jednu ruku má na kordíku a druhou drží veslo. První postava patrně znázorňuje Iliadu, jako tragickou stránku Homérovu, kdežto druhá Odysseiu. Veslo a špičatý klobouk z krempy, jaký nosili levantští námořníci, symbolizují Odysseovo velké námořní putování. Labutě mezi ozdobami nad oslavovaným básníkem rovněž poukazují na Homéra. Baiardi (*Catalogo degli antichi monumenti*, č. 547, s. 246) pokřtil tuto scénu bez jakéhokoli důvodu na *Apoteózu Julia Caesara*; proti tomuto nápadu by — kromě jiných znaků — měl vzbudit pochybnost již vous postavy na orlu. Pan Hra-Caylus by výjev — kdyby nebylo vousu — označil za apotheózu některého císaře (*Recueil d'antiquités*, d. 2, tab. 41, s. 121); usuzoval však podle kresby, na níž byla zachycena jen postava na orlu.
 119 ni, *Inscriptiones*, d. 1, tab. 6. — Corsini, *Herculis... expiatio*.

zení, aby bylo zapomenuto vše, co se předtím událo. Město se dokonce opět vzmohlo, když se Konon spojil s perskou mocí proti Spartě a v čele perského loďstva porazil spartskou flotilu, vrátil se do Athén a začal znovu stavět hradby.

Umění se tehdy opět probudilo k novému životu a žáci dřívějších Mistrů, Kanachos, Naukydes, Diomedes a Patrochos, se projeví v následující devadesáté páté olympiádě. Z určení doby, v níž vynikli tito umělci, vidíme, že umění vždy sdílelo stejný osud s Athénami a jeho rozmach byl závislý na blahobytu města. Kanachos je znám především sochou zvanou *Apollon Fileios*, to jest Líbající, nebo Líbaný; Naukydes vytvořil pro město Korinth sochu *Hebe* ze zlata a slonoviny. Slávy svých předchůdců však nedosáhli. Po těchto umělcích přišli ve sto druhé olympiádě Bryaxis, Leochares a Timotheos. Od prvního pocházel proslulý *Apollon* v Dafne u Antiochie a pět kolosálních soch bohů na Rhodu; druhý vytvořil krásného *Ganymeda*,¹²⁰ ježž orel drží ve spárech s takovou něžností, jako by se bál, že mu i přes oděv ublíží. Od posledního z nich pocházela socha *Diany* v císařském paláci v Římě.

Ve sté olympiádě nabyly záležitosti v Řecku jiné podoby a systém států se změnil díky Epameinondovi, největšímu muži ze všech Řeků, který svou vlast Théby, dříve zdánlivě nevýznamné město, přivedl k velikosti a moci a povznesl je nad Athény a Spartu. Strach pak přinutil tato dvě města k svornosti: ve sto druhé olympiádě uzavřela mír a Athény měly klid, když Epameinondas dobyl slavných vítězství nad Lakedaimonskými u Leukter a Mantineie.¹²¹

Tehdy nastává poslední období velkých osobností v Řecku, období posledních hrdinů a filozofů, nejjemnějších spisovatelů a největších rétorů. Xenofon a Platon byli v nejlepších letech, po nich vystoupil Demosthenes a ve svých řečech se neochvějně zasazoval za svou vlast. A právě v této době, sto let po Feidiovi, zářil Praxiteles. Všichni mluví o jeho „proslaveném“ (*peribóetos*) *Satyrovi*, o jeho *Cupidovi Thespijském*¹²² a o *Venuši*

¹²⁰ Báze, na níž Leocharův *Ganymedes* kdysi stával v Římě, je dosud ve vile Medici; je na ní nápis (srv. Spon, *Miscellanea*, s. 127):

ΓΑΝΥΜΗΔΕΣ
ΛΕΟΧΑΡΟΥΣ
ΑΘΕΝΑΙΟΥ

[= *Ganymedes* Leochara z Athén]. Typ nápisu, který označuje práci jako to a to dílo Leochara, místo „zhotovil Leochares“, ale i tvar písmen naznačuje, že nápis nepochází z doby tvůrce sochy: báze byla patrně zhotovena v Římě. Řečtí umělci neumísťovali své jméno vždy jen na postament soch, nýbrž i na sokl. Pausanias (kn. 8, kap. 37) zaznamenává několik bází, jež zůstaly v Řecku, zatímco sochy byly odvezeny do Říma; jsou na nich jména umělců nebo zobrazených postav; je však možné, že nápisy byly vytesány později v upomínku na odvezené sochy. Taková báze, na níž podle nápisu stávala socha vítěze her Menippa, byla nalezena v dnešní době u Sparty (Caylus, *Recueil d'antiquités*, d. 2, s. 105).

¹²¹ Thuanus (*Historia sui temporis*, kn. 1, s. 14) mluví o *Spícím Cupidovi*, ježž vlastnili vévodové d'Este v Modeně a který byl považován za dílo Praxitelovo. Jiní (Condivi, *Vita di Michel Angelo*, s. 10) vyprávějí známou historku o *Cupidovi*, kterého prý Michelangelo sám vytvořil, v Modeně zakopal a pak prodal jako starověkou sochu. Dodává se, že tento umělec žádal, aby se jeho *Cupido* vždy vystavoval spolu s oním starověkým, na důkaz, že starověký umělec je lepší než současný. Onen první *Cupido* však zřejmě nebyl Praxitelovým dílem o nic víc, než je *Cupido* benátský, kterého rovněž vydávají za dílo tohoto velkého umělce. Nejméně prý má s Praxitelem společného malá *Venuše s Cupidem*, jak nám chce namluvit Domenico Bernini (*Vita del Cavaliere Bernini*, s. 17).

Knidské. Mnohé z jeho soch byly již ve starověku známy svými přídomky, a když někdo řekl *Sauroktonos*, to jest „ten, kdo zabíjí ještěrku“, věděli všichni, že tím míní Praxiteleva *Apollona*.^{122a} Tato postava byla velmi často kopírována; ve vile Borghese ji najdeme dvakrát: mladý chlapec stojí a číhá na ještěrku, která leze po kmeni. Týž postoj má malá bronzová figura vysoká pět palmů ve vile Albani. Obraz této sochy se tedy nezachoval pouze na jedné gemě, jak míní pan baron Stosch,¹²³ a socha nebyla bronzová, jak týž znalec uvádí, ale mramorová; jedna z oněch borgheských soch je takové hodnoty, že by mohla být originálem. Někteří autoři¹²⁴ uváděli, že Praxiteles pocházel z Velkořecka a získal římské občanství: z velké neznalosti dobových poměrů však zaměnili Praxitela s Pasitelem; myslím, že jako první se zmýlil Riccoboni a po něm to opakovali ostatní. Pasiteles žil v době Ciceronově a zobrazil v rytém stříbře proslulou scénu s Rosciem, jež chůva spatřila v kolébce obtočeného hadem;¹²⁵ na níže uvedeném místě, jež najdeme i v tištěných knihách,¹²⁶ tedy nemá být Praxiteles, nýbrž Pasiteles. Jiným sochařem byl onen Praxiteles, o němž se zmiňuje Theokritos.¹²⁷ Synové slavného Praxitela pokračovali v umění svého otce a u Pausania¹²⁸ najdeme zmínku o sochách bohyně Enyo a Kadma, jež vytvořili společně: jeden z nich se jmenoval Kefisodotos a jeho dílem bylo sousoší zápasníků čili *Symplegma* v Efesu.¹²⁹ Dva *Zápasníci* v Tribuně^{129a} velkovévodské galérie ve Florencii mohou být považováni buď za práci Kefisodota nebo Heliadora, který vytvořil druhé slavné sousoší takových zápasníků.¹³⁰ Druhý Praxitelův syn se jmenoval Pamfilos.¹³¹

Nedlouho po Praxitelovi se objevil Lysippos, který kráčel k dokonalosti svého umění cestou, jíž se ve všech dobách ubírali největší mužové svého oboru: tato cesta znamená hledat si sám pramen a vrátit se k počátku, abychom našli pravdu čistou a nezřetěnou. Pramenem a počátkem umění je sama příroda, která se i zde může ztratit a být defor-

^{122a} [Obr. příloha, tab. 30.]

¹²³ Stosch, *Pierres gravées*, předmluva s. 19.

¹²⁴ Riccoboni, *Commentarius de historia*, s. 153; poznámky k Varronovým *Fragmentum*. — C. S. Hofmann a Danetius, *Dictionarium antiquitatum romanorum et graecarum*. — *Lettre sur une prétendue médaille d'Alexandre*, s. 3.

¹²⁵ Cicero, *O věštní*, kn. 1, kap. 36.

¹²⁶ Dva nejstarší rukopisy Varrona, totiž v benátské knihovně S. Marco a v knihovně S. Lorenzo ve Florencii, uvádějí jméno Praxiteles stejně jako tištěné knihy.

¹²⁷ Theokritos, *Idyla* 5, v. 105.

¹²⁸ Pausanias, kn. 1, kap. 8.

¹²⁹ Plinius, kn. 34, kap. 5.

^{129a} [La Tribuna: 18. sál v Uffiziích. — Sousoší zápasníků se uvádí jako dílo neznámého autora; viz obr. přílohu, tab. 55.]

¹³⁰ Plinius, kn. 36, kap. 4.

¹³¹ Před několika lety se z vily Negroni ztratila hlava se jménem Eubuleus, syn Praxitelův. Tvar písma je ve skutečnosti poněkud odlišný od toho, jak je nápis uváděn v knihách (Stosch, *Pierres gravées*, předmluva s. 11); podávám jej zde ve správné podobě:

ΕΥΒΟΥΛΕΥΤΙ
ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΤΙ

Tento tvar písma neukazuje na dobu slavného Praxitela.

mována pravidly, poučkami a předpisy. Ciceronův výrok,¹³² že umění je lepším vůdcem než příroda, můžeme na jedné straně považovat za správný, na druhé za nesprávný. Nic nás nevzdaluje od přírody víc než naučný systém a jeho přísné dodržování, což byla do jisté míry jedna z příčin určité tvrdosti, jež zůstala ve většině uměleckých děl před Lysippem. Tento umělec se snažil napodobovat samotnou přírodu a svých předchůdců se držel jen potud, pokud se jí i oni zmocnili, nebo ji v moudré míře překonávali.¹³³ Žil v době, kdy Řekové vychutnávali sladkou svobodu bez trpkosti, sice v částečném podrobení, ale ve svornosti; téměř vyhaslá řevnivost, která je stála tolik sil, jim zanechala — podobně jako zloba rozplynuvší se v lásce — pyšnou vzpomínku na dřívější velikost a pokojný život, poté co si je podrobili nepřátelé jejich svobody, Makedonci, z jejichž země kdysi nebylo možno dostat ani pořádného nevolníka;¹³⁴ tito podrobitelé se však spokojili s tím, že řecké svobodě pouze vzali zbraně, a pak hledali někde daleko nová dobrodružství a nové říše. Alexandr v Persii a Antipatros v Makedonii byli rádi, že Řekové jsou klidní, a po zničení Théb jim také nikdo nezavdal příčinu k znepokojení. V tomto poklidu se Řekové oddali svému vrozenému sklonu k zahálce a radovánkám; dokonce i Sparta slevila ze své přísnosti:¹³⁵ zahálka přiváděla žáky do škol filozofie, kterých přibývalo a které si získávaly větší úctu; radovánky dávaly zaměstnání básníkům a umělcům, kteří podle vkusu doby usilovali o měkkost a líbivost, neboť změkčilý národ chtěl ukojit své smysly. Avšak nejlepší básníci a umělci, kteří se v této době proslavili, pocházeli ještě z kmene, který měl kořeny v půdě prosycené hrdou svobodou, a mravy lidu podporovaly nejzazší jemnost a nejvznešenějšího ducha v dílech rozumu a umění. Menandros přinesl na jeviště nejvybranější slova, nejvyrovnanější a nejlíbozvučnější verše a očistěné mravy, aby současně obveseloval, poučoval a s jemnou atickou peprností i káral, a byl prvním, komu se komická Grácie zjevila ve své nejlíbeznější kráse. Ony nedocenitelné zlomky, jež nám čas ponechal z více než sta ztracených Menandrových komedií, nám mohou — jako svědectví o nepopiratelné jednotě a vzájemném vlivu poezie a výtvarného umění — vedle záznamů odborných autorů podat obraz i o kráskách uměleckých děl, jež Apelles a Lysippos oděli grácií. Jejich nejlepší díla jsou příliš známá, než abych je zde vypočítával; florentský mramorový *Herkules* s Lysippovým jménem by si zde rovněž nezasloužil zmínky, kdyby socha nebyla vychvalována jako pravé dílo tohoto umělce.¹³⁶ Již jiní autoři^{136a} zaznamenali, že toto jméno je podvrh, a není známo, že by Lysippos pracoval s mramorem: odkazují na to, co jsem řekl o tomto i o jiných nápisech v prvním dílu.

Dobrotivý osud, který bdí nad uměním ještě i v jeho záhubě, zachoval k úžasu celého světa jedno dílo z tohoto uměleckého období jako důkaz pravdivosti zpráv o nádheře tolika zničených mistrovských děl. *Laokoon* a jeho dva synové, dílo, je vytvořili Age-

¹³² Cicero, *O nejvyšším dobru a zlu*, kn. 4, kap. 4. [Překlad T. Hrubého: „...umění jest přece vůdcem spolehlivějším než přirozené vlohy.“]

¹³³ Plinius, kn. 34, kap. 19.

¹³⁴ Demosthenes, *Filippika* 3, s. 48.

¹³⁵ Aristoteles, *Politika*, kn. 7, kap. 14, vyd. Wechel.

¹³⁶ P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, pozn. 44. [...]

^{136a} Scipione Maffei, *Osservazioni letterarie*, d. 1, s. 398.

andros, Apollodoros a Athenodoros z Rhodu,¹³⁷ pochází s největší pravděpodobností z této doby,¹³⁸ ač je nemůžeme zařadit přesně a nemůžeme — o což se někteří autoři pokoušeli¹³⁹ — ani určit olympiádu, v níž tito umělci tvořili. Víme, že již ve starověku se tomuto dílu připisovalo prvenství před všemi malbami a sochami, a proto si zaslouží tím větší pozornost a obdiv zaostalejších potomků, kteří nevytvořili nic, co by se s ním dalo srovnat. Vědec v něm najde látku k zkoumání, umělec se z něho může neustále učít a oba se mohou přesvědčit, že v něm je skryto víc, než co odhalí oko, a že Mistrův rozum byl ještě mnohem vznešenější než dílo samo.

Laokoon je přírodní bytost proniknutá nejzazší bolestí, ale zformovaná jako obraz muže, který se vědomě snaží sebrat proti bolesti sílu ducha; utrpením mu naskakují svaly a napínají se nervy, ale na naběhlém čele vystupuje duch ozbrojený silou a hrud se dme sevřeným dechem a tím, jak se snaží zadržet výbuch pocitů a ovládnout, uzavřít bolest v sobě. Úzkostné sténání, které i s dechem v sobě potlačuje, vyčerpává břicho a způsobuje i vpadlé boky, podle nichž můžeme tušit vření v jeho útrokách. Zdá se však, že jeho vlastní utrpení jej nesužuje tolik jako muka jeho dětí, které obracejí k otci tvář a křičí o pomoc: otcovské srdce se projevuje v žaluplných očích, na nichž jako by se vznášel mlžný závoj soucitu. Na jeho tváři se zračí nářek, nekřičí však, oči se obracejí vzhůru o pomoc. Ústa jsou plna žalu, kterým ztěžkl zejména dolní ret; v povytaženém horním rtu se však mísí žal s bolestí: ta, spolu se stopou rozhořčení nad nezaslouženým a nedůstojným utrpením, vystupuje i do nosu a projevuje se v jeho naběhlých tvarech, hlavně v rozšířených a nahoru ohrnutých nozdrách. Na dolní části čela je velmi moudře zobrazen svár bolesti a odporu, soustředěný téměř do jednoho bodu: jestliže bolest vyhání brvy nahoru, pak vzdor zase tlačí dolů kůži obočí, takže její převislý záhyb téměř zakrývá horní víčko. Umělec tu nemohl zkrášlovat přírodu, ale pokusil se ji ukázat tím otevřeněji, v jejím úsilí a mohutnosti: tam, kde působí největší bolest, se projevuje i největší krása. Levý bok, do nějž had zuřivým kousnutím vlévá jed, vypadá, jako by blízkostí k srdci trpěl nejvíce, a právě tuto tělesnou partii můžeme označit za zázrak

¹³⁷ [Jméno druhého sochaře zní Polydoros. — Viz obr. přílohu, tab. 35.] V Nettunu objevil pan kardinál Alexander Albani r. 1717 ve velkém sklepení, jež bylo dříve zaplaveno mořem, bázi z černošedého mramoru, dnes nazývaného *bigio*, do níž bylo kdysi sousoší zapuštěno; na bázi je nápis: „Zhotovil Athenodoros, syn Agesandrův, z Rhodu.“ Z toho vyplývá, že na Laokoontovi pracoval otec a syn, a pravděpodobně byl i Apollodoros Agesandrovým synem. Tento Athenodoros nemůže být nikdo jiný než ten, jež jmenuje Plinius. Nápis také dokazuje, že oproti Pliniovi tvrzení existují víc než tři umělecká díla, na nichž umělci použili slova „zhotovil“ v dokonavém tvaru a perfektu, totiž *epoiese* — *fecit*; Plinius uvádí, že ostatní umělci ze skromnosti používali imperfekta: *epoia* — *faciebat*. Ve vzpomínaném sklepení, hloub v moři, se našel i zlomek velkého reliéfu, na němž ještě dnes rozeznáme část štítu a meče, který visí pod ním, jakož i navršené kameny, o něž se opírá jakási tabule. Co do jemnosti provedení se s tímto zlomkem nedá srovnat žádné dochované dílo. Jeho majitelem je sochař Bartolomeo Cavaceppi.

¹³⁸ [Tj. přibližně z 2. pol. 4. stol. př. n. l.; dílo podle nejnovějších odhadů vzniklo kolem r. 50 př. n. l., jde tedy o pozdně helénistické období. Sousoší bylo objeveno v Římě r. 1506. S Winckelmannovým určením autorství a datováním sousoší polemizuje Lessing, viz český výbor, Praha 1980, s. 375.]

¹³⁹ Plinius se nezmiňuje ani slovem o době, v níž Agesandros a jeho pomocníci žili. Maffei (*Raccolta di statue*) však prohlásil, že tvořili v 88. olympiádě [428 — 425 př. n. l.], a po něm opisují další, třeba Richardson; hádám, že Maffei pokládal jednoho Polykleitova žáka jménem Athenodoros (Plinius, kn. 34, kap. 19) za našeho umělce, a protože Polykleitos tvořil v 87. olympiádě, zařadil jeho žáka do olympiády následující: jiné důvody pro to nemohl mít. Rollin mluví o Laokoontovi, jako kdyby sousoší neexistovalo (*Histoire ancienne*, d. 11, s. 87).

umění. Nohy by se chtěly zvednout, aby uprchly před neštěstím; ani kousek těla není v klidu: dokonce i samy stopy dláta slouží k naznačení znehybnělé kůže.¹⁴⁰

Někteří znalci vyjádřili své pochyby o tomto díle; protože není z jednoho kusu, jak by měl podle Plinia být *Laokoon* z Titových lázní, nýbrž je složen z dvou částí, prohlašují, že dnešní *Laokoon* není totožný s oním proslulým starověkým sousoším. Jedním z pochybovačů je Pirro Ligorio, jenž chce z jistých zlomků nohou a hadů, které se v jeho době našly a byly v nadživotní velikosti, dokázat, že pravý starověký *Laokoon* byl daleko větší než ten nynější; na základě toho se mu zdá, že zlomky jsou mnohem krásnější než socha v Belvederu: tak to stojí v jeho *Rukopisech Vatikánské knihovny*. Podobné nepodstatné pochybnosti vztahující se na fakt, že sousoší je složeno ze dvou částí, vznesli i jiní autoři, kteří nevzali v úvahu, že spoj kdysi nebyl tak viditelný jako dnes. Ligoriova domněnka stojí za zmínku pouze vzhledem k poškozené hlavě v nadživotní velikosti, která byla nalezena pod troskami za palácem Farnese: je na ní ještě patrná podobnost s hlavou Laokoontovou a patří možná k zmíněným zlomkům nohou a hadů; tato poškozená hlava byla spolu s dalšími zlomky odvezena do Neapole. Musím se rovněž zmínit o tom, že v letohrádku španělského krále, v San Ildefonso, je reliéf znázorňující Laokoonta s oběma syny, nad nimiž se vznáší Cupido, jako by jim chtěl přispěchat na pomoc.

Vrcholné období umění žije kromě tohoto nejkrásnějšího velkého díla i v mincích krále Filipa Makedonského, Alexandra Velikého a jeho bezprostředních následovníků: sedící Jupiter na Alexandrových stříbrných mincích nám může podat obraz o *Olympijském Jupiterovi* Feidiově: tolik božské krásy bylo vloženo do drobných rysů tváře a celá práce se vyznačuje nejvyšší jemností. Také krásná mramorová hlava Alexandrova v nadživotní velikosti ve florentské galerii by byla důstojna této doby; jinou Alexandrovu hlavu, která se nachází na Kapitolu a je v životní velikosti, můžeme považovat za kopii oné velké a pochází zřejmě z ruky dobrého umělce. Domnělá bronzová hlava Alexandra, objevená v Herculaneu, je v očích člověka, který poznal a prozkoumal onu velkou, pouze prostřední hodnoty.

Čtenář zde asi bude očekávat názor na dvě gemy s hlavami Alexandra a Fokiona, na nichž je vyryto jméno Pyrgoteles,¹⁴¹ což byl umělec, který jako jediný měl právo provádět kamenorytiny Alexandrový hlavy. Tyto kameny uznávají všechny spisy za práce dotyčného umělce a možná, že se to bude zdát jako troufalost, když prvním z obou upřu udávané stáří. Kamej s domnělou hlavou Fokiona neviděl Bellori¹⁴² ani pan von Stosch a oba usuzovali pouze podle odlitku, který byl pořízen podle špatného otisku v pečtním vosku: originál byl totiž v domě hraběte Castigliona, daleko od Říma, a nebylo možno dosáhnout toho, aby byl dopraven do města a tam řádně a přesně otištěn do sírové směsi.

¹⁴⁰ V jedné ověřené písemné zprávě jsem zjistil, že papež Julius II. udělil Felixi di Fredis, který nalezl *Laokoonta* v Titových lázních, a jeho synům jako odměnu „introitus et portionem gabellae Portae S. Ioannis Lateranensis“ [vstup a pohoštění u Sv. Jana Lateránského]. Leo X. však tyto příjmy opět převedl na kostel Jana Lateránského a nálezci udělil — jak dotvrzuje breve z 9. listopadu 1517 — náhradou „Officium scriptoriae apostolicae“.

¹⁴¹ Stosch, *Pierres gravées*, pozn. 55, 56.

¹⁴² Bellori, *Imagines*, tab. 85, s. 10.

Nynějším majitelem kameje je pan kardinál Alexandr Albani a mohu se k ní vyjádřit, protože ji mám v rukou.¹⁴³ Předně je třeba říci, že tvar písmen ve jménech Fokion a Pyrgoteles neodpovídá udané době, a práce sama pak nedosahuje úrovně tak slavného umělce. Starobylá je hlava a snad i jméno Fokion, ale nebude to jméno osoby, nýbrž rytce; jméno Pyrgoteles asi bylo přičiněno v novějších dobách. Pan Zanetti z Benátek vlastní podobný kámen,¹⁴⁴ který bude pravděpodobně totožný s tím, o němž se zmiňuje Vasari¹⁴⁵ a který vyryl Alexandr Cesari, zvaný Řek;¹⁴⁶ pan Zanetti jej dostal darem od pana knížete Václava z Liechtensteinu. Domnělou Alexandrovu hlavu vyryl na zakázku pana von Stosche Picard jako mědirytinu, a to podle voskového otisku, který sám baron Stosch zhotovil v poloviční velikosti rytiny; z tohoto otisku se však nedalo mnoho vysoudit. Tento kámen není v kabinetu pruského krále, jak uvádí Natter,¹⁴⁷ nýbrž v rukou hraběte Schönborna, který poslal panu kardinálu Alexandru Albanimu do Říma otisk nápisu a hlavně jména umělce: písmo bylo označeno za starověké. Nic dalšího k tomu nemohu říci.

Při této příležitosti připomínám, že svého času ve Španělsku nalezená hlava se jménem *Demosthenes*, již Fulvius Ursinus, Bellori a další považují za portrét slavného řečníka té doby, musí představovat jinou osobu, neboť dvě krásné bronzové busty, menší než v životní velikosti — menší z nich nese jméno *Demosthenes* a byla nalezena vedle portrétů jiných slavných mužů v Herculaneu — mají vous, zatímco zmíněná hlava, této se vůbec nepodobající, má holou bradu: tyto bronzové busty jsou tedy pravými portréty Demosthena.

Ze sochy, která představovala *Jupitera Uria*, to jest „Dárce dobrého větru“, a kterou možná vytvořil onen Filon, jehož socha Alexandrova milce Hefaistiona byla velmi vysoko ceněna, se ještě dochovala báze s nápisem, a to v Chalcedonu u Černého moře:¹⁴⁸ báze odvezených soch zůstávaly na místě.

Podle pořadí, v němž Plinius uvádí jména umělců, by se mohlo zdát, že do této doby patří i Apollonios a Tauriskos z Rhodu, mistři velkého díla z jednoho jediného bloku mramoru, jež představovalo Zetha, Amfiona, jejich matku Antiopu a nevlastní matku Dirku, přivázanou k býkovi. Lze předpokládat, že tímto dílem je takzvaný *Farneský býk*,^{148a} neboť je nepravděpodobné, že by tak neobyčejně velké dílo bylo vytvořeno ještě jednou. Avšak autoři,¹⁴⁹ kteří je staví hluboko pod úroveň, jakou by měla mít práce z dobrého období, a považují je za takzvanou římskou práci, jsou slepí stejně jako všichni, kdo o tomto díle psali. Neboť to, co by mělo být nejkrásnější, je nové, navzdory zprávám, že dílo bylo nalezeno v Caracallových lázních zcela neporušené

¹⁴³ Kolují pověsti, že pan kardinál tento kámen zakoupil za 1 200 scudi (podle jiných to byly zecchini); není to pravda, a ve skutečnosti dostal tuto gemu darem od kanovníka Castigliona, který dosud žije.

¹⁴⁴ Gori, *Gemmae* ... A. M. Zanetti, tab. 3.

¹⁴⁵ Vasari, *Vite de' pittori*, část 3, s. 291. — Venuti, *Numismata romanorum pontificum*, předmluva, s. 22.

¹⁴⁶ Tento umělec vyryl i gemu s podobiznou francouzského krále Jindřicha II., která se nachází v Crozatově kabinetu, viz Mariette, *Pierres gravées du cabinet de Crozat*, s. 69.

¹⁴⁷ Natter, *Traité de la méthode antique de graver*, předmluva, s. 9.

¹⁴⁸ Spon, *Miscellanea*, s. 332. — Wheeler, *Journey into Greece*, s. 209. — Chishull, *Comment. in Sigeam inscriptionem*, s. 61.

^{148a} [Obr. příloha, tab. 34.]

¹⁴⁹ Ficoroni, *Roma moderna*, s. 44.

a nebylo třeba nic víc než spojit zlomené části dohromady.¹⁵⁰ Horní polovina těla Dirky je až po stehna nová; na Zethovi a Amfionovi není původní nic jiného než trup a jediná noha z obou figur; jejich hlavy vymodeloval — patrně podle hlavy Caracally — milánský sochař jménem Battista Bianchi. Postavy stojící Antiopy a sedícího mladého muže, které se zachovaly téměř v úplnosti, by mohly být dokladem velkého rozdílu mezi starými a novými částmi. Znalci se přestanou divit, že se zachoval provaz, když si všimnou, že hlava býka, kolem níž je omotán, je nová. Aldrovandi¹⁵¹ popsal dílo ještě předtím, než bylo doplněno, a tehdy je považovali za Herkula, zabíjejícího marathonského býka. Ve vile Borghese je na přední straně paláce vzácný reliéf,¹⁵² který dosud zůstal bez povšimnutí a který znázorňuje Amfiona a Zetha spolu s matkou Antiopou, stojící uprostřed, jak dosvědčují jména napsaná nad postavami. Amfion drží lyru a pastýř Zethos má kulatý klobouk přehozený na plecích po způsobu poutníků; zdá se, že matka prosí syny, aby se pomstili Dirce. Táž scéna, stejně zpracovaná, ale bez jmen, se nachází ve vile Albani.

3. Úpadek umění v dobách po Alexandrovi

Po smrti Alexandra Velikého propukla v říších, které dobyl, i v samotné Makedonii, povstání a krvavé války; ty pokračovaly i po smrti jeho bezprostředních nástupců, kteří zemřeli kolem sto dvacáté čtvrté olympiády,¹ a neustaly ani za vlády dalších následovníků a jejich synů. Řecko záhy začalo strádat pod cizími vojsky, která je znovu a znovu zaplavovala, a trpělo i téměř rok co rok se měnící vládou a velkými majetkovými odvody, jež vyčerpaly národ více než všechny předchozí domácí války. Athéňané, v nichž se po Alexandrově smrti opět probudil duch svobody, učinili poslední pokus vymanit se z makedonské nadvlády, vyburcovali další města do boje proti Antipatrovi, avšak po několika úspěších byli poraženi a donuceni přistoupit na tvrdé mírové podmínky, jež jim ukládaly zaplatit válečné náklady a nadto velkou pokutu a přijmout posádku v přístavu Munychia; část občanů byla dokonce odsunuta do Thrákie. To byl konec athénské svobody. Král Demetrios Poliorketes jim sice dopřál alespoň stín svobody, ale jejich neuvěřitelné lichocení a podlézání tomuto panovníku ukázaly, že nebyli svobody hodni, a navíc i tyto úlevy trvaly jen krátký čas. Z dob vlády králů Demetria a Pyrrha existují mince nejkrásnější ražby: na většině Demetriových je na zadní straně zpodoběn s největší jemností Neptun, na Pyrrhových je ideálně krásná Jupiterova hlava, nebo krásná vousatá hlava představující asi Marta. Někteří znalci považovali buď jednu nebo druhou hlavu za Pyrrhův portrét; na základě podobnosti s těmito hlavami pojmenoval Fulvius Ursinus² jednu bustu a stejně tak byla pojmenována jedna velká socha v panáčce (*Mars*), která kdysi byla v paláci Massimi a nyní je na Kapitolu;³ tak se často pojmeno-

¹⁵⁰ P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, tab. 48. — Caylus, *Dissertation sur la sculpture*, s. 325.

¹⁵¹ Aldrovandi, *Statue ... di Roma*.

¹⁵² [Jde navzdory jménům o reliéf Orfeus — Eurydike — Hermes, srv. s. 203, pozn. 94. Obr. příloha, tab. 51.]

¹ Polybios, kn. 2, s. 155 [tj. cca. 284 — 281 př. n. l.].

² Ursinus, *Illustrium imagines*, s. 102.

³ *Museo Capitolino*, d. 3, tab. 48.

vávají naopak i mince podle soch. Podobně tomu bylo i se sloními hlavami na křídélkách pancíře^{3a} (jak se jim ve starověku říkalo): byly asi vysvětlovány jako hlavy prvních slonů, které tento král poprvé přivedl do Řecka i Itálie; proto byla sloními hlavami zdobena i obuv na později doplněných nohách. Podle tohoto předpokladu pokřtil Gori podobnou hlavu na gemě z velkovévodského muzea ve Florencii na Pyrrha.⁴ Tento král však pravděpodobně byl — podle tehdejších řeckých zvyků — buď bezvousý, nebo nosil jen velmi krátký vous, s nímž je zobrazen i na velké zlaté minci ve Florencii;^{4a} žádný z tehdejších králů nemá vous, neboť Řekové se za Alexandra Velikého začali holit.⁵ Rovněž Montfauconem⁶ zmíněná porfyrová reliéfní hlava z vily Ludovisi nemá s Pyrrhem nic společného. Jak už uvedl Pignorius,⁷ objevuje se Pyrrhos na mincích skutečně s holou bradou.⁸

Umění, jež se vlastně zrodilo ze svobody, muselo nutně poklesnout a zaniknout, když obec, která byla jejím hlavním stánkem, svobodu ztratila. Athény nicméně za přijatelné vlády makedonských místodržících, zejména Demetria z Falera, opět dosáhly někdejšího počtu obyvatel a podle tří set šedesáti bronzových soch, které tomuto vládci byly postaveny během jediného roku (na mnoha z nich byl zpodoben na koni nebo na voze), bychom mohli usoudit, že většinu občanů tvořili umělci. Je také mimořádně pozoruhodné, že Athénané tehdy vydali usnesení o zlatých sochách (věřil bych spíše, že šlo o sochy pozlacené), které město chtělo postavit Demetriu Poliorketovi a jeho otci Antigonovi,⁹ a rovněž město Sigea se rozhodlo, že postaví Antiochu Soterovi zlatou jezdeckou sochu:¹⁰ avšak právě tato rozvažovací podlézavost vedla k poklesu pravdivosti a píše v umění. Je ostatně jisto, že rozkvět umění netrval o mnoho déle než do smrti Alexandrovy, to jest podle Plinioových¹¹ údajů do sto dvacáté olympiády.

V této době Athénští povstali proti Demetriu Poliorketovi, poté, co jeho otec Antigonos zahynul v bitvě u Ipsu,¹² a do čela města se postavil Lachares; Demetrios jej však vyhnal z Athén, opevnil Museion a umístil v něm posádku: Athénané museli pykat za své odpadlictví a poměry, jež na ně Demetrios uvalil, počítávali jako skutečné otroctví.¹³

Pod pojmem úpadek umění zahrnujeme nové umělce, kteří se tehdy objevili: neboť ti, kteří přežili dobu rozkvětu, jako Lysippos, Apelles a Protogenes, se hodnotí podle svého vrcholného období. Velké změny po Alexandrově smrti se projevují i v řeckém jazyce a způsobu psaní: od této doby jsou totiž písemné památky psány v takzvaném

^{3a} [Tzv. pterygion, pl. pterygia = křídélka, kovové destičky zavěšené kolem dokola na dolním lemu pancíře, zhruba ve výši pasu, často zdobené tepáním.]

⁴ *Museum Florentinum*, d. 1, tab. 25, pozn. 4, s. 57.

^{4a} Tamtéž, d. 2, tab. 2.

⁵ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 13, s. 565.

⁶ Montfaucon, *Diarium Italicum*, s. 221.

⁷ Pignorius, *Symbolae epistolicae*, s. 33 a 34. — Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 412 a 413.

⁸ Goltzius, *Graeciae ... numismata*, tab. 4. — Cuper, *Dissertatio de elephantis* 2, kap. 1, s. 110.

⁹ Diodoros, kn. 20, s. 780.

¹⁰ Chishull, *Antiquitates asiaticae*, s. 52.

¹¹ Plinius, kn. 34, kap. 19.

¹² [R. 301 př. n. l.]

¹³ Dikaiarchos, *Světový místopis*, s. 168.

obecném dialektu, který nebyl v žádné době ani na území lidovým nářečím; byl to jazyk vzdělanců, jako je dnes latina.

Seleukovci lákali umění, jež v Řecku strádalo, do Asie a tamější umělci pak vzali prvenství těm, kteří zůstali ve vlasti.¹⁴ Hermokles Rhodský, jenž vytvořil sochu krásného *Kombaba*,¹⁵ zářil na dvoře prvního seleuckého krále. Ktesilas, tvůrce *Umírajícího zápasníka*,¹⁶ patřil asi také k umělcům tohoto dvora, neboť syrský král Antiochos Epifanes zavedl v Asii gladiátorské hry, jež byly v Řecku neznámé: povolával zápasníky z Říma a Řekové si na tyto hry postupně zvykali a ztráceli odpor, který vůči nim původně pociťovali; pouze na Krétě byly takové hry rozšířeny již dříve a přihlížely jim i nejváženější ženy.¹⁷ Když se později měly konat gladiátorské hry v Korintu, řekl kdosi, že by se musel nejprve zbořit oltář Milosrdenství a Soucitu, aby se občan odhodlal přihlížet takové podívané.¹⁸

Do Egypta lákala umění štědrost Ptolemaiova a sám Apelles odešel do Alexandrie, neboť řečtí králové v Egyptě byli nejmočnější a nejbohatší ze všech nástupců Alexandra Velikého. Pokud můžeme věřit Appianovi Alexandrijskému,¹⁹ vydržovali si armádu o sto tisících pěších a dvou stech tisících jízdních vojáků, měli tři sta slonů vycvičených pro válku a dva tisíce válečných vozů. Nemenší prý byla jejich námořní síla: zmíněný autor hovoří o dvanácti stech lodí opatřených třemi až pěti řadami vesel. Alexandrie se za Ptolemaia Filadelfa stala bezmála tím, čím byly kdysi Athény: největší učenci a básníci odcházeli z vlasti, aby našli štěstí v tomto městě: Eukleides zde učil geometrii; básník něžnosti, Theokritos, zde zpíval dórské pastýřské písně a Kallimachos zde vzdělaným jazykem velebil bohy. Nádherný průvod, který v Alexandrii uspořádal zmíněný král, ukazuje, kolik sochařů muselo být v Egyptě: nosily se v něm stovky soch, které asi nebyly zapůjčeny z chrámů, a ve velkém stanu, jež popisuje Athenaios,²⁰ bylo na sto různých zvířecích figur, které v mramoru vytesali nejpřednější umělci.

V té době se u Řeků projevil poprvé špatný vkus, na němž měl velký podíl dvorský život jejich básníků: bylo to totéž zlo, které dnes nazýváme pedanterií. Kallimachos a Nikandros z takzvané Plejády, čili sedmihvězdi básníků na dvoře Ptolemaia Filadelfa, chtěli vypadat víc jako učenci nežli jako básníci a upozorňovali na sebe starými a neobvyklými slovy a obraty; další z těchto sedmi, Lykofron, chtěl dokonce raději budit dojem posedlého než oduševnělého a přál si, aby jeho díla byla spíš těžko srozumitelná, než aby se líbila: byl asi prvním mezi Řeky, kdo si začal hrát s anagramy.²¹ Básníci vytvářeli z veršů oltáře, flétny, sekery a vajíčka; dokonce i Theokritos složil jednu slovní hříčku.²² S podivem ale je, že Apollonios Rhodský, rovněž jeden z oněch sedmi básníků, často

¹⁴ Theofrastos, *Charaktery*, poslední kap.

¹⁵ Lukianos, *O syrské bohyni*, kap. 26, s. 472.

¹⁶ [Winckelmann píše Clesias; nejde o známou Epigonovu sochu *Umírající Kelt*, resp. *Umírající Gal*.]

¹⁷ Scaliger, *Poetika*, kn. 1, kap. 36, s. 44.

¹⁸ Lukianos, *Demonax*, s. 393.

¹⁹ Appianos, *Úvod k Římským dějinám*, s. 7.

²⁰ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 5, s. 196.

²¹ Dickinson, *Delphi phoenicizantes*, kap. 1.

²² Theokritos, *Idyla* 27, c. 26.

porušoval nejznámější pravidla jazyka.²³ Tato odbočka, zdánlivě vzdálená mému záměru, může být ve všech dobách podnětem k obecným úvahám, neboť básník jako Lykofron, jenž sklízí úspěch dvora a všech současníků, podává ne právě nejlepší obraz o vládnoucím vkusu, a osudy výtvarného umění a vzdělanosti se většinou vzájemně velmi podobaly a probíhaly paralelně. Když v Itálii i ostatních zemích, v nichž se pěstovala vzdělanost, v minulém století nabyla vlády škodlivá nákaza, která plnila mozek vzdělanců zlou mlhovinou a přiváděla jejich krev do horečného varu, z něhož povstávala nabubřelost a nucený, vyumělkovaný styl, v téže době se táž nákaza rozšířila i mezi umělci. Giuseppe Arpino, Bernini a Borromini opustili v malířství, sochařství a stavitelství přirozenost a dědictví antiky stejně, jako to učinili Marino a jiní v básnictví.

První a nejlepší umělci, kteří odešli z Řecka do Alexandrie, vytvořili pravděpodobně ony porfyrové sochy, které jsou nyní v Římě a které sem podle Plinia²⁴ mohl z Egypta převézt pouze císař Claudius. Krásné torzo *Pallady* stojí u výstupu na Kapitol, socha *Pallady* s mramorovou hlavou je ve vile Medici a nejkrásnější porfyrovou sochou, a dá se říci jednou z nejkrásnějších soch starověku vůbec, je domnělá *Múza* v nadživotní velikosti, tj. podle diadému určovaná jinými znalci²⁵ jako *Juno* (ve vile Borghese), jejíž roucho je zázrakem umění. Avšak i v Římě se tesaly sochy z porfyru, jak dokládá busta s pancířem v paláci Farnese, která však není zcela dokončena: byla nalezena na Martově poli v Římě, jak uvádí Pirro Ligorio ve svých *Rukopisech Vatikánské knihovny*. V Římě byly patrně zhotoveny i různé porfyrové sochy zajatých králů, které jsou ve vile Borghese, Medici a jinde. Hermokles Rhodský je jedním ze sochařů, kteří se v této době proslavili. Za Ptolemaia Filadelfa žil proslulý rytec drahokamů Satyreios, který vyryl do křišťálu Ptolemaiovu manželku Arsinoe.²⁶

Avšak v Egyptě, pod cizím nebem, nechtělo řecké umění zapustit kořeny²⁷ a uprostřed nádhery seleuckých a ptolemaiovských dvorů ztratilo hodně na velikosti a svém pravém významu. Ve Velkořecku došlo k jeho úplnému zániku: vzkvétalo zde, stejně jako filozofie Pythagorova a Zenonova, v mnoha svobodných a mocných městech do té doby, než bylo zničeno zbraněmi a barbarstvím Římanů.

V Řecku samém byla svoboda zraňována řadou tyranů, kteří se za makedonského krále Antigona Gonata a s jeho pomocí zmocnili vlády,²⁸ avšak z jejího kořene vyrašil nový výhonek a z popela prapředků povstalo několik velkých mužů, kteří se obětovali pro lásku k vlasti a působili Makedoncům i Římanům velké starosti. Ve sto dvacáté čtvrté olympiádě se tři či čtyři v dějinách sotva známá města pokusila vymanit z makedonské nadvlády: podařilo se jim vyhnat nebo zavraždit tyrany, kteří se všude zmocnili vlády, a protože se nepředpokládalo, že jejich městský spolek bude mít pokračování, nikdo proti nim nezakročil: to byl základ a počátek proslulého achajského spolku. Mnohá

²³ Apollonios Rhodský, *Argonautika*, kn. 3, v. 99, 167, 335, 395, 600 atd. — Canterus (*Novae lectiones*, kn. 5, kap. 13, s. 627) komentuje tyto prohřešky jako zvláštnost v záměně přivlastňovacích zájmen.

²⁴ Plinius, kn. 36, kap. 13.

²⁵ Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, d. 1, tab. 21.

²⁶ *Anthologia graeca*, kn. 4, s. 205.

²⁷ Strabon, kn. 14, s. 959.

²⁸ Polybios, kn. 2, s. 129.

velká města, dokonce i Athény, která se takového rozhodnutí neodvážila, se cítila zahanbena a pokusila se stejně statečně dobýt opět svobody. Nakonec vytvořila spolek celá Achaia, byly vydány nové zákony a vytvořena zvláštní forma vlády; když proti němu vytáhli žárliví Lakedaimonští a Aitolané, postavili se do čela Achajců poslední řečtí hrdinové, teprve dvacetiletý Aratos a Filopoimen, a statečně bránili svobodu.

Řecko však již bylo velmi vzdáleno svému někdejšímu rozkvětu a městské zřízení, dokonce i ve Spartě, kde až dosud zůstávalo po čtyři sta let beze změny,²⁹ dostalo po bitvě u Leukter³⁰ jinou podobu. Když spartský král Kleomenes musel pro své despoticke úmysly uprchnout z vlasti do Egypta, vládli eforové sami; ale po smrti Kleomenově došlo k nové volbě krále a vedle Agesipolida, který byl ještě dítětem, se dostalo nejvyšší hodnosti Lykurgovi, jehož předkové nebyli královské krve: povýšení dosáhl tím, že každému eforovi dal jeden talent. Lykurgos musel rovněž uprchnout, ale byl opět povolán zpátky: stalo se tak ve sto čtyřicáté olympiádě.³¹ Nedlouho nato, když Spartě vládli po smrti krále Pelopa různí tyrani, se zmocnil vlády Nabis, který hájil město za pomoci cizích národů.³²

Když v uvedené olympiádě vypukla válka mezi Achajci a Aitolany, zašlo rozhořčení obou stran tak daleko, že svůj hněv začali obracet i proti uměleckým dílům. Když Aitolané vtáhli do makedonského města Dios a nenarazili na odpor, neboť obyvatelstvo uprchlo, strhli hradby a rozvalili domy; haly a krytá sloupořadí kolem chrámů zapálili a všechny sochy rozbili.³³ Stejně běsnili Aitolané v Jupiterově chrámu v Dodoně v Epeiru: vypálili sloupořadí, zničili sochy a chrám sám rozbořili; Polybios³⁴ uvádí řeč akarnanského vyslance, v níž se připomíná řada dalších chrámů vydrancovaných Aitolany. Dokonce i Elidu, kterou vzhledem k veřejným hrám válčící strany dosud ušetřily, neboť měla právo svobodného území, pustošili Aitolané od 140. olympiády stejně jako ostatní země.³⁵ Na druhé straně Makedonci za krále Filipa i Achajové odpálčili skoro stejným způsobem v hlavním městě Aitolie Thermě, ale ušetřili sochy a obrazy bohů;³⁶ když však Filip přitáhl do Thermy podruhé, dal sochy, které prve ušetřil, zničit.³⁷ Týž král při obléhání města Pergamon vybil svůj hněv na chrámech, jež — včetně soch, které v nich byly — zničil tak, že i jednotlivé kameny byly rozbity, aby nemohly sloužit k obnově chrámů:³⁸ Diodoros uvádí, že se tak stalo Bithynii, ale to bude pravděpodobně omyl.³⁹ V tomto městě byla slavná socha *Aesculapia*, již vytvořil Fylomachos,⁴⁰ či jak ho nazývají jiní, Fyromachos.⁴¹ Athény zůstaly na počátku této války klidné, neboť město bylo zcela

²⁹ *Excerpta z Diodora*, s. 225.

³⁰ [Vítězství Théb nad Spartou r. 371 př. n. l.]

³¹ [Tj. 220 — 217 př. n. l.] Polybios, kn. 5, s. 377, 431.

³² Lívius, kn. 34, kap. 28.

³³ Polybios, kn. 4, s. 326.

³⁴ Tamtéž, kn. 4, s. 331; kn. 9, s. 567.

³⁵ Tamtéž, kn. 4, s. 336 an.

³⁶ Tamtéž, kn. 5, s. 358; kn. 9, s. 562.

³⁷ *Excerpta z Polybia*, kn. 11, s. 45.

³⁸ Tamtéž, kn. 16, s. 67.

³⁹ *Excerpta z Diodora*, s. 294.

⁴⁰ *Excerpta z Polybia*, s. 169.

⁴¹ *Anthologia graeca*, kn. 4, kap. 12. — *Excerpta z Diodora*, s. 337.

závislé na Makedoncích a na králi egyptském;⁴² touto nečinností však zcela ztratily úctu a vážnost mezi Řeky, a když se pak odtrhly od Makedonců, vtrhl král Filip na jejich území, vypálil Akademii před městem, vydrancoval chrámy a neušetřil ani hrobů.⁴³ Když se Achajové nechtěli přidat k jeho tažení proti Spartě a tyranu Nabidovi, vtrhl znovu do Attiky a zbořil chrámy, které krátce předtím vydrancoval, rozbil sochy na kusy a dal rozbíjet i kameny, aby se nedaly použít na obnovu chrámů.⁴⁴ Toto běsnění pohnulo Athéňany k výnosu, jímž se přikazovalo svrhnout a zničit všechny sochy tohoto krále i mužů a žen z jeho rodu; všechna místa, na nichž byly nápisy oslavující krále, byla prohlášena za znesvěcená a opovržením hodná.⁴⁵ Ve válce proti syrskému králi Antiochovi dal konsul Manius Acilius po vítězství u Thermopyl zničit chrám itonské Pallady v Boiotii, v němž stála *Antiochova* socha.⁴⁶ I Římané, kteří dosud šetřili chrámy na nepřátelském území, nyní začali využívat, jak si mysleli, práva odplaty a na ostrově Bakcheion,⁴⁷ ležícím proti Fokaie, vydrancovali chrámy a odvezli sochy s sebou. Takové poměry vládly v Řecku ve 140. olympiádě.⁴⁸

Aitolané zašli v nepřátelství proti Achajům tak daleko, že si pozvali na pomoc Římany, kteří tehdy poprvé vkročili na řeckou půdu; Achajové se zase přidali na stranu Makedonců. Po vítězství, jež vybojoval vojevůdce Spolku Filopoimen proti Aitolanům a jejich spojencům, se Římané, již lépe poučení o poměrech v Řecku, odtrhli od kmene, který je povolal do země, a získali na svou stranu Achaje, s nimiž společně dobyli Korinthos a porazili krále Filipa Makedonského. Toto vítězství bylo příčinou slavné mírové smlouvy, jíž se král podřídil rozhodnutí Říma a musel ještě před nadcházejícími isthmickými hrami vyklidit celé území Řecka a odvolat posádky ze všech měst. Za těchto okolností se Římanům zzelelo svobody jiného národa a třiaticetiletému prokonsulovi Quinctiu Flaminiovi se dostalo té cti, že mohl prohlásit Řeky za svobodné lidi, a ti ho za to přímo zbožňovali.

Stalo se tak ve 145. olympiádě, 194 let před křesťanským letopočtem,^{48a} a je možné, že Plinius mínil tuto, a ne 155. olympiádu, když konstatoval, že tehdy opět došlo k rozkvětu umění. Neboť v 155. olympiádě byli Římané v Řecku opět jako nepřátelé a umění se nikdy nemůže povznést bez jistých příznivých okolností. Brzy nato Paulus Aemilius potvrdil Řekům svobodu. Období, v němž bylo řecké umění v úpadku, se asi dá srovnat s obdobím od Raffaela a Michelangela až po Carraccie: dokonce i v římské škole tehdy upadlo umění do velkého barbarství a i ti umělci, kteří psali o umění, třeba Vasari a Zuccheri, byli jako stížení slepotou. Malby obou největších Mistrů umění vznikaly v plném lesku tváří v tvář lidem, kteří se, jak dosvědčuje jejich práce, na ně nikdy pozorně nepodívali a snad nikdy neviděli jedinou starověkou sochu. Teprve staršímu Carraccimu v Bologni se opět otevřely oči.

⁴² Polybios, kn. 5, s. 444.

⁴³ *Excerpta z Diodora*, s. 294. — Livius, kn. 31, kap. 24.

⁴⁴ Livius, kn. 31, kap. 26 a 30.

⁴⁵ Tamtéž, kap. 44.

⁴⁶ Tamtéž, kn. 36, kap. 20. [Winckelmann píše nesprávně Marcus Acilius.]

⁴⁷ Tamtéž, kn. 37, kap. 21.

⁴⁸ Polybios, kn. 5, s. 448.

^{48a} [Správně: r. 196 př. n. l.]

V téže době, kdy umění v Řecku ustrnulo a umělecká díla byla ničena, vzkvétalo na Sicílii i ve velkých nepokojích za krále Agathokla, který vedl dlouhou válku s Karthagiňany, a během první punské války. O rozkvětu tamního umění svědčí mimořádně krásné Agathoklovy mince ze zlata i stříbra a v různých velikostech: na jedné straně měly většinou hlavu Proserpiny a na druhé Victorii, která klade přilbu na symbol vítězství, jímž je zbroj, zavěšená na kmeni stromu. Rozkvět umění trval v Syrakusách i za krále Hierona II.: ten dal kromě jiných velkých děl postavit v celém starověku proslulou loď s dvaceti řadami vesel na každé straně, takže se podobala spíše paláci než plavidlu. Na lodi byly vodovody, zahrady, lázně a chrámy a v jedné místnosti byla na podlaze mozaika, která znázorňovala celou Iliadu. V době, kdy Hannibal všude vítězil, poslal Hieron římskému lidu loďstvo s obilím a zlatou sochu *Victorie*, která vážila tři sta dvacet liber.⁴⁹ Senát sochu přijal, ač v téže době, přes krajní nouzi, přijal ze čtyřiceti zlatých číší, jež přinesli vyslanci Neapole, pouze jednu, a to nejhezčí, a zlaté číše, jež poslalo město Paestum z Lucanie, jeho vyslancům s díky vrátil.⁵⁰ Nedlouho po době Agathoklově byla vyražena v městě Segesta na Sicílii mince, která si zaslouží pozornosti ani ne tak z hlediska uměleckého, jako spíš pro svou ojedinělost a z hlediska datování: na jedné straně je hlava představující dceru Hippota z Tróje, Egestu, podle níž dostalo město jméno; na druhé straně je znázorněn pes a tři žitné klasy, znázorňující úrodnou půdu. Pes představuje boha řeky Krimisos, který se proměnil v toto zvíře, aby se mohl zmocnit Egesty, již do těchto končin poslal její otec, chtěje jí zachránit život: protože totiž Laomedon nevyplatil Neptunovi a Apollonovi odměnu za to, že postavili hradby Tróje, poslal Neptun na město strašnou obludu, jejíž zuřivosti měly podle Apollonovy věštby padnout v oběť nejvznešenější trojské panny. Nejpozoruhodnější na minci je dvojí nápis: Egesta a Segesta. Toto město osvobodil Cajus Duilius v sto dvacáté deváté olympiádě⁵¹ z karthaginského obležení a o devatenáct let později Cajus Lutatius Catullus vyhnal Karthagiňany ze Sicílie a celý ostrov, s výjimkou panství Hieronova,⁵² se stal římskou provincií; několika městům této provincie, mezi nimi i Segestě,⁵³ byla ponechána plná svoboda. Oněch devatenáct let je na minci naznačeno ve znaku \square I B, jestliže jej rozdělíme: \square nebo Z je totiž sedm a I B dvanáct; nedělené číslo by mělo být napsáno I Θ .⁵⁴ Jsem toho názoru, že Segestané chtěli na minci zaznamenat dobu od konce obléhání až do dobytí Sicílie, kdy jim vítězové proti všemu očekávání potvrdili staré svobody, a že tehdy změnili jméno Egesta na Segesta.

Při uvedené obnově umění v Řecku vynikli Antheos, Kallistratos, Athenaios, mistr krásného *Hermafrodita* Polykles, malíř a filozof Metrodoros a někteří další umělci. Krásný *Hermafrodit* z vily Borghese je patrně totožný s oním Polyklovým; další je ve velkovévodské galerii ve Florencii a třetí se nachází ve sklepení rovněž ve vile Borghese.

⁴⁹ Livius, kn. 22, kap. 37. [Podle uvedeného místa vážila socha 220 liber.]

⁵⁰ Tamtéž, kn. 22, kap. 32 a 36.

⁵¹ [T]. 264 — 261 př. n. l.] Polybios, kn. 1, s. 14.

⁵² Livius, kn. 19, kap. 63.

⁵³ Sigonio, *De antiquo iure*, kn. 1, kap. 3, s. 266.

⁵⁴ [Písmeny řecké „alfabety“ se vyjadřovala i čísla, a to podle několika systémů; editoři vydání 1808 — 1820 považují Winckelmannovu interpretaci tohoto nápisu za možnou.]

Apollonios, syn Nestora z Athén, patří pravděpodobně také do této doby, neboť soudě podle formy písmen v jeho jméně na takzvaném *Belvederském torzu* musel žít nedlouho po době Alexandra Velikého.⁵⁵

Tato socha, hrozně zmrzačená a poničená, bez hlavy, rukou a nohou, ještě dnes oslňuje svou někdejší krásou ty, kdož jsou schopni nahlédnout do tajemství umění. Umělec v tomto Herkulovi ztvárnil vysoký ideál nadpřirozeně vznešeného těla a zhmotnil mužnost nejlepších let, jakoby povýšenou až na hranici božské nasycenosti, takže postava vypadá, jako by byla očištěna ohněm od strusky lidského a dosáhla místa mezi nesmrtelnými bohy.⁵⁶ Herkules je zde zachycen, jako by nepotřeboval lidskou potravu a nemusel používat síly. Nevidíme na něm ani žilku a břicho je tu jen pro požitek, ne pro nasycení, je sice plně vytvarováno, nikoli však naplněno. Jak můžeme ze zbytku těla usoudit, seděl Herkules s podepřenou a vzhůru zvednutou hlavou a jeho myšlenky se zaobíraly radostnou vzpomínkou na velké činy, jež vykonal; tak to naznačují dokonce i záda, která jsou nachýlena jakoby ve vznešeném zamyšlení.⁵⁷ Mohutně vyklenutá hrud' nám připomíná, že na ní byl rozdrčen obr Geryon, a podle dlouhých, silných stehen poznáváme neúnavného reka, jenž na železných nohou pronásledoval a dohonil jelena a prošel bezpočtem zemí až na konec světa. Umělec musí na obrysech tohoto těla obdivovat neustálé přechody jedné formy v druhou a plynulé linie, které se zvedají a klesají jako vlny a vzájemně se proplétají; pokusí-li se sochu nakreslit, přesvědčí se, že si nikdy nemůže být jist, zda ji zachytil správně, neboť křivka, již, jak si myslel, sledoval, se znenadání odchýlí a zmate oko i ruku tím, že ubíhá jiným směrem. Zdá se, že tělo je potaženo tučnou kůží, svaly jsou kypré, ale ne překypující: takovou vyváženou svalnatost nenajdeme na žádném jiném díle, ba dalo by se říci, že tento Herkules je ušlechtlejšímu uměleckému období blíže než sám *Apollon*.⁵⁸ V nádherné sbírce kreseb, jež patří panu

⁵⁵ [Nové datování: 2. stol. př. n. l. Viz obr. přílohu, tab. 53.] Řecké Ω ve jméně umělce má tvar ω , který se objevuje prvně na mincích syrských králů, není tedy tak nové, jak se domnívá Montfaucon a mnozí jiní. Vedle těchto mincí je nejstarším dílem, na němž se ω v tomto tvaru vyskytuje, krásná bronzová žebrovaná váza na Kapitolu, již podle nápisu na okraji věnoval pontský král a známý válečník Mithridates Eupator jednomu gymnasiu, jež se jmenovalo podle něho Euporistai. Tato váza byla nalezena v naší době v Porto d'Anzio (dříve Antium), když se hloubil tamější přístav. Jsou na ní, kromě onoho nápisu vyrytého velkými tečkovanými písmeny, napsána slova [...] *enfalaron diasoze*, tj. „uchovej čisté a lesklé“. [...] Nápis je vyryt řeckou kursivou, již používáme dnes, a představuje nejstarší doklad tohoto typu písma, možná ještě starší, nežli je Euripidův verš, napsaný tímto písmem na zdi jednoho domu ve starověkém Herculaneu (*Pittura... d'Ercolano*, d. 2, s. 34):

$\omega\varsigma \ \epsilon\upsilon \ \sigma\omicron\phi\omicron\upsilon \ \beta\omicron\upsilon\lambda\epsilon\upsilon\mu\alpha \ \tau\alpha\varsigma \ \pi\omicron\lambda\lambda\alpha\varsigma \ \chi\epsilon\tau\omicron\alpha\varsigma\tau\iota\kappa\alpha.$

[tak jediná moudrá myšlenka zmůže víc než mnoho rukou].

⁵⁶ Tak jej namaloval Artemon; Plinius, kn. 35, kap. 40.

⁵⁷ Nemůže to být předoucí Herkules; nevzpomínám si, že by v něm byl Raffael kdy viděl tento postoj, jak kdosi tvrdí (Batteux, *Cours de belles lettres*, d. 1, s. 66).

⁵⁸ Některé omly různých autorů téměř ani nestojí za zaznamenání. Patří k nim třeba ten, jehož se dopouští Lecomte (*Cabinet des singularités*, d. 1, s. 20), jenž označuje za autora *Torza* Herodota ze Sikyonu. Pausanias uvádí jistého Herodota z Glynthu, nikdo však nezná sochaře tohoto jména ze Sikyonu. Ženské torzo z Říma, jež prý podle tvrzení Lecomtova předčí krásou všechny ostatní sochy a bylo považováno za dílo onoho Herodota, mi není známo. Jiný autor (Demontiosius, *De sculptura... antiquorum*, s. 12) uvádí, že tento Apollonios je totožný s Místrem skupiny *Dirke, Zethos a Amfion*; tento Apollonios však pocházel z Rhodu, kdežto onen první z Athén. Ještě koncem minulého století bylo v paláci Massimi v Římě torzo Herkula (podle jiných znalců šlo o Aesculapia) od téhož umělce, jak dosvědčuje nápis na něm. V rukopisech Pirra Liguria v Královské knihovně Farnese na Capo di Monte v Neapoli (d. 10, s. 224) jsem našel, že toto torzo bylo nalezeno v Agrippových lázních a jeho majite-

kardinálu Alexandru Albanimu, jsou studie největších umělců podle tohoto torza, ale proti originálu se všechny vyjímají jako matný odlesk světla. Apollonios, tvůrce tohoto díla, není v literatuře znám; mylí se i Dubos,⁵⁹ když tvrdí, že Plinius chválí sochu *Farneského Herkula*: Plinius se nezmiňuje ani o soše, ani o jejím tvůrci Glykonovi.

Herkulovo torzo je patrně jedním z posledních dokonalých děl řeckého umění předtím, než země ztratila svobodu. Od okamžiku, kdy se Řecko stalo římskou provincií, až do doby římských triumvirátů, nenajdeme zprávu o nějakém slavném umělci tohoto národa. Řekové ztratili svobodu asi čtyřicet let poté, co je Quinctius Flaminius prohlásil za svobodné občany, a příčinou jejich pádu byly nepokoje, jež vyvolávali vůdcové achajského spolku, ale ještě více zášť Římanů vůči tomuto spolku. Římané byli po vítězství nad králem Perseem pány makedonské říše a museli se neustále obávat spojených Řeků, stejně jako ti se báli moci nebezpečných sousedů. Římané se prostřednictvím Metellovým snažili — jak uvádějí římstí dějepisci — navázat dobré vztahy s Řeky, avšak marně, a tak nakonec přišel Lucius Mummius, porazil Řeky u Korinthu, dobyl toto město jako hlavu achajského spolku, a zničil je. Stalo se tak v 156. olympiádě,⁶⁰ v témž roce, kdy bylo dobytto Karthago. Z vydrancovaného Korinthu se dostala první umělecká díla ze samotného Řecka do Říma a Mummius jimi zvýšil nádheru a zvláštnost svého triumfálního návratu; Plinius⁶¹ si myslí, že Aristeidův slavný *Bakchus* byl prvním řeckým obrazem, který byl tehdy přivezen do Říma. Nejstarší a dřevěné sochy zůstaly v rozbořeném městě; byl mezi nimi i pozlacený *Bakchus* s rudě namalovaným obličejem,⁶² dále dřevěný *Bellerofon* s mramorovými rukama, špičkami nohou a obličejem⁶³ a také dřevěný *Herkules*, který byl pokládán za Daidalovo dílo.⁶⁴ Římané odvezli vůbec vše, co se jim zdálo trochu cenné, dokonce i kovové nádoby, které stávaly mezi sedadly divadla, aby zesilovaly hlasy.⁶⁵

Fabretti⁶⁶ se zřejmě kloní k názoru, že dvě sochy v římském paláci Carpegna, z nichž nasazením nových hlav udělali *Marka Aurelia* a *Septimia Severa*, patřily mezi sochy, které přivezl z Řecka Mummius: na bázích obou totiž byl nápis M. MVMMIVS COS., ačkoliv dotyčný vojevůdce se jmenoval Lucius; znalci umění však v obou sochách rozpoznají práce daleko horšího období. Tyto báze se asi ztratily a byly zhotoveny nové, i s dolní částí nohou a bez nápisu.

Vzhledem k množství soch a maleb, jichž byla řecká města i jiná místa plna, by konečně tato loupež nebyla tak bolestná. Avšak Řekové patrně ztratili chuť vydávat prostředky

lem byl slavný stavitel Sangallo. Muselo jít o vysoko hodnocené dílo, neboť císař Traianus Decius, který je v těchto lázních postavil, dal zaznamenat jeho přemístění zvláštním nápisem; tak to alespoň uvádí Pirro Ligorio. Nepodařilo se mi zjistit, kam se toto torzo podělo. Podobně byly i na soše Herkula v Římě tři různé nápisy: první od Lucia Luculla, který ji přivezl do Říma, druhý od jeho syna, který ji postavil vedle Rostry [viz pozn. 33 na s. 197], a třetí od aedila T. Septimia. Viz Plinius, kn. 34, kap. 19.

⁵⁹ Dubos, *Réflexions*, d. 1, s. 360.

⁶⁰ [R. 146 př. n. l.] Plinius, kn. 33, kap. 3.

⁶¹ Tamtéž, kn. 35, kap. 8.

⁶² Pausanias, kn. 2, kap. 2.

⁶³ Tamtéž, kn. 2, kap. 4.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Vitruvius, kn. 5, kap. 5.

⁶⁶ Fabretti, *Inscriptiones*, kn. 5, s. 400. — Buonarroti, *Osservazioni*, s. 364.

na veřejná umělecká díla, neboť ta byla od té doby vystavena chamtivosti přemožitelů: a skutečně, Řecko se nyní stalo trvalým cílem římských loupeží. Aedil Marcus Scaurus zabavil Sikyonu všechny obrazy z chrámů a veřejných budov, neboť město nezaplatilo Římu včas dluhy, a použil těchto děl pro výzdobu nádherného divadla, jež dal na několik dnů postavit.⁶⁷ Z Ambrakie, rezidence epeirských králů, byly do Říma odvezeny všechny sochy,⁶⁸ mezi nimi i devět *Múz*, které pak stály v chrámu Hercules Musarum;⁶⁹ z Řecka se odvážely dokonce malby i se zdívkem, jak to učinili třeba Mureena a Varro za svého aedilátu s malbami ze Sparty.⁷⁰ Za Caliguly měla být takto přenesena malba *Atalanty a Heleny* z Lanuvia v Latiu, ale nikdo se toho posléze neodvážil.⁷¹ Lze si tedy představit, že umělci, zejména sochaři a stavitelé, měli málo příležitosti uplatnit se. Přesto se však, jak se zdá, stále ještě stavěly v Elidě sochy olympijským vítězům; posledním, o němž máme zprávu, byl Mnesibulos, který zvítězil v dvě stě třicáté páté olympiádě, na počátku vlády císaře Marka Aurelia.⁷²

Pokud se v Řecku stavěly chrámy, budovy a sochy, pak se to většinou dělo na náklady některých syrských, egyptských a jiných králů. Královně Laodice, dceři krále Seleuka a manželce Perseově, byla na Delu postavena socha za její štědrost k obyvatelům ostrova a k tamějšímu Apollonovu chrámu. Báze s nápisem, který to hlásá, je mezi Arundelovými mramory.⁷³ Syrský král Antiochos IV. dal v tomto chrámu postavit různé sochy kolem Apollonova oltáře.⁷⁴

Syrský král Antiochos Epifanes povolal do Athén římského stavitele Cossutia, aby dokončil chrám olympijského Jupitera,⁷⁵ který zůstal rozestavěn od doby Peisistratovy: tento fakt bychom mohli považovat za důkaz, jak málo dovedných lidí zůstalo v někdejší sídle umění; mohlo však jít i o snahu zalichotit se Římanům. S tímž úmyslem možná povolal kappadocký král Ariobarzanes Filopator II. dva římské stavitele, Caja Stallia a jeho bratra Marka, aby spolu s Řekem Menalippem znovu postavili athénský Odeon, který dal Mithridatův vojevůdce Aristion zčásti rozbořit, když město obléhal Sulla.⁷⁶

V Asii a na dvoře syrských králů to bylo s uměním asi jako se světlem, jež dohořívá nedostatkem potravy, ale než zcela zhasne, vzplane ještě jednou jasným plamenem. Mladší syn Antiocha Velikého Antiochos IV., který nastoupil po svém starším bratru Seleukovi IV., miloval klid a snažil se své dny strávit v požitku: jeho hlavním zaměstnáním bylo umění a rozhovory s umělci; neobjednával díla jen pro sebe, ale i pro Řeky. V Jupiterově chrámu v Antiochii dal postavit a pozlatit strop a vnitřní stěny obložit

⁶⁷ Plinius, kn. 35, kap. 40; kn. 36, kap. 24.

⁶⁸ *Excerpta z Polybia*, s. 828.

⁶⁹ Plinius, kn. 35, kap. 36.

⁷⁰ Tamtéž, kap. 49.

⁷¹ Tamtéž, kap. 6. — Takto bylo naloženo s mozaikami z chrámu sv. Petra v Římě: byly vyříznuty po čtvercích i s částí zdi a bez poškození přeneseny do kostela kartouzů. Rovněž etruské malby v chrámu Cerery byly přeneseny i se zdi — viz Plinius, kn. 35, kap. 45.

⁷² [R. 161 n. l.] Pausanias, kn. 10, kap. 34.

⁷³ Maittaire, *Marmora Arundeliana*, s. 26.

⁷⁴ Chishull, *Comment. in Sigeam inscriptionem*. [Antiochos IV. = Epifanes]

⁷⁵ Vitruvius, předmluva ke kn. 7.

⁷⁶ *Explication d'une inscription... de l'Odeum*, s. 189.

pozlacenými pláty;⁷⁷ dal tam postavit Jupiterovu sochu, která se velikostí rovnala Feidiovu *Olympijskému Jupiterovi*.⁷⁸ Dále nádherně vypravil chrám olympijského Jupitera v Athénách, jediný chrám, který byl podle starých autorů, hoden velikosti tohoto boha; Apollonův chrám na Delu vyzdobil množstvím oltářů a soch; v městě Tegea pak postavil nádherné mramorové divadlo.⁷⁹ Zdá se, že se smrtí tohoto krále vymřelo i řecké umění v Sýrii: syrským králům bylo po bitvě u Magnesie⁸⁰ určeno pohoří Taurus jako hranice a museli se vzdát všeho, co jim patřilo ve Frygii a Iónské Asii. Tím byly vlastně přetrženy svazky s Řeky, neboť na druhé straně pohoří nebyla země vhodná k tomu, aby se v ní udržela škola řeckých umělců. Po zmíněném vítězství nad otcem tohoto krále, to jest ve 147. olympiádě, přivezl Lucius Scipio do Říma neuvěřitelné množství soch. Pokud je pravda, co říká Fulvius Ursinus, či pokud to vůbec mohl vědět, totiž že krásná čedičová *hlava Scipiona Staršího*, zvaného Africanus, byla objevena v paláci Rospigliosi v Liternu nedaleko Cumae, kde tento velký muž skončil svůj život, pak by tato busta byla památkou z této doby.⁸¹ Sochy, které jeden nový římský básník směle uvádí jako zobrazení Scipia Staršího, nepředstavují tohoto vojevůdce.⁸² Mince následovníků uměnímilovného syrského krále svědčí o úpadku umění a jedna stříbrná mince krále Filipa XXIII. (počítáno od Seleuka), podává zřetelný důkaz, že umění opustilo dvůr těchto králů. Hlava tohoto vládce i sedící Jupiter na druhé straně jsou sotva dílem nějakého Řeka. Mince téměř všech Seleukovců mají vůbec horší ražbu než mince z nejmenších řeckých měst a na mincích parthských králů, které mají řecké, někdy hezké nápisy, se již projevuje barbarství v kresbě i ražbě. Přesto však je zhotovili bezpochyby řečtí mistři: parthští králové totiž chtěli mít pověst, že jsou velkými přáteli Řeků, a tento titul dokonce dávali vyrazit na své mince.⁸³

Když řecké umění v Sýrii upadlo, zůstali jeho velkými podporovateli na maloasijské půdě králové v Bithynii a Pergamu: bratři Attalos a Eumenes se snažili zavázat si Řeky velkou štědrostí a prvním z nich postavilo město Sikyon z vděčnosti kolosální sochu hned vedle Apollonovy sochy na veřejném prostranství.⁸⁴ Eumenes si získal v Řecku takovou oblibu, že mu většina peloponneských měst postavila sloupy.⁸⁵ V Pergamu založili tito králové velkou knihovnu; dvorní učenci zde však také zhotovovali podvrhy se jmény starších spisovatelů a v těchto podvodech s nimi soutěžili o prvenství učenci

⁷⁷ Livius, kn. 14, kap. 25.

⁷⁸ Ammianus, kn. 22, kap. 13.

⁷⁹ Livius, kn. 41, kap. 25.

⁸⁰ [Antiochos III. Veliký zde byl poražen Římany r. 190 př. n. l.]

⁸¹ Tato hlava patřila kdysi proslulému rodu Cesi; Rospigliosi ji získal po vyměnění rodu Cesi náhradou za dlužní úpis na 3 000 scudi. Na pravé straně hlavy je patrná jizva ve tvaru tříže, jaká se objevuje i na třech podobných mramorových hlavách: jedna z nich je v paláci Barberini, druhá na Kapitolu a třetí ve vile Albani. Další hlava, které bylo na základě podobnosti přičleno jméno Scipio, je v paláci Konservátorů na Kapitolu jako dar papeže Klimenta IX., který ji zakoupil za 800 scudi; tato hlava nemá zmíněnou jizvu.

⁸² *Concorso dell'Accademia di S. Luca*, roč. 1750, s. 43.

⁸³ Spanheim, *Dissertationes*, d. 1, s. 467.

⁸⁴ *Excerpta z Polybia*, kn. 17, s. 97.

⁸⁵ Tamtéž, kn. 27, s. 131 a 133.

alexandrijští.⁸⁶ Mohli bychom podle toho vlastně soudit, že i v umění tehdy vzniklo víc kopií než původních děl.

V Egyptě kvetlo umění a vzdělanost za prvních tří Ptolemaiovců, kteří také pečovali o zachování děl egyptského umění. Ptolemaios Euergetes prý po vítězství nad syrským králem Antiochem Theem přivezl do Egypta dva tisíce pět set soch, mezi nimi řadu těch, které Kambyzes kdysi z této země odvezl.⁸⁷ Fakt, že syn Ptolemaia Euergeta Filopator poslal městu Rhodos, těžce postiženému zemětřesením, kromě neuvěřitelných darů i sto stavitelů,⁸⁸ dokládá, kolik umělců bylo na tomto dvoře. Euergetovi následovníci však byli až na Filometora vesměs nehodnými vládci a pustošili svou říši i svůj rod tak, že Egypt upadl do největších zmatků. Théby byly za Lathura, pátého krále po Epifanovi, téměř zničeny a zbaveny své nádhery; tím začíná ničení velkého množství památek egyptského umění.

Přestože řecké umění v této říši hodně ztratilo ze svého lesku, udrželo se zde až do doby Lathurova otce Ptolemaia Fyskona, sedmého egyptského krále. Když se však tento tyran vrátil do říše, z níž předtím uprchl, začal tak krutě pronásledovat město Alexandrii, že téměř všichni vzdělanci a umělci opustili Egypt a odešli do Řecka.⁸⁹ Těmito krutostmi učinil památným druhý rok své vlády, který spadl do sto padesáté osmé olympiády. Přes to vše však v době Caesarově ani později nechyběli v Alexandrii mužové, kteří tam vyučovali filozofii a měli hodně žáků.⁹⁰

Umění se tedy znovu začalo usidlovat a vzkvétat v Řecku: sami Římané totiž podporovali jeho rozvoj mezi Řeky a dávali si v Athénách zhotovovat sochy pro své letohrádky, jak víme od Cicerona,⁹¹ jemuž Atticus obstaral do Tuscula sochy, mezi nimiž byly hermy z pentelského mramoru s bronzovými hlavami: přepych dovážený do Říma byl zdrojem obživy i pro umělce v provinciích. Dokonce i zákony dovolovaly prokonsulům a praetorům, aby v zemích, kde byli místodržiteli, stavěli chrámy zasvěcené jejich jménu,⁹² ba jim samým, a Řekové, kteří měli zdánlivě zaručenou svobodu, museli nést náklady. Pompeius měl chrámy ve všech provinciích. Toto zneužívání se ještě více rozmohlo za císařů: Herodes postavil v Caesarei Augustovi chrám, v němž stála císařova socha

⁸⁶ Galenos ad: Hippokrates, *O přirozenosti člověka*, s. 7.

⁸⁷ Chishull, *Comment. in Sigeam inscriptionem*, s. 79 a 80. — Sv. Hieronymus, komentáře k *Starému zákonu*: Daniel, kap. 11, v. 8.

⁸⁸ Polybios, kn. 5, s. 429.

⁸⁹ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 5, kap. 25. — Iustinus, kn. 38, kap. 8. — Vaillant, který Athenaia dobře nepochopil, tohoto opovrženého krále chválí (*Historia Ptolemaeorum*, s. 111) za to, že si prý obzvláště cenil vzdělaných a schopných lidí a za jeho vlády dosáhla všechna umění a vědy nového lesku; Athenaios však neříká, že došlo k obrození vědy v Egyptě, nýbrž v Řecku. Autoři anglických *Světových dějin*, kteří se drží Vaillanta (stejně jako i jiných novodobých kompilátorů, jak lze usoudit z nepřesně uvedeného citátu z Athenaii), pak nemohou vysvětlit (*Histoire Universelle d'Anglois*, d. 6, s. 474), že tento vládce, jenž způsobil odchod umělců a vědců ze země, by měl být současně jejich ochráncem a přítelem. Uvádějí současně i dílo sv. Epifania *O mírách a váhách*, snad proto, že se zde uvádí dotyčný král s přídomek filologos (nicméně bez slůvka vysvětlení). Athenaios také neříká — jak tvrdí Vaillant — že Fyskon si obstarával knihy ze všech končin světa, nýbrž zmiňuje se pouze o 24 knihách komentářů, do nichž tento král přispěl pouze sdělením, že nejedl pávy.

⁹⁰ Appianos, *Ohřanské války*, kn. 2, s. 239.

⁹¹ Cicero, *Listy Attikovi*, kn. 1, 118, 12, 6, 0, 0.

⁹² Mangaut, *Dissertation sur les honneurs...* s. 253.

velikosti a podoby *Olympijského Jupitera* a socha bohyně Romy modelovaná jako *Juno z Argu*.⁹³ Appius postavil na své náklady portikus v Eleusině.⁹⁴

Zdá se, že umělci uprchlí z Egypta vnesli do řeckého umění takzvaný egyptský styl, o němž jsem se odvážil vyslovit jistou domněnku v prvním dílu tohoto spisu:⁹⁵ město Alexandria se chlubilo, že z něho vzešlo umění a rozšířilo se znovu mezi Řeky a jinými národy.⁹⁶ Syrakusy však musely mít výtečné umělce i poté, co byly dobyty, protože Verres, který vyhledával všude nejkrásnější díla, si dával zhotovovat vázy převážně v Syrakusách: ve starém královském paláci založil dílnu, kde po celých osm měsíců všichni umělci navrhovali, lili nebo ryli vázy — a nepracovalo se s jiným materiálem než zlatem.

Klid, kterému se umění po několika let těšilo v Řecku, rozbila znovu Mithridatova válka, v níž se Athéňané přidali na stranu pontského krále proti Římanům. Athény ztratily všechny velké ostrovy v Egejském moři, jež kdysi ovládaly, a udržely si jen malý ostrov Delos; avšak i ten krátce předtím ztratily a Mithridatův vojevůdce Archelaos jej opět vrátil do jejich držení.⁹⁷ Obec byla zmítána sváry jednotlivých stran, až se za podpory cizí moci zmocnil vlády epikurejský filozof Aristion, jenž dal povraždit všechny občany nakloněné Římu.⁹⁸ Když Sulla na počátku zmíněné války obléhal v Athénách Archelaa, ocitlo se město v krajní tísní; nedostatek potravin byl tak velký, že lidé nakonec jedli zvířecí kůže; po dobytí města se dokonce našlo lidské maso.⁹⁹ Sulla dal zcela rozbořit peiraiský přístav, loděnice a všechny veřejné budovy sloužící mořeplavbě: Athény byly ve srovnání s dřívějším stavem podle svědectví starých autorů jako pohozené mrtvé tělo. Sulla odvezl z chrámu olympijského Jupitera dokonce i sloupy¹⁰⁰ a poslal je, stejně jako Apellikonovu knihovnu, do Říma;¹⁰¹ bezpochyby odvezl i mnoho soch, protože z Alalkomenai poslal do Říma jednu sochu *Pallady*.¹⁰² Neštěstí tohoto města uvrhlo všechny Řeky do velkého strachu — což bylo i Sullovým záměrem. Došlo tehdy k něčemu, co se v Řecku ještě nikdy nestalo, totiž že se kromě koňských závodů nekonaly v Elidě žádné jiné slavnostní olympijské hry,¹⁰³ jež tehdy Sulla přeložil do Říma: byla to 175. olympiáda. Leander Alberti¹⁰⁴ se zmiňuje o horní části Sullovy sochy, která byla v toskánském Casoli v diecézi Volterra.

V ostatních řeckých krajích bylo všude vidět smutné stopy zkázy. Slavné město Théby, jež se poté, co je zničil Alexandr, opět zotavilo, bylo nyní až na několik chrámů v bývalém hradu pusté a prázdné.¹⁰⁵ Sparta, která ještě za války mezi Pompeiem a Caesa-

⁹³ Josephus Flavius, *Židovská válka*, kn. 1, kap. 21, § 7, vyd. Basilej.

⁹⁴ Cicero, *Listy Attikovi*, kn. 6, list 1.

⁹⁵ [Viz s. 82 an.]

⁹⁶ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 5, kap. 25.

⁹⁷ Appianos, *Mithridates*, s. 153. [Války proti Římanům skončily definitivním vypuzením Mithridata z Pontu r. 66 př. n. l.]

⁹⁸ Tamtéž, s. 124.

⁹⁹ Tamtéž, s. 127.

¹⁰⁰ Plinius, kn. 36, kap. 5.

¹⁰¹ Strabon, kn. 13, § 907.

¹⁰² Pausanias, kn. 9, kap. 33.

¹⁰³ Appianos, *Občanské války*, kn. 1, s. 198.

¹⁰⁴ Alberti, *Descrizione d'Italia*, s. 51.

¹⁰⁵ Pausanias, kn. 9, kap. 7.

rem měla své krále,¹⁰⁶ byla vyliďněná stejně jako celé okolí, a z Mykén zbylo už jen jméno.¹⁰⁷ Tři nejslavnější a nejbohatší řecké chrámy, Apollonův v Delfách, Aesculapiův v Epidauru a Jupiterův v Elidě, Sulla vydrancoval.¹⁰⁸

Velkořecko a Sicílie se v té době ocitly ve stejně žalostných poměrech. Na počátku římské monarchie prospívaly z tolika mocných a slavných měst už jen Taranto a Brindisi.¹⁰⁹ Z více než miliónu obyvatel Krotonu, jehož hradby měřily dvanáct míl, zůstalo v druhé punské válce dvacet tisíc.¹¹⁰ Krátce před válkou s makedonským králem Perseem dal censor Quintus Fulvius Flaccus strhnout střechu ze slavného chrámu Junony Lakinjské nedaleko Krotonu a odvezl mramorovou krytinu do Říma, aby jí obložil chrám Fortuny Equestris.¹¹¹ Když se však v Římě proslýchlo, odkud ji vzal, musel mramor vrátit na původní místo.

Na Sicílii bylo tehdy od mysu Lilybaeum až po mys Pachynum, od jednoho konce ostrova k druhému vidět jen trosky kdysi kvetoucích měst:¹¹² Syrakusy byly však ještě nyní považovány na nejkrásnější řecké město; když je jeho dobyvatel Marcellus spatřil celé z vyvýšeného místa, nemohl se ubránit slzám radosti.¹¹³ V řeckých městech v Itálii se dokonce pomalu přestávalo používat řečtiny; podle Livia¹¹⁴ povolil římský senát krátce před válkou s králem Perseem, to jest v roce 572 od založení Říma, aby se v městě Cumae používalo ve veřejných věcech římského jazyka a aby se zboží nabízelo k prodeji v latině — což považují spíš za příkaz než za povolení.

4. Řecké umění za římských císařů

Opětovný úpadek umění v Řecku však nevyklučuje, že přetrvávalo v jednotlivých umělcích. Za doby Julia Caesara se proslavil sochař Strongylion,¹¹⁵ tvůrce takzvané *Krásnonohé Amazonky*, již Nero vozil všude s sebou; od téhož sochaře pochází i socha mladého muže, jež miloval Brutus. V malířství to byl Timomachos, za jehož obrazy *Ajaxe* a *Medey* zaplatil Caesar osmdesát talentů a dal je pověsit ve Venušině chrámu, který postavil.¹¹⁶ Timomachos vytvořil rovněž jezdeckou sochu *Caesara* a z jednoho místa v Statiovi¹¹⁷ se dá usoudit, že kůň pocházel z ruky slavného Lysippa a byl tedy přivezen z Řecka. Tehdy zářil i přítel Lucullův Arkesilaos,¹¹⁸ za jehož modely platili jiní umělci víc než za dokončená díla jiných mistrů; tento umělec vytesal pro Caesara sochu *Venuše*, kterou mu vzali z rukou dřív, než ji zcela dokončil, a postavili ji v Římě. Známi jsou i Pasiteles, Posidonios, Lados a Zopyros. Velká a krásná socha *Neptuna*,

¹⁰⁶ Appianos, *Občanské války*, kn. 2, s. 232.

¹⁰⁷ Strabon, kn. 8, § 557 a 579.

¹⁰⁸ *Excerpta z Diodora*, s. 406.

¹⁰⁹ Strabon, kn. 6, § 430.

¹¹⁰ Livius, kn. 23, kap. 30.

¹¹¹ Tamtéž, kn. 42, kap. 3 [srv. s. 199, pozn. 67 našeho výboru].

¹¹² Strabon, kn. 6, § 417.

¹¹³ Livius, kn. 25, kap. 24.

¹¹⁴ Tamtéž, kn. 40, kap. 42.

¹¹⁵ Plinius, kn. 34, kap. 19.

¹¹⁶ Tamtéž, kn. 35, kap. 40.

¹¹⁷ Nardini, *Roma antica*, s. 267.

¹¹⁸ Plinius, kn. 35, kap. 45.

kteřá byla objevena před několika lety spolu s takzvanou *Junonou* v řeckém Korintu a nyní je v Římě nabízena k prodeji, pochází z dob Julia Caesara nebo z doby o něco pozdější. Caesar poslal do Korintu kolonisty a dal město, ležící v troskách, znovu vybudovat. Na tuto dobu poukazuje i styl práce, ale ještě průkaznější je řecký nápis na hlavě delfína u nohou postavy, z něhož vyplývá, že socha nevznikla před zničením města. Z nápisu se dozvídáme, že sochu postavil Publius Licinius Priscus, Neptunův kněz:

P. LIKINIOS

PREISKOS

IEREUS...^{118a}

Na sochách se někdy uvádělo vedle jména umělce i jméno osoby, která ji dala zhotovit.¹¹⁹ Pausanias¹²⁰ uvádí, že nějaký člověk z Korintu dal po obnově města postavit vedle Jupiterova chrámu v Elidě sochu Alexandra Velikého v podobě Jupitera.

V různých muzeích jsou busty s Caesarovým jménem, ale ani jediná se zcela nepodobá hlavám na jeho mincích; nejzkušenější znalec starověku, nejvznešenější kardinál Alexandr Albani proto pochybuje, zda se vůbec zachovaly skutečné busty Caesarovy. V každém případě je velmi pošetilé, když kdosi udává, že busta v muzeu kardinála Polignaka je jediným takovým portrétem a byla zpracována podle živé podoby.¹²¹ Při této příležitosti připomínám, že nelze dokázat, že deset soch (z téhož muzea), jež dal kardinál Polignac vykopat nedaleko Frascati, představuje jedno sousoší, a ještě méně lze tvrdit, že jde o Lykomedovu rodinu s Achillem, převlečeným v ženských šatech. Když zmíněné muzeum zakoupil pruský král, zvedl se kolem těchto soch velký povyk a ozývaly se hlasy, že právě ony nesmí opustit zemi; byly oceňovány na víc než tři milióny livrů; za 26 000 tolarů, včetně částky za ony sochy, se muzeum přestěhovalo do Berlína. Je však třeba vědět, že všech deset soch bylo nalezeno bez hlav: ty vytvořili nově mladí lidé z Francouzské akademie v Římě, kteří jim, jako obvykle, dali módní obličej; hlava domnělého Lykomeda byla modelována podle portrétu slavného barona Stosche. Zaslouží si zmínky, že jedna Římanka uložila v závěti svému manželu, aby Caesarovi postavil na Kapitolu sochu ze zlata o váze sto liber.¹²²

Když nakonec Řím i římská říše uznaly jediného vládce a monarchu, stalo se město střediskem umění a přicházeli sem nejlepší mistři, neboť v Řecku měli málo příležitostí k práci. Athény i jiná města, která podporovala Antonia, přišla o svá privilegia;¹²³ Athénané ztratili Eretrii a Aiginu a zřejmě nedošli milosti ani tehdy, když Augustovi postavili chrám, z něhož se až do dnešních dnů zachoval dórský portál.¹²⁴ Ke konci Augustovy vlády se pokusili o odpor, byli však brzy přivedeni k poslušnosti.

^{118a} [Kněz Publius Licinius Priscus.]

¹¹⁹ d'Orville, *Animadversiones in Charitonem*, s. 186.

¹²⁰ Pausanias, kn. 5, kap. 25.

¹²¹ *Cabinet du Cardinal de Polignac*.

¹²² Justus Lipsius, *Electorum libri 2*, kn. 1, kap. 9.

¹²³ Dio Cassius, *Římské dějiny*, kn. 54, kap. 7, s. 735, vyd. Reimar.

¹²⁴ Leroy, *Ruines... de la Grèce*, s. 32.

Augustus, jehož Livius nazývá stavitelem a obnovitelem všech chrámů,¹²⁵ kupoval krásné sochy bohů a stavěl je na náměstích, ba dokonce i ulicích Říma; v portiku svého Fora dal všem velkým Římanům, kteří přispěli k rozmachu své vlasti, postavit sochy v triumfálních postojích a ty, které již stály, byly opravovány:¹²⁶ patřila k nim i *Aeneova* socha.¹²⁷ Z nápisu nalezeného na náhrobku Livie¹²⁸ se dá usoudit, že pro tuto sochu nebo i pro další určil dohlizitele.

Augustova socha na Kapitolu, která ho představuje vstoje jako mladíka, u nohou s kormidlem poukazujícím na bitvu u Actia, je průměrná. Sedící kapitolská socha s jeho hlavou nestojí vůbec za zmínku;¹²⁹ v knihách vychvalovaná *Livia*, nebo podle jiných znaleců Hadrianova manželka *Sabina*,¹³⁰ ve vile Mattei je představena jako tragická Múza Melpomene, na což poukazuje kothurn. Maffei¹³¹ se zmiňuje o bustě *Augusta* s dubovým věncem zvaným *corona civica* v muzeu Bevilacqua ve Veroně a vyslovuje domněnku, že taková hlava se nikde jinde nevyskytuje: mohl si zjistit, že podobná *Augustova* hlava je v knihovně sv. Marka v Benátkách.¹³² Ve vile Albani jsou tři různé *Augustovy* hlavy s dubovým věncem a jedna krásná kolosální hlava *Livie*.

Dvě sochy ležících žen, jedna v Belvederu, druhá ve vile Medici, nesou jméno *Kleopatra*, protože jejich náramky komusi připadaly jako hadi, ale představují buď *spící nymfy*, nebo *Venuši*, na což přišel již jeden dřívější učenc.^{132a} Nejde tedy o díla, podle nichž by se daly dělat závěry o umění za Augusta; tvrdí se nicméně, že *Kleopatra* byla nalezena mrtvá v podobné poloze.¹³³ Hlava první sochy nepředstavuje nic mimořádného a je skutečně poněkud deformovaná; hlava druhé, z níž někteří lidé¹³⁴ dělají zázrak umění a srovnávají ji s nejkrásnějšími hlavami starověku, nejenže představuje velmi nízký ideál, ale je bezpochyby i nová. V paláci Odescalchi byla jedna podobná figura, jako obě předchozí v poněkud nadživotní velikosti, byla však spolu s ostatními sochami tohoto muzea odvezena do Španělska.

Mezi rytými kameny se najdou krásně provedené exempláře Dioskuridovy: ten vyryl *Augustovy* hlavy, jichž císař používal jako pečetítka.¹³⁵ Jiný slavný rytec drahokamů byl Solon, od něhož máme kromě jiných kamenů domnělou hlavu *Maecenata*, slavnou *Medúsu*, *Diomeda* a *Cupida*.¹³⁶ Kromě těchto kamenů, jež již byly zveřejněny, je ve *Stoschově* muzeu jedna z nejkrásnějších hlav *Herkulových*, které kdy byly do drahokamů vyryty;¹³⁷ autor sám vlastní krásný, ale rozlomený karneol znázorňující *Victorii*, jak

¹²⁵ Suetonius, *Augustus*, kap. 57.

¹²⁶ Tamtéž, kap. 31.

¹²⁷ Ovidius, *Kalendář*, kn. 5.

¹²⁸ Gori, *Monumentum ... Liviae*, s. 157.

¹²⁹ *Museo Capitolino*, d. 3, tab. 51.

¹³⁰ P.A. Maffei, *Raccolta di statue*, pozn. 107.

¹³¹ Scipione Maffei, *Verona illustrata*, d. 3, kap. 7, s. 215.

¹³² Zanetti, *Statue nell'antisala della Libreria di S. Marco*.

^{132a} Pighius in: Schott, *Itinerarium Italiae*, s. 326.

¹³³ Galenos, *Pisonovi o theriak*, kap. 8, s. 941, vyd. Charter., d. 13 [theriak = lék proti hadímu uštknutí; viz výbor *Antike Heilkunst*, Leipzig 1983 (Reclam Nr. 771), s. 165].

¹³⁴ Richardson, *Traité de la peinture*, d. 2, s. 206.

¹³⁵ Suetonius, *Augustus*, kap. 58.

¹³⁶ Stosch, *Pierres gravées*, tab. 61, 62, 64.

¹³⁷ Winckelmann, *Popis Stoschových gem*, s. 268

obětuje býka; Victoria se zachovala neporušená, stejně jako jméno SOLON. Ve Vatikánské knihovně je nyní krásné malé poprsí Augusta, vyřezané z jednoho chalcedonu a vysoké přes šest coulů římského palmu; dříve bývalo v muzeu Carpegna.¹³⁸

Máme však možná ještě lepší památku řeckého mistra z Augustovy doby; zachovala se totiž s největší pravděpodobností jedna z karyatid Diogena Athénského, které stávaly v Pantheonu: stojí nepoznána na nádvoří paláce Farnese. Je to horní polovina mužské neoděné figury bez paží: na hlavě nese něco jako koš, který není zpracován z téhož kusu kamene jako tělo; na koši jsou zbytky jakýchsi hrbolků a podle všeho to byly listy, kterými byl koš pokryt: takový listovým obrostlý koš prý Kallimachovi vnukl představu korintské hlavice. Tato polovina postavy je vysoká asi osm římských palmů a koš tři a půl palmu; socha tedy měla patřičné proporce pro atiku Pantheonu, ktera má výšku devatenácti palmů. To, co někteří autoři¹³⁹ dosud považovali za takové karyatidy, svědčí o jejich velké nevědomosti.

Podle jednoho mimořímského díla se sice nedá soudit o stavitelství Augustovy doby vůbec, přesto však si dotyčné dílo zaslouží zmínky pro svou výstřednost. Jde o chrám v Melasse v Karii,¹⁴⁰ který byl postaven na počest Augusta a města Říma, jak hlásá nápis na kladí. Sloupy římského stylu na portálu, po stranách iónské sloupy s patkami zdobenými akanty, jaké jsou na hlavicích, to vše odporuje pravidlům a dobrému vkusu. V literárním stylu začal vkus upadat již za Augusta a zdá se, že k tomu přispělo zejména lichocení Maecenatovi, který miloval zdobný, hravý a lahodný způsob psaní.¹⁴¹ Tacitus ostatně říká, že se po bitvě u Actia neobjevili žádní velcí duchové. V malířské výzdobě už tehdy umělci propadli špatnému vkusu; Vitruvius¹⁴² si stěžuje, že v rozporu s konečným cílem malířství, jímž je pravdivost nebo pravděpodobnost, zobrazovali umělci věci proti přírodě a stavěli paláce na rákosových stvolech a svítelnách, čímž míní beztvaré, vysoké a tenké sloupy, které připomínaly stojany starověkých svítilen.¹⁴³ Některé ideální budovy na herculanských malbách, které vznikly v té době nebo nedlouho po ní, mohou být dokladem tohoto zkaženého vkusu. Sloupy na nich mají dvojnásobek správné výšky a některé byly už tenkrát, v rozporu se svou nosnou funkcí, šroubovitě točené; jejich ozdoby jsou nevhodné a barbarské. Tak výstřední tvar měly sloupy staveb zachycených na nástěnné malbě dlouhé čtyřicet palmů, která se nacházela v císařském paláci, jakož i sloupy ve vile Farnese a v Titových lázních.¹⁴⁴

O umělcích, kteří se proslavili za vlády bezprostředních nástupců Augustových, sotva najdeme jmenovitě zmínky. Za Tiberia, který málo stavěl,¹⁴⁵ asi bylo postavení umělců velmi špatné, a poněvadž tento císař ve všech bohatých provinciích, tedy i v Řecku, zabavoval pod různými záminkami majetek zámožných osob,¹⁴⁶ nevydával asi nikdo

¹³⁸ Buonarroti, *Osservazioni*, s. 45.

¹³⁹ Demontiosius, *Gallus Romae hospes*, s. 12.

¹⁴⁰ Pococke, *Description of the East*, sv. 2, část 2, s. 61.

¹⁴¹ Suetonius, *Augustus*, kap. 38.

¹⁴² Vitruvius, kn. 7, kap. 5.

¹⁴³ *Pitture... d'Ercolano*, tab. 39.

¹⁴⁴ Ty poslední jsem viděl na kresbě slavného Giovanniho di Udine, žáka Raffaelova.

¹⁴⁵ Suetonius, *Tiberius*, kap. 47.

¹⁴⁶ Tamtéž, kap. 49.

mnoho peněz na umělecká díla. Když chtěl Tiberius postavit v palatinské knihovně sochu Apollona, dal ji přivést ze Sicílie.¹⁴⁷ Je známo, že když chtěl získat jeden nemravný obraz Parrhasiův, vzdal se pro něj raději velké částky peněz z dědictví: láska k umění však asi měla na hodnocení tohoto obrazu malý podíl. Sochy byly za tohoto císaře něčím povržením hodným, neboť jimi byli odměňováni špióni.¹⁴⁸ Jako krásné dílo tohoto období si zaslouží zmínky socha *Germanika*,¹⁴⁹ která stávala v někdejší vile Montalto, dnes Negroni, a v současnosti je ve versailleské zahradě: jejím autorem je Athéňan Kleomenes.¹⁵⁰ *Germanikova hlava* patří k nejkrásnějším císařským hlavám na Kapitolu. Svého času byla ve Španělsku báze sochy, již dal Germanikovi postavit aedil Lucius Turpilius.¹⁵¹

Caligulu nemůžeme považovat za příznivce umění, neboť na jeho příkaz byly strženy a rozbity sochy slavných mužů, jež dal Augustus postavit na Martově poli; nejkrásnějším sochám bohů dával strhávat hlavy a nahrazoval je svými portréty, ba chtěl dokonce vymazat a zničit i Homéra.¹⁵²

O tom, jakým znalcem umění byl Claudius, svědčí fakt, že dal na dvou obrazech vyřeznout hlavy Alexandra Velikého a nahradit je hlavami Augustovými.¹⁵³ Usiloval o pověst ochránce učenců a z toho důvodu rozšířil alexandrijské Museion, příbytek vzdělanců.¹⁵⁴ Jeho ctizádostí bylo proslavit se jako druhý Kadmos vymýšlením nových písmen: zavedl používání obráceného F. Krásná busta tohoto císaře, která byla objevena u Fratochie,¹⁵⁵ se dostala prostřednictvím kardinála Girolama Colonna do Španěl. Když se Madridu zmocnila rakouská strana, hledal tam lord Galloway tuto bustu a dozvěděl se, že je v Escorialu, kde sloužila jako největší závaží na chrámových hodinách; proto ji odvezl do Anglie.

Nero projevoval nezřízenou žádostivost po všem, co souviselo s uměním, avšak byl jako hrabivec, který se snaží pouze shromážďovat, nikoli tvořit; o jeho špatném vkusu svědčí Lysippova socha *Alexandra Velikého*, již dal pozlatit:¹⁵⁶ protože tím socha hodně ztratila, bylo z ní pozlacení opět sejmuto. Sem patří také jeho rýmované verše.¹⁵⁷ Zdá se, že dobří umělci byli stále vzácnější, protože Nero povolal z Gallie Zenodora, který tam vytvořil sochu *Merkura*; v Římě měl tento umělec ulít Neronovu kolosální sochu z bronzu.¹⁵⁸ V Řecku byly podmínky pro umění málo příznivé: přestože se Nero podle možnosti snažil dopřát Řekům jejich dřívější svobody, na druhé straně ničil umělecká díla a dal strhnout sochy vítězů velkých her a vyházet je na smetiště.¹⁵⁹ Přes zdánlivou

¹⁴⁷ Tamtéž, kap. 74.

¹⁴⁸ Dio Cassius, *Fragmenta*, in: Konstantinos Porfyrogenetos, *De virtutibus et vitiis*, kn. 28.

¹⁴⁹ P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, pozn. 69.

¹⁵⁰ Tento Kleomenes byl synem otce téhož jména. Jiný Kleomenes, jehož jméno je na bázi *Medicejské Venuše*, byl synem Apollodorovým.

¹⁵¹ Gruterus, *Inscriptiones*, s. 236, pozn. 2. — Pighius, *Annales Romanorum*, s. 540.

¹⁵² Suetonius, *Gaius*, kap. 22 a 34.

¹⁵³ Plinius, kn. 35, kap. 36.

¹⁵⁴ Athenaios, *Hostina učenců*, kn. 6.

¹⁵⁵ Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, d. 5, tab. 129.

¹⁵⁶ Plinius, kn. 34, kap. 19.

¹⁵⁷ Persius, *Satira* 1, v. 93—95.

¹⁵⁸ Plinius, kn. 34, kap. 18.

¹⁵⁹ Suetonius, *Nero*, kap. 24.

svobodu byla ze země odvážena nejlepší síla: Caligula s tím začal a vyzdobil naloupenými památkami své zahrady a letohrádky pod záminkou, že nejkrásnější díla musí být na nejkrásnějším místě, a tím je Řím.¹⁶⁰ Mimo jiné uloupil Thespijským slavného Praxitelova *Cupida*, jehož jim vrátil Claudius a Nero opět vzal; Caligula chtěl dát převést do Říma i Feidiova *Olympijského Jupitera*, ale stavitel Memmius Regulus se přepravy neodvážil, neboť socha by se jistě rozbila.¹⁶¹

Nero byl nenasytý a vyslal do Řecka zpupného propuštěnce Acrata a polovzdělance jménem Secundus Carrinas, aby tam pro něj vybrali vše, co se jim zalíbilo. Jen z Apollonova chrámu v Delfách, z něhož již dříve bylo odvezeno mnoho děl, uloupili pět set bronzových soch.¹⁶² Je možné, že byl mezi nimi i *Apollon Belvederský* a takzvaný *Borgheský zápasník* od Agasia z Efesu,¹⁶³ neboť obě sochy byly objeveny v Antiu, poblíž Nettuna, což bylo Neronovo rodiště, na jehož výzdobu císař vynaložil velké prostředky: ještě dnes tam vidíme podél pobřeží rozsáhlé trosky. Kromě jiného zde byl portikus, jež jistý malíř, propuštěnec císařův, vymaloval postavami gladiátorů ve všech možných postojích.¹⁶⁴

Socha *Apollonova* představuje nejvyšší umělecký ideál mezi všemi starověkými díly, jež unikla zkáze. Umělec založil toto dílo zcela na ideálu a hmoty použil právě jen tolik, kolik bylo nezbytné, aby dal svému záměru viditelnou podobu. Tato socha předčí všechna ostatní zpodobení Apollona stejně, jako Homérův Apollon vyniká nad líčeními tohoto boha u všech pozdějších básníků. Jeho postava je nadlidsky vznešená a postoj svědčí o velikosti, již je pln. Věčné jaro upomínající na šťastné Elysium odívá ladnou mužnost nejlepších let líbezností mládí a dodává hravého, lehkého půvabu hrdé stavbě údů. Zaved' svého ducha do říše netělesné krásy a pokus se stát tvůrcem nadpozemské přírody, abys jej naplnil krásami, jež se povznášejí nad přírodu: neboť zde není nic smrtelného, nic, co si vynucuje lidská nedokonalost. Toto tělo nerozohňují a nenaplňují pohybem žíly ani šlachy: celý obrys postavy jako by zaplavilo a naplnilo mírné proudění božského ducha. Tento Apollon před chvílí vystřelil z luky na Pythona, pronásledoval jej mocnými kroky, dostihl a nakonec skolil. Vznešený pohled, vycházející z výšin jeho bezpotřebnosti, hledí do nekonečna daleko za toto vítězství; na rtech má pohrdání, potlačovaná nevole mu dme nozdry a šíří se i na pyšné čelo, nemůže však porušit mír a blažený klid, který na něm spočívá. Oko je plno sladkosti, snad pro Múzy, které by ho chtěly obejmout. Otec bohů se na žádném obraze, jež nám zanechalo umění, nepřiblížil velikosti, v níž se zjevil duchu božského básníka, natolik jako zde, v tváři syna, a krásné jednotlivosti ostatních bohů zde vystupují jako u Pandory v pospolitosti.

¹⁶⁰ Josephus Flavius, *Židovské starožitnosti*, kn. 19, kap. 1, s. 916.

¹⁶¹ Pausanias, kn. 9, kap. 27.

¹⁶² Tamtéž, kn. 10, kap. 7. — Strabon, kn. 9, s. 420.

¹⁶³ Bianchini (*De lapide antiato*, s. 52) usuzuje, že kdyby tyto sochy byly v Antiu již za Neronových časů, pak by se o nich byl zmínil Plinius; nevyplývá to však nutně: Plinius se nezmiňuje třeba o soše Pallady od Endoia (Pausanias, kn. 8, kap. 45), kterou dal Augustus přivést z města Alea do Říma, ani o Lysippově Herkulovi (Strabon, kn. 10, s. 705), který byl do Říma přivezen z Alyzie v Akarnanii. Podle Hardouinova výkladu jednoho místa v Pliniovi (kn. 35, kap. 33) vzkvétalo v Antiu obzvláště malířství; avšak slovo *hic* nemůžeme vztahovat na Antium, nýbrž odkazuje — jak vyplývá z následujícího textu — na Řím.

¹⁶⁴ Vulpius, *Tabula Antiana*, s. 17.

Jupiterovo čelo, těhotné bohyně moudrosti, brvy, jejichž hnutí vyjadřuje vůli, velkoryse klenuté oči královny bohyň a ústa, jež plnila milovaného Brancha rozkoší. Božskou hlavu zdobí měkké kadeře jako útlé, vláčné výhonky ušlechtilé révy zvlněné lehkým vánkem: jsou snad napojeny olejem bohů a Grácie je na temeni sčesaly do ladného účesu. Při pohledu na tento zázrak umění zapomínám na všechno ostatní a zaujímám sám vznešený postoj, abych na něj hleděl s důstojností. Zdá se mi, jako by se mi úctou zvedala a rozšiřovala hrud jako ta, kterou vidím naplněnou duchem věštby, a jako bych byl unášen na Delos a do lyckých hájů, na místa, jež Apollon poctil svou přítomností: můj obraz začíná žít a hýbat se jako Pygmalionova krasavice. Jak to vyklíčit a popsat? Samo umění by mi muselo radit a vést ruku, abych někdy později plně vykreslil první tahy, které jsem tu načrtl. Představu, již jsem o tomto obraze podal, kladu k jeho nohám jako kladou věnce k nohám božstva ti, kdo mu chtěli ověnit hlavu, ale nedosáhli na ni. Představa Apollona na lovu, již v této soše nachází pan Spence,¹⁶⁵ neodpovídá výrazu obličej.

Takzvaný *Borgheský zápasník*,^{165a} který byl, jak jsem již uvedl, nalezen na stejném místě jako *Apollon*, se podle tvaru písma zdá být dnes nejstarší z těch soch v Římě, na nichž je podpis mistra. O tvůrci této sochy, Agasiovi, nemáme sice žádných zpráv, ale dílo samo je dokladem jeho zásluh. Jestliže v *Apollonovi* a v *Torzu* byl vyzvednut a zkrášlen pouze vysoký ideál a v *Laokontovi* příroda s ideálem a výrazem, pak *Zápasník* představuje shrnutí přirozené krásy nejlepších let člověka, bez přídavků fantazie. Jestliže jiné postavy jsou dovedeny od pravděpodobného přes pravdu až k zázračnému, pak tato je jako příběh, v němž je podána pravda, ale nejvybranějšími myšlenkami a slovy. Na tváři je zjevné, že byla modelována pravdivě podle přírody: představuje člověka, který není již v letech rozkvětu, nýbrž dosáhl mužného věku, a najdeme na ni stopy života naplněného neustálou činností a ztvrdlého prací.¹⁶⁶

Všechny ostatní sochy, jež dal Nero přivést z Řecka, posloužily jako výzdoba takzvaného Zlatého paláce.¹⁶⁷ Ještě před vznikem této stavby bylo za velkého požáru Říma, při němž zůstaly nepoškozeny jen čtyři ze čtrnácti městských čtvrtí, zničeno i nesmírné množství uměleckých děl;¹⁶⁸ jelikož se na poškozených a neúplných dílech najdou četné stopy doplnění, jež byla provedena už ve starověku, je možné, že mnohá z nich došla úhony právě tehdy. Na slavném *Belvederském torzu* je vzadu na hýždích hrubě otesané

¹⁶⁵ Spence, *Polymetis*, dial. 8, s. 87.

^{165a} [Obr. příloha, tab. 58.]

¹⁶⁶ Někteří vykladači označují tuto sochu za diskobola, tj. závodníka metajícího kovovým kotoučem; toto mínění zastával i proslulý pan von Stosch v jednom dopise, který mně napsal, avšak nevzal dostatečně v úvahu postoj, jaký by taková postava musela zaujímat. Člověk, který něčím hází, musí tělo nejprve zaklonit dozadu (viz Eustathios, komentář k Homérovi, s. 1309, I, 32: *katomadios diskos* [s diskem za ramenem]) a v okamžiku hodů přesouvá sílu na pravé stehno, zatímco levá noha je v nečinnosti: na uvedené soše je tomu však naopak. Celá postava se vrhá dopředu a spočívá na levé noze, zatímco pravá je co nejvíc natažena dozadu. Pravá paže je nová, navíc mu do ruky vložili kousek kopí; na levé paži vidíme řemínek štítu, který držel. Vezmeme-li v úvahu, že hlava a oči jsou obráceny vzhůru a že postava se patrně chrání štítem před něčím, co přichází shora, mohli bychom sochu s větším oprávněním považovat za zobrazení vojáka, který se zvláště vyznamenal v nebezpečné situaci; žádný zápasník veřejných her v Řecku nebyl totiž patrně poctěn sochou a navíc se toto dílo zdá starší než gladiátorské hry v Řecku.

¹⁶⁷ Plinius, kn. 34, kap. 19.

¹⁶⁸ Suetonius, *Nero*, kap. 38.

místo, jaké vzniká při doplňování, a vidíme i železa k upevnění doplňku na originál. Stojí za zmínku, že se za Nerona malovalo poprvé na plátno — jeho portrét byl vysoký sto dvacet stop — a že tento vládce, až bláznovsky zamilovaný do všeho řeckého, svěřil vymalování svého paláce římskému umělci Amuliovi.¹⁶⁹

Styl umělců, kteří působili za tohoto císaře, nemůžeme posoudit podle jejich děl, neboť se téměř žádná nazachovala. Právě Neronovy busty jsou velmi vzácné; u té, která je na Kapitolu, je původní jen dolní část obličeje; kdosi si myslel, že podle vznešené brady poznává podobu tohoto císaře, a na základě toho byla doplněna hořejší, větší část hlavy. Domnělá sedící Agrippina, rovněž z Kapitolu, se nevyrovná podobně a slavné soše této ženy ve vile Farnese; třetí její socha je ve vile Albani. Podobný postoj asi zavládl příčinu k pojmenování postavy se sepjatýma rukama, která je na jedné gemě;¹⁷⁰ na Poussinově velké kresbě pořízené podle tohoto kamene a uchovávané v knihovně paláce Albani ovšem neshledávám žádnou podobnost s Agrippinou. Úpadek umění byl tehdy zřejmě již značný, neboť Plinius uvádí,¹⁷¹ že za Nerona již nikdo nedovedl lít bronzové sochy — podobně jako dnes v Římě do jisté míry vymizelo umění liti písmen —, a odvolává se na kolosální sochu tohoto císaře od zmíněného již Zenodora, jemuž se tato práce přes všechno jeho umění nezdařila. Z toho však nelze vyvodit závěr, k jakému došli Donati a Nardini,¹⁷² totiž že dotyčná socha byla z mramoru. Za vitelliovských nepokojů se Julius Sabinus bránil na Kapitolu za pomoci soch, z nichž si postavil barikádu.¹⁷³ Jistý znalec,¹⁷⁴ který měl možnost porovnat staré mince, poznamenal, že hlavy císařů na řeckých mincích se nemohou rovnat hlavám na mincích římských; je tedy pravděpodobné, že všichni dobří řečtí umělci, kteří zbyli, odešli do Říma. Vzpomínám si, že jsem viděl mimo jiné vzácnou řeckou minci s hlavami Claudia a Pompeia, jejíž ražba byla téměř barbarská.

Po tak hanebných lidech na trůně přišel konečně Vespasianus, jehož vláda byla patrně, přes všechnu jeho šetrnost, pro umění příznivější, nežli nesmírná rozhazovačnost před ním. Nebyl pouze prvním, kdo učitelům římské a řecké rétoriky určil dosti vysoký plat, ale přitahoval k sobě odměnami básníky a umělce.¹⁷⁵ V chrámu Míru, který postavil, byly pověšeny obrazy nejslavnějších umělců všech dob, takže zde vznikla, jak bychom řekli dnes, největší veřejná obrazová galerie: zdá se však, že nebyla umístěna v samotném chrámu, nýbrž nad ním, v horních sálech, k nimž se jde po točitých schodech, jež se zachovaly až do dnešních dob. I v Řecku existovaly chrámy zvané *pinakothekai*,¹⁷⁶ to jest obrazové galerie. Ve Vespasianově spoluvládci a následovníku Titovi našlo umění rovněž velkého přítele a ctitele. Jeho krásná kolosální busta je ve vile Albani. Za Vespa-

¹⁶⁹ Plinius, kn. 35, kap. 37.

¹⁷⁰ P. A. Maffei, *Gemme antiche*, d. 1, kap. 19.

¹⁷¹ Plinius, kn. 34, kap. 18.

¹⁷² Nardini, *Roma antica*, kn. 3, kap. 12, s. 134.

¹⁷³ Tacitus, *Dějiny*, kn. 3, kap. 71 [Vitellius Aulus se za zmatků po Neronově smrti dal provolat císařem r. 69 n. l.].

¹⁷⁴ Haym, *Tesoro Britannico*, d. 1, s. 7.

¹⁷⁵ Suetonius, *Vespasianus*, kap. 18.

¹⁷⁶ Strabon, kn. 14, § 944.

siana se proslavili dva římsští malíři, Cornelius Pinus a Attius Priscus,¹⁷⁷ kteří vymalovali chrám Cti a Ctnosti.

Za Vespasiana to s Řeckem došlo tak daleko, že bylo prohlášeno za římskou provincii, a Athéňané dokonce ztratili i nevelké privilegium, totiž razit mince bez obrazu císaře.¹⁷⁸ Zdá se, že za Domitiana se na Řeky pohlíželo milostivěji: jestliže se z doby Vespasianovy a Titovy nenajdou žádné korintšské mince,¹⁷⁹ pak z doby Domitianovy se jich dochovalo velké množství, a to i většího formátu. Pozoruhodná je Plutarchova poznámka,¹⁸⁰ že sloupy z pentelského mramoru, jež dal Domitianus vytesat v Athénách pro římský chrám olympijského Jupitera, ztratily svůj krásný tvar, když byly přivezeny do Říma a tam přepracovány, popřípadě vyleštěny.

Z uměleckých děl Domitianovy doby se uchovala větší část portálu před Palladiným chrámem: figury vlysu, z nichž některé vystupují víc než z poloviny z pozadí, byly zachyceny na rytině podle kresby Santese Bartoliho. Pallas na reliéfu uprostřed kladí ztrácí na působivosti tím, že ji dnes vidíme příliš zblízka, neboť dlažba byla zvýšena až do poloviny sloupů, a tak postava vypadá mezi množstvím ozdob na kladí jako pouhá skica. Na Kapitolu je krásná *Domitianova hlava*: naproti tomu se mýlí Montfaucon,¹⁸¹ když tvrdí o *Domitianově soše* v paláci Giustiniani, že je naprosto nepoškozená a jako jediná unikla pomstě římské rady, která se rozhodla zničit všechny portréty tohoto císaře. Zdá se, že se giustinianská socha považuje za onu, kterou si vyprosila pro sebe císařova manželka:¹⁸² to však byla socha bronzová a stála na Kapitolu ještě za dob Prokopiových, kdežto v paláci Giustiniani stojí socha mramorová. Není také pravda, že je nepoškozená, neboť byla pod hrudníkem přelomena a paže jsou nové; je rovněž pochybné, zda hlava patří k této soše. Montfaucon se snaží něco vykládat o figurách na pacíři sochy, avšak podle nepřesné rytiny, kterou měl před očima, nemohl říci nic určitěho. Stejněho druhu je Maffeiho tvrzení, s nímž Montfaucon nesouhlasí, totiž že figura s rybím ocasem je Siréna: správně ji měl označit za Nereidu, neboť Sirény mají ptačí nohy. Figura uprostřed, znázorněná na rytině s rukou pozvednutou do výše, drží ve skutečnosti před klínem v obou rukou ovoce. Se zvířetem, na němž jede dítě, si vykladač neví rady, neboť na rytině je to býk; kdo však nelituje námahy a prohlédne si zblízka sochu, zjistí, že jde o Amora jedoucího na lvu.

Na jaře roku 1758 byla objevena nepochoybná *socha Domitianova* na místě zvaném alla Colonna a ležícím mezi Frascati a Palestrinou, právě tam, kde byla krátce předtím objevena socha *Venuše*. Tělo, na němž chyběly nohy od kolen dolů a paže, leželo nehluboko pod zemí; bylo proto velmi zvětralé a neslo zřejmé stopy násilí, totiž úderů na kříži, a byly na něm hluboké vrypy, z čehož lze usoudit, že i tato socha byla poražena a rozbita za útoků proti Domitianově památce: dokonce i jeho jméno bylo vysekáno a vyhlazeno

¹⁷⁷ Plinius, kn. 35, kap. 37.

¹⁷⁸ Vaillant, *Numismata imperatorum... dictionis graecae*, s. 20 a 223. — Wise, *Nummi Bodleiani*, s. 193.

¹⁷⁹ Vaillant, *Numismata imperatorum... in coloniis*, s. 199 an.

¹⁸⁰ Plutarchos, *Publicola*, s. 190.

¹⁸¹ Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, suppl., d. 4, tab. 4, s. 6.

¹⁸² Prokopios, *Anekdoty*, kap. 8, s. 25.

ze všech nápisů.¹⁸³ Uražená hlava se našla mnohem hloub a utrpěla proto méně. Jde o neoděnou sochu velké krásy. Na hlavě musela být bronzová koruna, neboť jsou vidět hřeby, jimiž byla připevněna. Pan kardinál Albani dal sochu doplnit a umístil ji mezi ostatní sochy císařů ve větším palácovém portiku své vily. Vzácná *hlava Nervy* na Kapitolu není nová a nevytesal ji Algardi, jak udává vykladač tohoto muzea;¹⁸⁴ Algardiho podíl na bustě spočívá pouze v tom, že doplnil špičku nosu. Pan kardinál Alexandr Albani ji dostal od bratra zesnulého prince Panfilioho, posledního potomka svého rodu, v jehož vile busta byla.

Za Traiana, po období velkých zmatků, Řím a celá říše procitly k novému životu,¹⁸⁵ a císař svými velkými díly podněcoval i umělce. Uctění sochou, jež si nevyhrazoval jen pro sebe, nýbrž dopřával je i jiným zasloužilým mužům, bylo zřejmě velmi prospěšné pro umění; dozvídáme se, že dokonce i mladým, velmi nadějným lidem se po smrti stavěly sochy.¹⁸⁶ Zdá se, že z této doby pochází socha *sedícího senátora* ve vile Ludovisi, vytvořená jistým Zenonem z Afrodisiady, synem Attidovým;¹⁸⁷ můžeme předpokládat, že v karijské Afrodisiadě (vezmeme-li nejznámější z mnoha obcí téhož jména) byla založena škola, neboť se dochovala řada jmen afrodisijských umělců.¹⁸⁸ Nedlouho poté žil asi i jiný Zenon, pocházející ze Stafidy v Asii, jenž postavil na hrob svého syna jeho portrét v podobě polooděné hermy; sděluje nám to devatenáctiřádkový nápis na této hermě;¹⁸⁹ cizí hlava, která je na ni nasazena, neumožňuje určit s větší pravděpodobností dobu jejího vzniku. Tato památka se nachází ve vile Negroni. Nevím však, kam mám zařadit Antiocha Athénského,¹⁹⁰ od něhož pochází socha *Pallady* v dvojnásobné životní velikosti ve vile Ludovisi; socha je špatná, hrubě opracovaná a písmo se zdá starší než se zmíněné doby. Dva *Kentauri* kardinála Furiettiho, vytesané z tmavého, velmi tvrdého mramoru, který se nazývá *bigio*, jsou dílem Aristeia a Papia, pocházejících rovněž z Afrodisiady, a lze je považovat za kopie *borgheského Kentaury*; byli objeveni

¹⁸³ Fabretti, *Inscriptiones*, kap. 4, s. 274 a 330. — Stejně tak se vyhlazovalo jméno ANTONINVS na Carcallových nápisech; na jednom z nich, v nedávno objeveném gymnasiu v Pozzuole, je jméno vysekáno jen z části a zní

M..... ANTONINO
COLONIA. PVTEOLANA.

¹⁸⁴ *Museo Capitolino*, d. 2, s. 31.

¹⁸⁵ P. Annius Florus, Předmluva k dialogu *Byl Vergilius řečník, nebo básník*, kn. 1.

¹⁸⁶ Plinius Mladší, *Panegyricus*. — Týž, *Dopisy*, kn. 2, list 7.

¹⁸⁷ Jméno tohoto Zenona je na cípu roucha, ve shodě se starověkým zvykem vetkávat písmena na lem rouch (Rubenius, *De re vestiaria*, kn. 1, kap. 10, s. 63):

ZHNQN
ATTIN.
AΦΡΟΔΙ
ΣΙΕΥΣ
ΕΠΟΙΕΙ

[Zhotovil Zenon, syn Attidův, z Afrodisiady.] Tohoto jména si dosud nikdo nepovšiml.

¹⁸⁸ Graevius, *Thesaurus... Siciliae*, d. 6, pasáž o syrakuských nápisech. Na dolní části sochy Múzy, o níž hovoří Buonarroti (předmluva k *Vetri antichi*, s. 21), byl nápis AFRODIISIENSIS.

¹⁸⁹ [Rozluštitelná část nápisu, již Winckelmann uvádí v originálu, zní: „Jsem Zenon a vlast má je blažená Stafis, asijské město... Mé umění mi získalo úctu, a když můj syn Zenon zemřel dříve než já, sám jsem mu pořídil hrob a vytesal stělu a portrét...“ Další epigrafické vývody této poznámky vynecháváme.]

¹⁹⁰ [...] Jméno Antiochos je i na dvou gemách (Gori, *Inscriptiones*, d. 1, *Gemmae*, s. 33. — Quirini, *Epistolae ad Freret*, s. 29).

v Hadrianově vile. Horní polovina těla *Kentaura* stejné velikosti a z téhož mramoru ve vile Altieri je zvláštní tím, že má vsazeny zuby a oči z bílého mramoru.

Největším dílem Traianovy doby je sloup, vztyčený na náměstí, jehož výstavbou pověřil císař Apollodora z Athén. Komu se dostane příležitosti prohlédnout si sádrové odlitky postav ze sloupu, užasne nad nesmírnou rozmanitostí tolika tisíc hlav. V šestnáctém století ještě existovala hlava Traianovy kolosální sochy, která stávala na sloupu;¹⁹¹ později se však o ní nevyskytuje žádná zpráva. Šlechtný benátský opat Farsetti, jenž dal s královskými náklady pořídit odlitky nejlepších starověkých soch v Římě a chtěl se zasloužit o vlast plánem na založení malířské akademie v Benátkách, navrhl, aby se pořídila kopie celého sloupu; náklady byly sjednány na devět tisíc scudi a lešení zaplatil sám pan Farsetti.

Takzvané Mariovy trofeje na Kapitolu jsou, jak se zdá, zpracovány v témž stylu jako báze sloupu a jde patrně o Traianovy trofeje. Jeden nový autor se domnívá, že tam byly umístěny po bitvě u Actia, a nemá pro to jiný důvod, než ten, že jejich vlnovité vyleptaná základna v něm vyvolává představu vody. Nemohu se nezmínit o velmi vzácné zlaté minci, na jejíž jedné straně je hlava Traianovy manželky Plotiny a na druhé straně hlava jeho sestry Matidie; mince má dnes hodnotu přes sto scudi a nachází se v muzeu Koleje svatého Ignáce v Římě.

V souvislosti s architekturou si zaslouží zmínky i *Traianův oblouk* v Acnoně: nenajdeme totiž žádnou starověkou stavbu, na níž by bylo použito tak obrovských mramorových kvádrů. Celé podnoží oblouku až po patku pilíře je z jediného kusu o délce dvaceti šesti a jedné třetiny římského palmu, šířce sedmnácti a půl a výšce třinácti palmů. Poté, co byl stržen Traianův most přes Dunaj, sloužily jeho pilíře, jak říká Dion, pouze tomu, aby ukazovaly nejzazší možnosti lidských sil.

Hadrianus se konečně rozhodl vrátit Řecku bývalou svobodu, prohlásil je za svobodnou zemi a začal stavět — stejně usilovně jako Perikles — nejen v Athénách, ale téměř na všech slavných místech Řecka. V Athénách dokončil chrám olympijského Jupitera, který po sedm století, od doby Peisistratovy, zůstal nedokončen, a vzniklo tak dílo, jehož obvod měřil mnoho stadií. Dal v něm, jak uvádí Pausanias, postavit kolosální sochu *Jupitera* a mnoho dalších soch ze zlata a slonoviny.¹⁹² Chrám, který vybudoval v Kyziku, byl počítán mezi sedm divů světa. Každé město postavilo tomuto císaři sochu v chrámu olympijského Jupitera v Athénách.

Hadrianus nebyl jen znalcem, ale i umělcem a vlastní rukou tesal sochy. Victor¹⁹³ se však dopouští nestydatého lichocení, když říká, že by tento císař obstál i vedle Polykleita a Eufanora. Hadrianus odstoupil Parthům velké území, patrně proto, aby měl klid pro své velké záměry.

V šestém roce vlády se Hadrianus vydal na velké cesty téměř do všech římských provincií: existují mince ze sedmnácti zemí, jež procestoval. Rozjel se dokonce i do Arábie

¹⁹¹ Ciaconius, *Columna Traiani*, s. 4.

¹⁹² Pausanias, kn. 1, kap. 18 [filologický rozbor tohoto sporného místa vynecháváme].

¹⁹³ Victorius, *Variae lectiones*, kn. 14, kap. 2.

a Egypta, který — jak sám říkal — zcela prostudoval,¹⁹⁴ a když se čtyři roky před svou smrtí vrátil do Říma, vybudoval ony úžas budící stavby nedaleko Tivoli, svoji vilu, v níž dal napodobit nejslavnější místa a stavby Řecka i takzvaná Elysejská pole a jejich vchod.¹⁹⁵ Vilu vyzdobil uměleckými díly, která svezl ze všech zemí. Rozvaliny těchto staveb mají obvod více než deset italských milí a zachovaly se mezi nimi ještě různé kulaté chrámy, u nichž chybí pouze přední strana. Na obou koncích vily byla divadla, o nichž si můžeme učinit přibližnou představu z jejich pozůstatků. Z ostatních slavných budov stojí za prohlídku takzvaných Sto komor, ubikace císařské gardy, které byly navzájem spojeny pouze zvnějšku dřevěnou chodbou, již mohla stráž obsadit a uzavřít. Jsou to dvě řady klenutých prostor nad sebou a v úhlu, který vytvářely, stojí kulatá pevnůstka, v níž, jak se má za to, přebývala stráž. V každé klenuté prostoře byly dvě obytné místnosti rozdělené dřevěnou podlahou, která držela na vysutých kamenech, dodnes viditelných; v jedné místnosti ještě najdeme zkrácené jméno jednoho vojáka napsané černou barvou, a jak se zdá, prstem. Stavby byly provedeny s tak marnotratnou nádherou, že velké jezero, v němž se mohly konat loďní bitvy, bylo celé vyloženo kamenem zvaným *giallo antico*. V jezeře se našlo velké množství hlav z mramoru a jiných, tvrdších kamenů: mnohé z nich byly rozbity krumpáčem a nejlepší z nich si ponechal kardinál Polignac. Dlouhé chodby určené k procházkám byly vyloženy mozaikami, z nichž je možno vidět ještě velké kusy; podlahy místností byly vyloženy rovněž mozaikami, ale z drobnějších kamínků. Nesčetné mozaikové stoly v Římě i na jiných místech byly vesměs nalezeny v suti mezi těmito rozvalinami; odtud byly dovezeny všechny sochy, které bývaly ve vile Este v Tivoli a dnes jsou na Kapitolu, jakož i mnoho dalších soch, které jsou dnes na Kapitolu i v jiných římských palácích a vilách, a ještě dnes tam pokračují vykopávky a nalézají se další díla.

Jedním z nejvzácnějších exemplářů, které tam byly objeveny, je mozaika představující vodou naplněnou mísu, na jejímž okraji sedí čtyři holubice a jedna z nich se chystá napít.^{195a} Tato mozaika je hodnocena jako dosud nejkrásnější svého druhu a jde možná o ono Sosovo dílo, které bylo za Pliniových dob v Pergamu, odkud je odvezl Hadrianus; nynější majitel této rarity, kardinál Furietti, jí věnoval zvláštní popis. Mozaika byla nalezena v jedné místnosti jako součást podlahy, která byla rovněž celá velebně vykládaná. Pan kardinál Alexandr Albani získal asi jeden palm široký a čtyři palmy dlouhý kousek z pruhů vykládaných listovým ornamentem, které tvořily čtvercový rámeček podlahy, a dal jej zasadit do stolní desky z orientálního alabastru; podobnou stolní desku s ještě delším pruhem stejné šíře a se stejným ornamentem daroval pan kardinál Jeho královské Výsosti princ Saskému. Této znamenité mozaice se podle mého názoru nejvíce blíží *Siréna Parthenope*, která byla nalezena v Římě na Palatinu a je nyní v královské Farneské galerii na Capo di Monte u Neapole: o tomto díle zmíněný autor nevěděl. Co do jemnosti provedení však překonává obě uvedené práce dílo, které bylo vykopáno v Pompejích 28. dubna 1763. Bylo nalezeno uprostřed podlahy jedné místnosti

¹⁹⁴ Flavius Vopiscus, *Saturninus* [*Historia Augusta*], s. 244 — 246.

¹⁹⁵ Salmasius ad: Aelius Spartianus, s. 60 [*Historia Augusta*].

^{195a} [Obr. příloha, tab. 44.]

a svědčí o přepychu původních obyvatel a nádheře budovy, v níž stálo: měří na výšku dva římské palmy a představuje čtyři postavy s komickými maskami na tváři a hrající na hudební nástroje.^{195b} První mužská postava vpravo hraje na nástroj, jemuž se v Itálii říká tamburina; druhý muž tluče o sebe malými miskami zvanými *crotali*. Třetí postava, stojící z profilu, je žena a píská na dvě flétny; čtvrtou postavou je dítě foukající na šalmaj. Kamínky tvořící pozadí obrazu jsou veliké asi jako špička přirezaného brku a ty, z nichž jsou složeny figury, jsou tak malé, že se nedají rozeznat pouhým okem; jsou vyznačeny dokonce i chloupky obočí na maskách. Hodnotu této nedostižné práce umocňuje ještě jméno umělce, napsané černými písmeny:

DIOSKOYRIDES SAMIOS EPOIESE

Kdyby bylo možno pozvednout umění k jeho někdejší nádheře, pak byl Hadrianus tím mužem, jemuž k tomu nechyběly ani znalosti, ani snaha: avšak duch svobody zmizel ze světa a vyschl pramen napájející vznešené myšlení a pravou slávu. Příčinou však možná bylo i rozumářské pohanství a křesťanské učení, které se za tohoto císaře vlastně začalo šířit.¹⁹⁶ Vzdělanost, již chtěl Hadrianus povznést, se ztrácela v nicotných maličkostech a řečnické umění, jemuž vyučovali placení řečníci, bylo většinou sofistickou; císař sám chtěl potlačit Homéra a místo něho vyzvedal a zaváděl Antimacha.¹⁹⁷ S výjimkou Lukiana je styl řeckých spisovatelů té doby nevyrovnaný, hledaný a vyumělkovaný a tím vším nejasný, čehož příkladem může být Aristeides. Athéňané byli při všech svobodách, jichž se jim dostalo, v takové situaci, že chtěli prodat několik ostrovů, jež si až do té doby uhájili.¹⁹⁸

Umění se mohlo rozvíjet právě tak málo jako vědy a styl umělců té doby se zřetelně liší od starého stylu, což uznávali sami současníci, soudě alespoň podle výše uvedených výroků tehdejších autorů. Pomoc, již Hadrianus poskytoval umění, byla jako lékařem předepsané pokrmy, které sice nedají nemocným zemřít, ale také neposkytují výživu.

Jedním z největších sochařských děl, jež dal tento císař udělat, byla asi jeho socha na voze s koňmi, která údajně stávala na vrcholu jeho hrobky (nyní v Castel S. Angelo): pokud lze věřit autorovi,¹⁹⁹ jenž o ní podává zprávu, byla tak velká, že očními otvory koní se mohl protáhnout silný muž; uvádí se dokonce, že celé dílo bylo vytesáno z jediného mramorového kvádru. Zdá se však, že to je řecká lež z doby dotyčného autora, a můžeme ji klást na roveň výmyslu o hlavě *Junoniny* sochy z Konstantinopole, již prý sotva utáhla čtyři volská spřežení.²⁰⁰

Belvederská socha označovaná bezdůvodně za *Antinoa*²⁰¹ se všeobecně uvádí jako nejkrásnější umělecká památka doby Hadrianovy, a to na základě mylného předpokladu,

^{195b} [Obr. příloha, tab. 45.]

¹⁹⁶ Eusebios, *Evangelická příprava*, kn. 4, s. 92, 98.

¹⁹⁷ Cuper, *Apotheosis Homeri*, s. 5.

¹⁹⁸ Filostratos, *Život Lollianův* [in: *Životopisy sofistů*], s. 527.

¹⁹⁹ Ioannus Antiochenus, *Starožitnosti*, cit. in: Salmasius, poznámky k Spartianovi [*Historia Augusta*], s. 51.

²⁰⁰ Niketas Choniata, in: Fabricius, *Bibliotheca graeca*, d. 6, s. 406.

²⁰¹ Bottari in: *Museo Capitolino*, d. 2, s. 35.

že jde o sochu císařova milce; spíše však jde o *Meleagra* či jiného mladého hrdinu. Socha je po zásluze řazena k dílům prvního řádu, avšak spíše pro krásu jednotlivých částí nežli pro dokonalost celku: celé nohy a dolní část těla zaostávají co do formy i vypracování daleko za ostatními částmi postavy. Hlava patří nepochybně k nejkrásnějším hlavám mladíků ve starověku. Na tváři *Apollona* převládá majestátnost a pýcha; *Antinoos* však představuje grácii spanilého mládí a krásu let rozkvétání, snoubící se s líbeznou nevinností a měkkým půvabem, bez známky jakékoli vášně, která by narušila mladistvý klid duše nacházející zde svůj tvar. V tomto klidu a rozkoši ze sebe sama, jakož i v koncentrované smyslovosti osvobozené od vnějších popudů spočívá celý postoj této ušlechtilé postavy. Oko, mírně vyklenuté jako u bohyně lásky, avšak bez žádostivosti, promlouvá s podmanivou nevinností; plná, ale ne široká ústa jsou dráždivá, aniž to sama pociťují; líbezně plné tváře tvoří spolu s vyklenutým oválem měkce vystupující brady dokonalý a ušlechtilý obrys hlavy ušlechtilého jinocha. Čelo však již napovídá víc než jinocha; podobně jako čelo Herkulovo již ohlašuje hrdinu nádhernou formou, do níž dorůstá. Hrud je mohutně vyklenutá a ramena, boky a hýždě jsou nevýslovně krásné. Nohy však nemají tak krásný tvar, jaký by si žádalo takové tělo, a jejich dolní část je opracována jen hrubě. Pupek je sotva naznačen. Celkový styl se liší od stylu Hadrianovy doby, jejímiž nejkrásnějšími díly jsou jednak reliéfní *poprsí Antinoa* ve vile Albani,²⁰² takto část původně celé postavy v nadživotní velikosti, jednak další *Antinoovo poprsí*, jež bývalo dříve ve sbírce švédské královny Kristiny a nyní stojí v S. Ildefonso ve Španělsku. *Antinoova hlava* ve vile Monte Dragone, nad Frascati, měří trojnásobek přirozené velikosti a má vsazené oči. Malá jezdecká socha z vily Mattei, vysoká několik stop, údajně představující *Hadriana*,²⁰³ si sotva zaslouží zmínky, natož toho, aby zavdala příčinu k bojovnému spisu (jeho autor²⁰⁴ ji ke všemu ani sám neviděl): socha se navíc ani v nejmenším nepodobá tomuto císaři. Nejkrásnější hlava Hadrianova je vyryta na kameji v kabinetu prince Oranžského, jejímž dřívějším majitelem byl hrabě von Thoms v Holandsku; tento kámen býval dříve v královském Farneském muzeu na Capo di Monte v Neapoli, a jakými cestami se dostal do rukou zmíněného majitele, přenechávám dohadům čtenáře.

Považuji za vhodné zde ještě připomenout, že ty velké císařské bronzové medailóny, které jsou pravé, pocházejí nejdříve z Hadrianových dob. Na základě toho je nutno všechny exempláře, které se nacházejí v císařském muzeu ve Vídni, prohlásit za podvrhy. Jeden z nejkrásnějších Hadrianových medailónů ve Vídni je dutý a jistý honák z okolí Říma používal tohoto vzácného exempláře po léta jako zvonce zavěšeného na své mule.

Antoninovci si cenili umění a Marcus Aurelius se vyznal v kreslení, jemuž ho učil moudrý Diognetos:²⁰⁵ ten byl i jeho učitelem filozofie. Avšak dobrých umělců již začalo být pořádka, a jak lze usoudit z představ té doby, dřívější všeobecná úcta vůči umělcům se ztrácela. Sofisté, kteří byli přímo vyzvednuti na trůn, jimž Antoninovci zřizovali veřejné stolice a platili velké peníze za jejich plíce a hlasy, tito lidé bez vlastního rozumu

²⁰² Borioni, *Collect. antiqu.*, tab. 9.

²⁰³ P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, pozn. 104.

²⁰⁴ Riccobaldi, *Apologia del Diario Italico di Montfaucon*, s. 45 an.

²⁰⁵ Capitolinus, *Marcus Aurelius [Historia Augusta]* s. 24.

a vkusu²⁰⁶ křičeli proti všemu, co se neblýskalo učeností, a zdatný umělec byl v jejich očích pouhým řemeslníkem. Jejich názor na umění byl týž, jaký vložil Lukianos ve svém *Snu* do úst Učenosti, a u mladých lidí se dokonce považovalo za ničemnost, když vyslovili byt jen přání stát se Feidiem. Proto nás téměř udiví, že jeden z autorů té doby, Arrianos,²⁰⁷ považuje za neštěstí, že neviděl Feidiova *Jupitera*.

Doba Antoninovců je v umění tím, čím je zdánlivé zlepšení u těžce nemocných krátce před smrtí: život, soustředivší se do tenkého pramínku dechu, se podobá plamínku lampy, který shromáždí naposled všechnu potravu, vysoko vyšlehne, zazáří, a pak náhle zhasne. Žili tehdy ještě umělci, kteří nabyli vzdělání za Hadriana, a kterým velké stavby a především stále ještě dobrý vkus a pochopení zmíněných císařů i jejich dvora dávaly příležitost k uplatnění; po nich však umění naráz upadlo. Antoninus Pius si u Lavinia postavil nádhernou vilu, jejíž velikost dosvědčují dochované rozvaliny. O jejím přepychu podává důkaz stříbrný kohoutek, z něhož proudila voda do lázně; tento předmět byl asi před čtyřiceti lety vykopán na uvedeném místě a vážil třicet až čtyřicet liber; byl na něm nápis: FAVSTINAE NOSTRAE. V Claudiových lázních tekla voda rovněž stříbrnými trubkami.²⁰⁸ V troskách Piovy vily byla v roce 1714 objevena krásná, ač bezhlavá socha *Thetidy*, která patří panu kardinálu Alexandru Albanimu; postava je až po stehna neoděná a drží veslo spočívající na nějakém mořském tvorů; zachovala se i báze, na níž je dolní část jedné nohy a lodní zobec zvaný *rostrum*. Tato socha však pochází pravděpodobně z lepšího období umění, stejně jako dvě neoděné sochy s hlavami *Lucia Vera*²⁰⁹ ve vile Mattei a Farnese, z nichž druhá představuje jednu z nejdokonalejších mužských figur starověku. Marcus Aurelius dal na Traianově fóru postavit sochy všem statečným mužům, kteří zahynuli v německé válce.

Jedním z nejkrásnějších děl této doby je kolosální mramorová hlava, představující patrně *mladší Faustinu*; říká se patrně, neboť podoba bývá na kolosálních hlavách, zejména znázorňujících mladé ženy, poněkud nejasná; od brady až po vlasy na čele měří dvě pídě. Je vidět, že tato hlava byla nasazena na sochu způsobem, který jsem popsal. Socha musela být z bronzu nebo z mramoru, neboť jedna noha, která se zachovala, byla rovněž nasazená, takže údy a hlava byly z mramoru; zachovaly se i úlomky paží. Tato krásná, naprosto nepoškozená hlava byla objevena v Porciglianu nedaleko Ostie v troskách, které jsou považovány za bývalou Pliniovu vilu zvanou Laurentum.^{209a} Na témž místě se našly různé velmi krásně modelované figury z pálené hlíny, mimo jiné *torzo Venuše* a oděná figura vysoká asi tři palmy, dále dvě nohy obuté do opánek, dokonale podobné noze zmíněné sochy; pravděpodobně byly jejím modelem. Tyto zlomky se nacházejí v Římě v domě florentského patricia barona del Nero.

Je zřejmé, že se tehdy začaly víc než dříve vytvářet portréty a busty místo postav; podporovala to opakovaná nařízení římské rady, aby každý občan měl doma portrét

²⁰⁶ Galenos, *O tepu*.

²⁰⁷ Arrianos, *Epiktetova rukověť*, kn. 1, kap. 6, s. 35.

²⁰⁸ Fabricius, *Roma*, s. 205.

²⁰⁹ P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, pozn. 106.

^{209a} [Jde o vilu Plinia Mladšího.]

některého císaře.²¹⁰ Některé portréty pocházející z této doby lze označit za zázrak umění co do vypracování. Tři mimořádně krásné busty *Lucia Vera* a tři *Marka Aurelia* byly nalezeny před třiceti lety zakryty velkými cihlami čtyři míle od Říma u silnice do Florencie, na místě zvaném Aqua Traversa; mezi nimi vyniká jedna busta *Lucia Vera* (v nadživotní velikosti), která se nachází ve vile Borghese.

Socha *Marka Aurelia* na koni je příliš známá, než abych ji zeširoka popisoval. Směšný je popis pod rytinou jedné postavy na koni z galérie hraběte Pembroka ve Wiltonu v Anglii:²¹¹ „První jezdecká socha Marka Aurelia, která způsobila, že její mistr byl pověřen vytvořením velké sochy tohoto císaře, jejíž kůň je však odlišný od našeho.“ Pro podobně nestydatý výmysl stojí za zmínku rovněž popis polooděného *Herma*, tamtéž:²¹² „Jeden ze zajatců, kteří nesli architravy na bráně paláce egyptského místokrále, poté co Kambyzes dobyl této říše.“ Jezdecká socha *Marka Aurelia* stávala na náměstí před kostelem svatého Jana Lateránského, neboť tam byl rodný dům tohoto císaře; postava císaře však zřejmě ve středověku ležela zasypaná pod zemí, neboť v životopise slavného Coly di Rienzo se mluví pouze o koni, který byl označován za koně Konstantinova. Při jedné velké slavnosti v době, kdy papežové sídlili v Avignonu, teklo pro lid z této koňské hlavy, totiž její pravé nozdry, červené víno a z levé nozdry voda:²¹³ v Římě tehdy nebyla jiná voda než z Tiberu, poněvadž vodovody byly zničeny, a na místech vzdálených od řeky se voda prodávala jak dnes na ulicích Paříže.²¹⁴

Socha rétora *Aristeida* ve vatikánské knihovně pochází z doby, o níž mluvíme, a nepatří k nejhorším ze sedících oděných figur. Z popisu *Venuše ve zbroji*, sochy, již dal vytesat slavný řečník Herodes, zvaný Atticus,²¹⁵ a která nevyjadřovala líbeznost, ani zamilovanost, nýbrž cosi mužského, popřípadě radost z vítězství, se dá usoudit, že znalosti o kráse a stylu starých umělců ještě zcela nezmizely ze světa. Právě tak se ještě vyskytovali znalci ušlechtilé jednoduchosti a nepřibarvované přirozenosti ve stylu literárním a řečnickém: Plinius píše,²¹⁶ že ta místa v jeho děkovné řeči, která ho stála nejméně úsilí, přijali mnozí lidé s větším nadšením nežli pasáže umně vypilované, a z toho čerpal naději na obnovu dobrého vkusu. Sám nicméně zůstal u vyumělkovaného stylu, jež v jeho řeči činí přijatelným pravda a chvála důstojného muže. Prve zmíněný Herodes dal postavit sochy několika svým propuštěncům, jež miloval.²¹⁷ Z velkých pomníků, jež tento muž dal postavit v Římě, Athénách i jiných řeckých městech, zbyly ještě

²¹⁰ Casaubonus, poznámky k Spartianovi [*Historia Augusta*], s. 124.

²¹¹ [Katalog Pembrokových sbírek], tab. 9.

²¹² Tamtéž, tab. 20.

²¹³ Fioriflocca, *Vita di Cola di Rienzo*, s. 107.

²¹⁴ Římský senát dává kapitule kostela sv. Jana Lateránského každým rokem kytici květů jako jistý druh lenní povinnosti a stvrzení starého práva tohoto kostela na sochu Marka Aurelia. Od doby, kdy byla socha přenesena na Kapitol, je určena veřejná funkce tzv. „custode de cavallo“ s platem deseti scudi měsíčně. Jiná, stejně bezpracná, ale výnosnější a ještě starší funkce je tzv. „lettura di Tito Livio“, která vynáší ročně tři sta scudi, pocházejících z dovozu soli. Obě místa obsazuje papež a připadají tradičně jistým rodům z nejstarší římské šlechty; posledně zmíněná funkce přísluší rodu Conti, třeba by nikdo z nich Liviovy *Dějiny* ani okem nespáčil.

²¹⁵ Fotios, *Bibliotéka*, s. 1046.

²¹⁶ Plinius Mladší, *Dopisy*, kn. 3, list 18 [v následujícím je „děkovnou řečí“ míněn *Panegyricus* na císaře Traiana].

²¹⁷ Filostratos, *Životopisy sofistů*, kn. 2, kap. 1, § 10.

dva sloupy jeho hrobky; jsou vytesány z mramoru, který se nazývá *cipolino*, a mají průměr tří palmů. Slavnými se staly díky nápisu, který na nich je a který vyložil Salmasius. Jistý francouzský autor²¹⁸ asi musel snít, když nám chtěl namluvit, že nápis není vytesán řeckým, nýbrž latinským písmem. Sloupy byly v září 1761 odvezeny z Říma do Neapole a leží na nádvoří Herculanského muzea v Portici. Spon zveřejnil nápisy z Herodovy slavné vily Triopeion, jež jsou nyní umístěny ve vile Borghese.²¹⁹

Tehdy se stavěly sochy i mužům, kteří zvítězili v závodech vozů v Cirku;²²⁰ o těchto sochách si můžeme utvořit představu podle kousku mozaiky ve vile Massimi, na němž jsou uvedena jména osob, ale ještě víc podle reliéfu s postavou vítěze na voze se čtyřmi koňmi, téměř v životní velikosti, který je na velké oválné pohřební urně ve vile Albani, a zejména pak podle sochy ve vile Negroni. Z této postavy udělali při jejím doplňování zahradníka, podle zakřiveného nože za pasem, jaký je rovněž na zmíněné urně, a dali mu proto do ruky motyku. Tyto osoby pocházely většinou z plebsu a měly trup několika-násobně ovinutý a sešněrovaný řemenem. Lucius Verus dal dokonce v Cirku postavit zlatou sochu svého koně Volucrida. Před díly, která vznikla za Marka Aurelia, mi většinou vytanou na mysli vlastní spisy tohoto panovníka, jež sice obsahují zdravou morálku, avšak jejich myšlenky a styl jsou banální a nedůstojné vládců zabývajících se psaním.

Za vlády Markova syna a nástupce Commoda a v době následující zanikla poslední škola umění, již svým způsobem založil Hadrianus, a s ní umění vůbec. Čest dělá umění sochař, z jehož ruky vzešla překrásná busta na Kapitolu, zachycující tohoto císaře v mladých letech; zdá se, že byla vytvořena přibližně v době, kdy Commodus nastoupil na trůn, to jest v jeho devatenácti letech. Tato busta však může být dokladem toho, že její tvůrce neměl mnoho sobě rovných, neboť žádná z bust pozdějších císařů se s ní nemůže měřit. Commodovy mince lze co do kresby i vypracování přiřadit k nejkrásnějším císařským mincím: razidla některých byla vyryta s takovou jemností, že třeba u bohyně Romy, sedící na pancíři a předávající Commodovi kouli, rozeznáme na botkách hlavičky zvířat, z jejichž kůže byly zhotoveny.²²¹ Podle malých prací však nemůžeme s jistotou usuzovat na provedení velkého díla: člověk, který dovede zhotovit malý model lodi, proto ještě není schopen postavit loď, která by obstála na rozbouřeném moři; četné docela dobře prokreslené figury na zadní straně mincí pozdějších císařů by jinak mohly svěst k mylným závěrům o umění vůbec. Přijatelně vykreslený malý Achilles by mnohdy vypadal jako Thersites, kdyby jej táž ruka provedla v životní velikosti. Je také možné, že se pro mince ze třetího století, jejichž zadní strany jsou zpracovány nad úroveň své doby, používalo starých razidel.

Rozhodnutí římského senátu vymazat Commodovu památku se týkalo především portrétů tohoto císaře; svědčí o tom jeho četné busty a hlavy, jež objevil pan kardinál Alexandr Albani, když dal hloubit základy pro svůj nádherný letohrádek v přímořském Nettunu: na všech hlavách je dlátem otlučen obličej a lze je určit jen podle jiných znaků,

²¹⁸ Renaudot, *Dissertation sur l'origine des lettres grecques*, s. 237.

²¹⁹ Spon, *Miscellanea*, s. 322. [Triopeion byl památník Herodově zemřelé manželce, stával u Via Appia.]

²²⁰ Palmerius, *Exercitationes*, s. 535.

²²¹ Buonarroti, *Osservazioni*, tab. 7, pozn. 5.

podobně jako je možno v kusu rozbitého kamene poznat hlavu Antinoovu podle brady a úst. Ve vile Altieri je hlava tohoto mladíka, která byla doplněna na jeho portrét jen podle dochovaných úst.

Nelze se divit, že umění zjevně spělo k zániku, jestliže si uvědomíme, že po Commodově smrti zanikly i školy sofistů v Řecku.²²² Řekové dokonce zapomínali svoji řeč: bylo mezi nimi jen málo těch, kteří mohli s opravdovým porozuměním číst nejlepší spisy svého národa, a víme, že nejen Homér, ale i Oppianos, jenž ve svých básních používal homérovských slov a obrátů, byl Řekům nesrozumitelný.²²³ Proto potřebovali pro svůj vlastní jazyk slovníky a Frynichos²²⁴ se snažil naučit Athéňany řeči, jíž mluvili jejich předkové: avšak u mnoha slov se už nedal určit přesný význam a výklad jejich původu spočíval v dohaděch, neboť zanikla základní slova.

5. Úpadek umění za Septimia Severa

Jak velmi upadlo umění po Commodovi, dokládají veřejné stavby, jež vybudoval o něco později Septimius Severus. Dosedl na trůn rok po Commodově smrti, když před ním byli po krátké vládě zavražděni Pertinax, Didius Iulianus, Clodius Albinus a Pescennius Niger. Athéňané mu dali ihned najevo svůj hněv pro urážku, jíž se vůči městu dopustil na dřívější cestě do Sýrie: odňal Athénám všechna privilegia a svobody, které jim dali dřívější císařové.²²⁵ Reliéfy na jeho dvou obloucích, z nichž jeden dali na jeho počest postavit stříbrotepci, jsou tak špatné, že žasneme, jak mohlo umění tak zcela upadnout během dvanácti let od smrti Marka Aurelia. Dokladem toho je i reliéfní postava *zápasníka Batona*²²⁶ v životní velikosti z vily Panfili: jestliže jde o téhož zápasníka, jemuž dal Caracalla vystrojit nádherný pohřeb, pak asi nebyla objednána u nejhoršího sochaře. Filostratos se zmiňuje o malíři Aristodemovi, který vynikl v téže době a byl žákem Eumelovým.

Vzhledem k vzpomenutým dílům můžeme stěží uvěřit, že se ještě našel umělec, který dokázal vytvořit *Severovu bronzovou sochu* (v paláci Barberini),²²⁷ třebaže ji nemůžeme považovat přímo za krásnou. Domnělá *socha Pescennia Nigera* (v paláci Altieri),²²⁸ který se vzbouřil proti Severovi a byl jím poražen, by byla ještě daleko vzácnější nežli uvedená Severova socha a všechny jeho mince, kdyby ovšem skutečně představovala Pescennia: její hlava se však podobá spíše Septimiu Severovi. Jediná socha Caracalova nástupce *Macrina* stojí v Borionihovi vinici.

Z dob Heliogabalových se uchovává ve vile Albani ženská socha v životní velikosti. Představuje starou ženu s tak mužským obličejem, že jedinou známkou jejího pohlaví je oděv: vlasy na temeni jsou neuměle upraveny, na týle pak vyčesány a stočeny. V levé ruce drží svitek, který je u ženských figur zcela neobvyklý, a proto se předpokládá,

²²² Crésol, *Theatrum veterum rhetorum*, kn. 1, kap. 4, s. 32.

²²³ Bentley, *Dissertation upon ... Phalaris*, s. 406.

²²⁴ [Originál i pozdější edice uvádějí jméno ve formě „Phynichus“.]

²²⁵ Spartianus, *Severus*, [*Historia Augusta*, vyd. Lyon 1591], s. 594.

²²⁶ Fabretti, *De columna Traiani*, kap. 8. — Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, d. 3, tab. 154.

²²⁷ P. A. Maffei, *Raccolta di statue*, pozn. 92.

²²⁸ Tamtéž, pozn. 110.

že by mohlo jít o císařovu matku, která přicházela do tajné rady a na jejíž počest byl v Římě zřízen ženský senát.²²⁹

Heliogabalův nástupce Alexander Severus dal odevšad snést sochy mnoha slavných mužů a postavit je na Traianově fóru. Z jeho doby pochází sedící socha *svatého Hippolyta* v životní velikosti z vatikánské knihovny,²³⁰ bezpochyby nejstarší křesťanská socha z kamene: tehdy přicházeli křesťané do větší úcty než dříve a císař jim povolil veřejné bohoslužby na místě, kde je nyní S. Maria in Trastevere.²³¹ Ve srovnání s prací na *oblouku Septimia Severa* je tato socha nad úroveň své doby; totéž platí o velké pohřební *urně Alexandra Severa a Iulie Mamaeae*, kteří jsou zobrazeni v životní velikosti vleže na příkrovu.²³² Tvůrce těchto soch musel patřit k těm, kdož díky napodobování starých umělců pozvedli hlavu nad úpadek své doby.

Od takového umělce je *socha císaře Pupienu*, která stávala v paláci Verospi a před nedávnem byla prodána. Je vysoká deset palmů a zůstala nepoškozena, až na to, že jí chybí pravá ruka od lokte dolů; zachovala si dokonce i jemnou jílovitou vrstvu, již se staré sochy potáhly pod zemí. V levé ruce drží postava parazonium²³³ a na kmeni, o nějž se opírá pravá noha, stojí velký roh hojnosti. Na první pohled vyvolává socha dojem, který se neshoduje s její dobou, neboť některé partie se vyznačují velikostí a neobyčejnou krásou; plnost některých částí však prozrazuje, že zde chybí umění starších umělců: jsou tu hlavní barvy, ale chybí střední odstíny, a proto vypadá postava těžká a na svou výšku má příliš plné tvary. Montfaucon se tedy mýlí, když tvrdí, že sochařské umění v těchto dobách zcela vymizelo.²³⁴ Báze sochy císaře Gordiana z paláce Farnese²³⁵ se ztratila.

K naprostému úpadku umění došlo v období před Konstantinem, za velkých zmatků vyvolaných třiceti tyrany, kteří povstali za vlády Gallienovy, to jest na počátku druhé poloviny třetího století. Znalci si všimnou, že po Gallienovi se v Řecku již ani nerazily mince; čím horší jsou však mince z této doby co do obsahu i ražby, tím častěji se na nich vyskytuje bohyně Moneta: čest bývá častým slovem v ústech osoby, o jejíž cti musíme pochybovat. Jako vzácnost je třeba ocenit *bronzovou hlavu Galliena* s vavřínovým věncem ve vile Mattei.

Existuje zpráva o *soše Calpurnie*, manželky Tita, jenž byl jedním ze zmíněných vzdorocísařů či tyranů; musela být tak špatná, že jedno nejasné slovo, jehož výklad dal učencům mnoho práce, nemůže vzdor všem snahám vykladačů obsahovat nic pozoruhodného o umění.²³⁶

²²⁹ Aelius Lampridius, *Antonius Heliogabalus* [*Historia Augusta*], s. 102.

²³⁰ O pojmenování této sochy, jejíž hlava je nová, viz: Vignola, *Diss. de anno Imp. Alexandri Severi*.

²³¹ Nardini, *Roma antica*, s. 477.

²³² Bellori, *Vetera sepulchra*, tab. 81.

²³³ [Parazonium = krátký meč, který nosili vojenští tribunové.]

²³⁴ Ficoroni, *Osservazioni sopra il Diario di Montfaucon*, s. 14.

²³⁵ Lipsius, *Antiquarum lectionum libri* 5, kn. 5, kap. 8.

²³⁶ Trebellius Pollio (*Titus* [*Historia Augusta*]), jenž je autorem této zprávy, říká: „... cuius statuum in templo Veneris adhuc videmus Argolicam, sed auratam“ [... jejíž argolskou sochu dosud vidíme ve Venušíně chrámu, ale pozlacenou]. Baudelot (*Utilité des voyages*, d. 1, s. 174) se zešíroka rozepsal o slově Argolica; já jsem toho názoru, že bychom je mohli číst Argillacea [= z pálené hlíny] a že tudíž šlo o sochy hliněné, popř. z pálené hlíny a pak pozlacené; později jsem zjistil, že jistý učenec, který dělá čest Němcům, je téhož mínění (Triller, *Observationes criticae*, kn. 4, kap. 6, s. 328).

Jak to vypadalo s uměním za vlády Konstantina Velikého, ukazují jeho sochy, jedna pod portálem kostela sv. Jana Lateránského, dvě další na Kapitolu, a několik reliéfů na *Konstantinově oblouku*, na němž všechno, co má nějakou hodnotu, bylo převzato z jednoho *oblouku císaře Traiana*. Lze tedy sotva uvěřit, že starý obraz bohyně *Romy* v paláci Barberini vznikl v době Konstantinově. Existují zprávy o jiných objevených malbách, jež představují přístav a výhledy na moře a mohly by být, soudě podle podpisů, z této doby;²³⁷ malby samy již neexistují, ale v knihovně pana kardinála Alexandra Albaniho se nacházejí kolorované kresby, které podle nich byly pořízeny. Malby v nejstarším vatikánském exempláři Vergilia nejsou příliš dobré na Konstantinovu dobu, jak tvrdí jistý znalec,²³⁸ který v době, kdy to psal, neměl originály v nejlepší paměti a posuzoval je podle rytin Bartoliho, jež kreslil všechna prostřední díla tak, jako kdyby pocházela z nejlepších dob. Dotyčný znalec také nevěděl, že na základě dobové poznámky ve zmíněném exempláři lze dokázat, že opis byl pořízen v době Konstantinově.²³⁹ Z téže doby se zdá být starý, malbami zdobený Terentius v téže knihovně; slavný Peirese se v jednom z neotištěných dopisů, které jsou v knihovně pana kardinála Alexandra Albaniho, zmiňuje o jiném starém rukopisu Terentia z doby císaře Constantia, syna Konstantina Velikého; malované figury zde byly stejného stylu jako figury z vatikánského exempláře.

Je třeba připomenout, že mluvím-li o úpadku umění ve starověku, myslím tím především sochařství a malířství: neboť zatímco ty upadaly a blížily se svému zániku, architektura do jisté míry vzkvétala a v Římě byly vybudovány tak velké a nádherné stavby, jaké Řecko nespatriilo ani v nejlepších časech, a v téže době, kdy už jen málo umělců dovedlo nakreslit přijatelnou figuru, stavěl Caracalla ohromující lázně, jejichž pouhé trosky dodnes působí jako div. Diocletianus chtěl svými láznemi překonat Caracallovu, a musíme přiznat, že to, co se z nich zachovalo, nás plní úžasem. Avšak hlavice sloupů se doslova dusí pod nadměrnou spoustou vytesaných ozdob, podobně jako se na divadelních představeních pořádaných tímto císařem dusili diváci pod záplavou květů, které na ně byly házeny. Každá strana jeho paláce v illyrském Spalatu²⁴⁰ je podle nejnovějšího měření pana Adama dlouhá sedm set pět anglických stop. Tato ohromující stavba měla čtyři hlavní uličky, široké třicet pět stop; ulička od vchodu k prostranství uprostřed je dlouhá dvě stě čtyřicet šest stop a ta, která ji kříží, má délku čtyř set dvaceti čtyř stop. Po obou stranách uliček byly kryté oblouky o šířce dvanácti stop a některé z nich jsou ještě úplně zachovalé. O něco dříve byly vybudovány velké paláce a chrámy v Palmyře, svou nádherou překonávající všechny zachované stavby světa, na nichž obdivujeme tesané ornamenty a ozdoby. Nebylo by tedy tak nepravděpodobné, jak si myslí Nardini,²⁴¹ kdyby dva úžas budící kusy krásně zdobeného kladí v zahradě paláce Colonna pocházely z chrámu Slunce, který v této končině postavil císař Aurelianus. Abychom to pochopili, musíme si uvědomit, že stavitelské umění, pracující hlavně s mírami a pravidly, podle

²³⁷ Burmann starší, *Sylloges epistolarum*, d. 5, s. 527.

²³⁸ Spence, *Polymetis*, dialog 8, s. 105.

²³⁹ Burmann, cit. dílo, d. 1, s. 194.

²⁴⁰ [Split; Winckelmann píše Spalatum.]

²⁴¹ Nardini, *Roma antica*, s. 187.

nichž se dá všechno určit, má přesněji vymezené předpisy nežli umění založené na kresbě a nemůže tedy tak snadno zbloudit a upadnout. Platon²⁴² nicméně přiznává, že dokonce i v Řecku byl dobrý stavitel vzácností. Při tom všem je téměř nepochopitelné, že na portálu chrámu nesprávně připisovaného Concordii, který dal podle dnes již neexistujícího nápisu²⁴³ Konstantin obnovit, byly horní, zúžené části dvou sloupů nasazeny obráceně na dolní polovinu.

Konstantin Veliký se snažil po nastolení míru v říši pozvednout vědy; Athény, kde učitelé řečnického umění znovu otevřeli své školy a získali početné žáky, se opět staly střediskem studujících, kteří sem přicházeli z celé říše.²⁴⁴ Kdyby se byl svět jinak nezměnil vymýcením pohanského náboženství, bylo by zřejmo na čtyřech velkých církevních otcích, svatém Řehoři z Nazianzu, Řehoři z Nyssy, Basileiovi a Janu Zlatoústém, že řeckému národu včetně obyvatel Kappadokie ani po Konstantinovi nechybělo mimořádných talentů. Jestliže tito svatí otcové přivedli opět po velkém úpadku na vrchol řečnictví a krásu jazyka, takže mohou stát po boku Platona a Demosthena a zastiňují všechny pohanské spisovatele své doby, pak by nebylo nemožné, aby se tehdy stalo totéž i v umění. Zde to však již došlo tak daleko, že když byla objednána nějaká socha nebo busta, pak umělci vzhledem k nedostatku vlastních sil a neschopnosti sahalí po dílech starých mistrů a upravovali je podle toho, co měla představovat, podobně jako se na křesťanských hrobech používalo starých římských nápisů,²⁴⁵ na jejichž rubní stranu se tesaly nápisy křesťanské. Flaminio Vacca²⁴⁶ uvádí, že v jeho době se našlo sedm neoděných soch, které kdysi přepracovala barbarská ruka. Na hlavě, která byla nalezena v roce 1757 ve vile Albani mezi starověkými zlomky, a z níž se zachovala jen polovina, je současně vidět ruku původního mistra a ruku jiného, barbarského umělce: tomu druhému se asi práce nedařila a nedokončil ji, takže ucho a krk podávají svědectví o stylu starého umělce.

Z dob po smrti Konstantinově již nemáme mnoho zpráv o umění; protože se však zanedlouho začaly v Konstantinopoli rozbíjet sochy bohů,²⁴⁷ lze předpokládat, že stejný osud stihl i umělecká díla v Řecku. Aby se v Římě tomuto nekalému počínání učinila přítrž, byl ustanoven dozorce nad sochami, zvaný *centurio nitentium rerum*: ten velel vojákům, kteří v noci obcházeli město a dávali pozor, aby nebyly poškozovány a rozbíjeny sochy.²⁴⁸ Když totiž křesťanské náboženství nabylo na moci, docházelo k drancování chrámů a kleštěnci, kteří na dvorech Konstantinových nástupců vládli místo svých pánů, si mramorem z chrámů krášlili vlastní paláce.²⁴⁹ Císař Honorius se v Římě pokusil zabránit tomuto nekalému počínání zákonem, jenž sice zakazoval oběti, ale nařizoval, aby

²⁴² Platon, *O filosofii, čili Milovníci*, s. 237, vyd. Basilej.

²⁴³ Marliani, *Urbis Romae topographia*, kn. 2, kap. 10, s. 28.

²⁴⁴ Crésol, *Theatrum veterum rhetorum*, s. 32.

²⁴⁵ Fabretti, *Inscriptiones*, s. 168.

²⁴⁶ Montfaucon, *Diarium Italicum*, s. 139.

²⁴⁷ [Míní se ranější projevy obrazoborectví; hlavní hnutí ikonoklastů bylo zahájeno až r. 726 dekretem císaře Leona III., pokračovalo ještě za jeho nástupce Konstantina V. a našlo ohlas především v Malé Asii, zatímco v Evropě naráželo na odpor.]

²⁴⁸ Valesius, poznámky ad: Ammianus, kn. 16, kap. 6.

²⁴⁹ Týž ad: kn. 22, kap. 4, s. 299.

chrámy samy byly udržovány.²⁵⁰ Slavným mužům se nicméně i tehdy ještě stavěly sochy: za císaře Honoria se té cti dostalo třeba *Stilichonovi* a básníku *Claudianovi*; ze *Stilichonovy* sochy existovala ještě před dvěma sty lety báze.²⁵¹ V Konstantinopoli se zachovaly dva sloupy podobné *Traianovu sloupu* v Římě; byly vytesány a vztyčeny za Arkadiovu vlády.²⁵² Reliéfy jednoho z nich byly zachyceny na mědirytnině pořízené podle kreseb benátského malíře Bellina, jehož povolal do Konstantinopole Mohamed II., a zdá se, že umělec zkrášloval dílo podle vlastních představ, neboť to málo, co bylo překresleno z druhého sloupu, podává mnohem horší obraz a je na hony vzdáno rytinám podle prvního sloupu.

Asi šedesát let poté, co se stala Byzanc sídlem římské říše,^{252a} přišly Athény podle Synesia²⁵³ o všechnu svou nádheru a nezbylo v nich nic pozoruhodného než jména starých trosek. Ačkoliv císař Valerianus, ještě před Konstantinem, povolil Athéňanům obnovit městské hradby, jež byly od Sullových dob strženy, nemohlo město odolat Gótům, kteří za císaře Galliena zaplavili Řecko. Athény byly zpustošeny a Cedrenus uvádí, že Gótové snesli na hromadu množství knih, aby je zápalili; když si však rozvážili, že je pro ně lepší zaměstnat Athéňany knihami, vrátili jim je. Stejně truchlivý osud stihl umělecká díla v Římě: barbari, kteří tolikrát dobyli a vyplenili město, ba sami Římané zuřivě ničili poklady, které nedokáže vytvořit žádná jiná doba ani ruce dnešních či budoucích umělců. Nádherný chrám olympijského Jupitera byl srovnán se zemí již za doby svatého Hieronyma.²⁵⁴ Když za vlády císaře Justiniana, v roce 537, obléhal Řím Vitigis, vojevůdce gótského krále Theodahata, a byla ztékána Moles Hadriani, bránili se obležení tím, že vrhali dolů na nepřítele sochy.²⁵⁵ Slavný *Spící Faun* z galérie Barberini pravděpodobně byl mezi těmito sochami, neboť byl nalezen bez nohou a levé paže spolu s *bronzovou sochou Septimia Severa*, když se za papeže Urbana VIII. hloubil příkop kolem Moles Hadriani, nikoli kolem Castel Gandolfo, jak mylně uvádí Breval.²⁵⁶

V mnoha knihách se uvádí téměř kolosální socha ve vile Giustiniani jako socha *císaře Justiniana* a rod Giustiniani, který odvozuje svůj původ od tohoto císaře, se pokusil tuto domněnku znovu potvrdit nápisem, který byl vytesán před několika lety; jde však o tvrzení naprosto neopodstatněné. Tato průměrná socha by se musela považovat za zázrak umění oné doby; hlava je navíc nová a zpracovaná podle portrétů mladého Marka Aurelia.

Sedící socha z vily Borghese, menší než v životní velikosti, je mylně považována za *žebrajícího Belisaria*.²⁵⁷ Důvod k tomuto pojmenování zavdala pravá ruka, ležící

²⁵⁰ *Codex Theodosianus*, kn. 15: O pohanech. [Tento kodex vydal východořímský císař Theodosius II. r. 438 na základě dvou dřívějších souborů zákonů.]

²⁵¹ Marliani, *Urbis Romae topographia*, kn. 2, kap. 10, s. 29.

²⁵² Banduri, *Imperium orientale*, d. 2, s. 508.

^{252a} [Byzantion byl r. 330 n. l. přejmenován na Konstantinopolis a stal se druhým hlavním městem říše.]

²⁵³ Synesios, dopis 235.

²⁵⁴ Hieronymus, *Proti Jovinianovi*, [Opera], d. 2, sloup. 384.

²⁵⁵ Prokopios, *O válkách Justinianových*, kn. 1, s. 202 [Winckelmann píše: Vitiges a Theodatus].

²⁵⁶ Breval, *Remarks on Several Parts of Europe*. [Moles Hadriani: císařské mauzoleum zbudované Hadriánem; od středověku papežská pevnost, zvaná Andělský hrad.]

²⁵⁷ [Na základě smyšlené pověsti — rozšířené později zásluhou Marmontelova románu —, podle níž Belisar na sklonku života upadl v nemilost císaře, oslepl a musel žebrať po ulicích Konstantinopole.]

na koleně s dlaní miskovitě otevřenou jakoby v očekávání daru; v tom může být utajený význam. Víme, že Augustus vystupoval každoročně jeden den jako žebrák a nastavoval miskou dlaně (*cavam manum*), aby přijímal almužnu. Konal tak k usmíření bohyně Nemesis,²⁵⁸ která, jak se věřilo, ponižovala veličiny světa. Z téhož důvodu se na triumfální vůz zavěšovaly dūtky a rolničky (s nimiž bývá *Nemesis* znázorňována, jak vidíme na její krásné sedící soše ve vatikánských zahradách), aby se vítězům připomnělo, že jejich sláva je pomíjivá a že by je mohla stihnout pomsta bohů, kdyby ve svém štěstí propadli zpupnosti. Dotyčná socha tedy podle tohoto výkladu patrně nastavuje dlaň pro almužnu.

O bronzové jezdecké soše *Justiniana* a rovněž bronzové soše jeho manželky *Theodory*,²⁵⁹ které byly kdysi v Konstantinopoli, si můžeme udělat přibližnou představu podle obou postav zobrazených na jedné ravennské mozaice pocházející z téže doby.²⁶⁰ Justinian byl na soše oděn jako Achilles, to jest, jak uvádí Prokopios, s opánky na nohou bez holení; dnes bychom řekli, že byl představen heroicky, to jest po způsobu lidí z hrdinské doby.

Nakonec přijel v roce 663 do Říma řecký císař Konstantin,²⁶¹ vnuk císaře Herakleia, a po dvanáctidenním pobytu s sebou odvezl na Sicílii do Syrakus všechna zbývající bronzová díla, dokonce i bronzovou krytinu ze střechy Pantheonu; tento poklad padl nedlouho po jeho smrti do rukou Saracénů, kteří jej odvezli do Alexandrie.²⁶²

Po všeobecné zkáze uměleckých děl v Řecku a Římě zůstala některá neporušená již jen v samotné Konstantinopoli. Sem byla převezena i ta díla, která se ještě zachovala v Řecku, a dokonce i bronzová socha *oslaře s oslem*,²⁶³ kterou dal postavit Augustus v Neapoli po bitvě proti Antoniovi a Kleopatře. V Konstantinopoli stála až do jedenáctého století socha *Pallady* z ostrova Lindos,²⁶⁴ již vytvořili Skyllis a Dipoinos, sochaři doby Kyrovy. V téže době tam byl i zázrak umění, Feidiův *Olympijský Jupiter*, dále nejkrásnější *Venuše z Knidu*, pocházející z ruky Praxitelovy, socha *Příležitosti*^{264a} od Lysippa a od téhož mistra *Juno ze Samu*. Všechna tato díla však byla pravděpodobně zničena po dobytí města za Balduina, počátkem třináctého století: víme, že bronzové sochy byly roztaveny a razily se z nich mince, a jeden dějepisec té doby²⁶⁵ se jmenovitě zmiňuje o *Junoně ze Samu*. Považuji nicméně za nadsázku, když tento muž uvádí, že pouze hlavu sochy, poté co byla rozbita, museli odvážet na čtyřech vozech; je však pravděpodobné, že šlo o mimořádně velké dílo.

V líčení dějin umění jsem již překročil jeho hranice, a ačkoliv jsem měl při sledování zániku umění pocitu jako člověk, který při sepisování dějin své vlasti musí vyličit i její zkázu, již sám prožil, nemohl jsem jinak než sledovat osudy uměleckých děl tak daleko, kam mé oko dohlédlo: jako milenka, která na břehu mořském hledí slzami zalitým okem

²⁵⁸ Casaubonus, edice *Suetonii Opera cum animadversionibus*, s. 115.

²⁵⁹ Prokopios, *O stavební činnosti*, kn. 1, kap. 2, s. 10.

²⁶⁰ Alemanni, poznámky ad: Prokopios, *Anekdota*, kap. 8, s. 110 a kap. 10, s. 123.

²⁶¹ [Správně: Konstans II.]

²⁶² Anastasius, *Život sv. Vitalia*. — Paulus Diaconus, *Dějiny Langobardů*, kn. 5, kap. 11.

²⁶³ Glycas, *Letopisy*, část 3.

²⁶⁴ Cedrenus, *Historiae*, s. 322 [Lindos není ostrov, ale město na Rhodu].

^{264a} [Kairos.]

²⁶⁵ Niketas Choniata, *Fragmenty*, in: Fabricius, *Bibliotheca graeca*, d. 6, s. 406.

za odjíždějícím milencem, bez naděje, že se s ním ještě shledá, a i ve vzdalující se plachtě ještě vidí jeho milovaný obraz. I nám zbyla, jako té milence, z předmětu našich tužeb pouhá silueta: ta však vzbuzuje tím větší touhu po ztraceném, a tak si prohlížíme kopie pozorněji, než kdybychom vlastnili všechny originály. Často se nám děje jako lidem, kteří chtějí poznat strašidla a vidí i to, co neexistuje: slovo starověk se stalo předsudkem, avšak ani tento předsudek není bez prospěchu. Člověk si musí vždy představovat, že nalezne hodně, totiž proto, aby hodně hledal a pak alespoň něco spatřil. Kdyby byli lidé starověku chudší, byli by lépe psali o umění; jsme proti nim jako ošizení dědici. Obracíme však každý kámen a tím, co vyvodíme z mnoha jednotlivostí, dospějeme alespoň k přibližně jistým závěrům, jež mohou být poučnější nežli zprávy, které nám zanechali staří autoři a které jsou, kromě některých projevů hlubšího pochopení, pouze historické. Člověk musí hledat pravdu, i kdyby to mělo uškodit jeho pověsti, a někdo musí zbloudit, aby ostatní našli správnou cestu.

Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství

Dobrý vkus, který se šíří světem stále více, se začal vytvářet nejprve pod řeckým nebem. Všechny objevy cizích národů přicházely do Řecka jen jako první semínko a nabývaly nové povahy a podoby v této zemi, již prý Minerva přiřkla Řekům za domov pro mírné podnebí¹ jako zemi, z níž měly vzejít moudré hlavy.

Vkus, jež tento národ vložil do svých děl, zůstal jeho vlastnictvím a jen zřídka se rozšiřoval dál od Řecka, aniž přitom něco ztratil, a navíc se ve vzdálených končinách uplatnil až pozdě. Pod severním nebem byl nepochybně zcela neznám v dobách, kdy tam obě umění, jejichž velkými učiteli jsou Řekové, měla málo obdivovatelů; byly časy, kdy nejuctyhodnější díla Correggiova sloužila v královských stájích ve Stockholmu jako závěsy na oknech.

A je třeba uznat, že vláda velkého Augusta² byla onou vlastní šťastnou dobou, v níž bylo do Saska uvedeno umění jako cizí kolonie. Za jeho následovníka, německého Tita,³ se stalo vlastnictvím této země a právě díky umění dochází dobrý vkus všeobecného rozšíření.

Věčným pomníkem velikosti tohoto monarchy zůstane, že největší poklady Itálie i další dokonalá díla malířství, vytvořená v jiných zemích, jsou vystavena před zraky veřejnosti a slouží vzdělávání dobrého vkusu. Úsilí, s nímž přispíval k zvěčnění umění, nepolevilo, dokud umělcům neposkytl k napodobování pravá nefalšovaná díla řeckých mistrů prvního řádu.

Nejčistší prameny umění jsou otevřeny: šťastný ten, kdo je najde a okusí jich. Hledat tyto prameny znamená rozjet se do Athén; a Drážďany se nyní stávají Athénami umělců.

Jedinou cestou, jak dospět k velikosti, ba je-li to možno, k nenapodobitelnosti, je pro

¹ Platon, *Timaios*, s. 1044, vyd. Frankfurt.

² [Saský kurfiřt August I., v personální unii král polský August II., zvaný Silný.]

³ [Friedrich August II., v personální unii král polský August III.]

...NAVOD
SEZNAM.CZ

nás napodobování starých, a slova, která kdosi vyřkl o Homérovi, totiž že obdivovat ho může jen ten, kdo se ho naučí správně chápat, platí i pro umělecká díla starých, zejména Řeků. Musíme je poznat, jako poznáváme přítele, abychom pochopili, že *Laokoon* je stejně nenapodobitelný jako Homér. V takovém přesném poznání budeme soudit stejně, jako soudil Nikomachos o Zeuxidově *Heleně*: „Vezmi si mé oči,“ řekl nezasvěcenci, jenž chtěl obraz hanět, „a pak ti bude tato žena připadat jako bohyně.“

Takovýma očima se dívali Michelangelo, Raffael a Poussin na díla starých mistrů. Čerpali dobrý vkus přímo z pramene, a Raffael dokonce ze země, kde vznikl. Víme, že posílal mladé lidi do Řecka, aby pro něj kreslili to, co ze starověku zbylo.

Socha vzešlá z ruky starověkého Římana se bude oproti řeckému pravzoru vždy vyjímat jako Dido se svými družkami (již Vergilius přirovnává k Dianě mezi Oreadami) oproti Homérově *Nausikae*, kterou se Vergilius snažil napodobit.

Laokoon byl umělcům starého Říma tím, čím je nám: vyjádřením Polykleitových pravidel, to jest dokonalých pravidel umění.

Nemusím připomínat, že se na nejslavnějších dílech řeckých umělců najdou jistě nedbalosti: příklady toho jsou delfin, který byl, spolu s hrajícími si dětmi, přidán k *Venuši Medicejské*, nebo Dioskuridovo zpracování gemy *Diomedes s palladiem*,⁴ s výjimkou hlavní figury. Je známo, že vypracování zadní strany na nejkrásnějších mincích egyptských a syrských králů se zřídka vyrovná hlavám dotýčených vláděů. Velcí umělci jsou moudří i tam, kde se dopouštějí nedbalosti, i jejich chyby přinášejí poučení. Na jejich díla je třeba dívat se tak, jak prý se díval Lukianos na *Feidiova Jupitera*: zkoumal samotného Jupitera, ne jeho podnožku.

Znalci a napodobitelé řeckého umění najdou v jeho mistrovských dílech netoliko nejkrásnější přírodu, nýbrž ještě víc než přírodu, totiž její ideální krásy, které, jak nás učí jeden starý vykladač Platona,⁵ jsou vytvořeny z obrazů existujících pouze v mysli.

Nejkrásnější těla mezi námi by se asi nepodobala nejkrásnějšímu řeckému tělu víc než *Ifikles* svému bratru *Herkulovi*. Mírné, nezkalené nebe utvářelo tělesnou stavbu *Řeků* od počátku, ale ušlechtilou formu jí vtiskla časná tělesná cvičení. Vezměme si třeba mladého *Spartana*, jehož zplodil hrdina s hrdinkou, který nebyl jako dítě nikdy omezován plenkami, od sedmi let spal na zemi a cvičil se od dětství v zápase a plavání. Postavme ho vedle mladého sybarity naší doby a pak posuďme, kterého z nich by si umělec vybral za model pro mladého *Thesea*, *Achilla*, či dokonce *Bakcha*. Podle dnešního modelu by vznikl *Theseus* živený růžemi, podle onoho starého modelu *Theseus* živený masem, jak označil jeden řecký malíř dvě různá znázornění tohoto hrdiny.

Mocnou pobídkou k tělesným cvičením byly velké hry všech mladých *Řeků*; zákony vyžadovaly desetiměsíční přípravu na olympijské hry, a to v místě jejich konání, *Elidě*. Jak dokládají *Pindarovy Ódy*, nezískali největší ceny vždy mužové, nýbrž většinou mladí lidé. Vyrovnat se božskému *Diagorovi* bylo nejvyšším přáním mládeže.⁶

Podívejte se na hbitého *Indiána* pronásledujícího pěšky jelena: jak se v něm rozproudí

⁴ [Posvátná socha, již *Odyseus* a *Diomedes* uloupili z *Tróje*.]

⁵ Proklos k Platonovu *Timaiovi*.

⁶ *Pindaros, Olympijský zpěv 7* a scholia k němu.

stávy, jak pružné a rychlé jsou najednou jeho nervy a svaly, jak lehká je celá jeho tělesná stavba. Tak nám líčí Homér své hrdiny a Achilla charakterizuje především rychlostí mohou.

Těla nabývala díky těmto cvičením velkých a mužných kontur, výrazných a bez zbytečného tuku, takových, jež řečtí mistři propůjčovali svým sochám. Mladí Spartané museli každých deset dní předstoupit nazí před eforu; ti ukládali přísnou dietu mladíkům, kteří začali tloustnout. Jeden z Pythagorových zákonů dokonce přikazoval chránit se před přebytečnou tloušťkou. Proto snad v nejstarších dobách směli řečtí mladíci, kteří se přihlásili k soutěžím v zápase, v období přípravy dostávat pouze mléčnou stravu.

Lidé se pečlivě vyhýbali všem tělesným nedostatkům, a když Alkibiades odmítl učít se hře na flétnu, protože znetvořovala tvář, následovali mladí Athéňané jeho příkladu.

Rovněž všechn řecký oděv byl střížen tak, aby ani v nejmenším nepotlačoval přírodní tvary. Rozvíjení krásných forem netrpělo rozličnými druhy a částmi našeho dnešního oblečení, jež tísní a svírá tělo zejména na hrdle, bocích a stehnech. Dokonce ani krásné pohlaví neznalo v Řecku úzkostlivou stísněnost v odění: mladé Spartaneky nosily tak lehké a krátké šaty, že je proto nazývali „vystavovatelkami hýždí“.

Je také známo, jak pečlivě dbali Řekové na to, aby přiváděli na svět krásné děti. Quillet neukazuje ve své Callipaedii tolik způsobů, kolik k tomu využívali Řekové. Šli dokonce tak daleko, že se pokoušeli dělat z modrých očí černé. Na podporu tohoto záměru se rovněž pořádaly soutěže krásy. Konaly se v Elidě a cenu představovaly zbraně, které byly rozvěšovány v Minervině chrámu. Při těchto hrách jistě nebyl nedostatek důkladných a poučených rozhodčích, neboť Řekové podle Aristotela dávali své děti vyučovat v kreslení, hlavně proto, že kreslení, jak věřili, posiluje schopnost vidět a posuzovat tělesnou krásu.

Krásný typ obyvatel většiny řeckých ostrovů, ač smíšený s tolika různými cizími typy, jakož i skvělé půvaby krásného pohlaví z těchto končin, zejména z ostrova Skios, jsou důvodem, abychom předpokládali, jak krásní byli příslušníci obou pohlaví mezi jejich předky, kteří se chlubili tím, že jsou lidem původním, ba starším než Měsíc.

Dodnes existují celé národy, u nichž není krása žádnou předností, protože všichni jsou krásní. Cestovatelé to svorně tvrdí o Gruzíncích a totéž se dozvídáme i o Kabardíncích,⁷ národu z krymské Tatárie.

Choroby, jež pustoší krásu a kazí nejkrásnější tvary, Řekové ještě neznali. Ve spisech řeckých lékařů nenajdeme zmínku o neštovicích a Homér, který popisuje své Řeky často do posledního rysu, se nikde nezmiňuje o tak výrazném znaku, jako jsou jizvy po neštovicích. Ani venerické choroby a jejich dcera, anglická nemoc, ještě neničily přirozenou krásu Řeků. Vůbec vše, co příroda i umění od narození až po zralost vštěpovaly a učily o vzdělávání těla, jeho udržování, rozvíjení a kráslení, sloužilo ku prospěchu přirozené krásy starých Řeků; proto můžeme s největší pravděpodobností tvrdit, že jejich těla vynikala krásou nad naše.

V zemích, kde přísné zákony omezovaly v mnoha ohledech působení přírody, kupří-

[Čerkeský kmen z Kavkazu.]

kladu v Egyptě, údajně to vlasti umění a věd, znali asi umělci nejdokonalejší stvoření přírody jen zčásti a nedokonale. Naproti tomu v Řecku, kde se člověk od mládí oddával rozkoším a radosti, kde něco takového, jako je dnešní měšťanská morálka, nikdy neomezovalo svobodu mravů, se krásná přirozenost ukazovala, k velkému poučení umělců, nezahalena.

Pro umělce byla školou gymnasia, v nichž mladí lidé, jež stydlivost na veřejnosti zahalovala, prováděli svá tělesná cvičení zcela nahí. Chodili tam mudrci i umělci: Sokrates, aby tam vyučoval Charmida, Autolyka, Lysia; Feidias, aby těmito krásnými zjevy obohatil své umění. Umělec tam poznával pohyby svalů, obraty těla, studoval linie a kontury těla na otiscích, které mladí zápasníci zanechávali v písku.

Nejkrásnější nahota těl se tu projevuje v tak rozmanitých, pravdivých a ušlechtilých postojích, jakých nedocílíme u najatého modelu, který stává v našich akademiích.

Vnitřní cit utváří charakter pravdy a kreslíř, který jej chce svým dílům vtisknout, nedosáhne ani stínu pravdivosti, když si sám nenahradí to, co necítí nedotčená a lhostejná duše modelu, a nemůže to vyjádřit ani akcí, která je příznačná pro jisté pocity nebo vášně.

Úvody k mnoha rozhovorům, jež Platon započal v athénských gymnasiích, nám podávají obraz o ušlechtilých duších mládeže a napovídají leccos o neméně ušlechtilých pohybech a postojích při tělesných cvičencích konaných na těchto místech.

Nejkrásnější mladí lidé tančili na divadle neoděni a Sofokles, velký Sofokles, byl za své mladosti první, kdo poskytl spoluobčanům tuto podívanou.^{7a} Fryne se na Eleusinských hrách koupala před zraky všech Řeků, a když vystupovala z vody, stala se pro umělce předobrazem *Venuše Anadyomene*; je známo, že mladé dívky tančily na jisté slavnosti ve Spartě úplně nahé před zraky mladíků. Tyto věci, které by se nám zde mohly zdát podivné, přijmeme snáze, když si uvědomíme, že i křesťané prvotní církve, muži i ženy, byli křtěni v téže křtelnici a vstupovali společně do vody bez jakéhokoli roucha.

Každá slavnost v Řecku tedy byla pro umělce příležitostí k nejpřesnějšímu poznávání krásné přirozenosti.

Lidskost nedovolovala Řekům v rozkvětu svobody zavádět krvavá představení; pokud taková představení, jak se někteří domnívají, byla kdysi zvykem v íónské Asii, pak je již dávno zrušili. Syrský král Antiochos Epifanes povolal zápasníky z Říma a ukazoval výstupy těchto nešťastníků Řekům, kteří je zpočátku přijímali s odporem; časem však vymizelo lidské cítění a i tato představení se stala školou pro umělce. Ktesilas zde studoval svého umírajícího zápasníka, „na němž bylo vidět, kolik duše v něm ještě zbylo“.⁸

Časté příležitosti k pozorování přírody byly pro řecké umělce popudem, aby šli ještě dál: začali si vytvářet jisté obecné pojmy o kráse jednotlivých částí i o celkových pomě-

^{7a} [Lessing s tímto tvrzením polemizuje v *Laokoontovi*, viz český výbor 1980, s. 386.]

⁸ Někteří znalci se domnívají, že tento zápasník, o němž se zmiňuje Plinius, je onen slavný *Zápasník Ludovisi*, jenž byl nyní umístěn ve velkém sále Kapitolského muzea. [Jde o plastiku *Umírající Gal*, resp. Kelt, římskou repliku řeckého bronzového originálu připisovaného sochaři Epigonovi; viz obr. přílohu, tab. 33.]

sch těla, pojmy, které se měly povznést i nad samotnou přírodu; jejich předobrazem byla duchovní příroda, existující pouze v mysli.

Tak vytvořil Raffael svou *Galateu*. Povšimněme si jeho dopisu hraběti Baldasaru Castiglioni: „Protože je mezi ženami tak málo krasavic,“ píše, „využívám jisté ideje ve vlastní fantazii.“⁹

Podle takových představ, povznášejících se nad obyčejnou formu hmoty, tvořili Řekové bohy i lidi. U bohů a bohyň tvořilo čelo a nos téměř rovnou linku. Hlavy slavných žen na řeckých mincích mají stejný profil, a nebylo asi náhodné, že se zde pracovalo podle ideálních představ. Mohli bychom uvažovat i tak, že takové rysy byly pro staré Řeky stejně příznačné jako pro Kalmyky ploché nosy nebo pro Číňany malé oči. Velké oči na řeckých hlavách z gem a mincí by podporovaly tuto domněnku.

Římské císařovny zobrazovali Řekové na mincích podle týchž idejí: hlavy Livie a Agrippiny mají stejný profil jako hlavy Artemisie a Kleopatry.

U všech si uvědomíme, že zákon, který Thébané předepsali svým umělcům, totiž „pod hrozbou trestu napodobovat co nejlépe přírodu“, považovali za svůj i jiní řečtí umělci. Tam, kde se jemný řecký profil nedal uplatnit bez porušení podoby, drželi se pravdy přírody, jak vidíme na krásné hlavě dcery císaře Tita *Julie*, již vytvořil Evodus.¹⁰

Avšak zákon „zobrazovat osoby podle podoby a současně je zkrášlovat“ byl vždy nejvyšším zákonem, jaký řečtí umělci nad sebou uznávali, a předpokládá nutně směřování umělce k přírodě krásnější a dokonalejší. To měl neustále na zřeteli Polygnotos.

Jestliže se tedy píše o některých umělcích, že postupovali jako Praxiteles, jenž svou *Venuši Knidskou* modeloval podle své souložnice Kratiny, nebo jako malíři, kteří si brali Laidu za model pro Grácie, pak to podle mého názoru neznamenovalo odchylku od obecných velkých zákonů umění. Smyslová krása poskytla umělci krásnou přírodu, ideální krása vznešené rysy: z první si umělec vzal prvky lidské, z druhé prvky božské.

Je-li člověk dostatečně osvětlený, aby dohlédl do nejhlubšího nitra umění, pak mnohdy nalezne ještě málo odkryté krásy srovnáním celkové stavby řeckých figur s většinou nových soch, nanejvýš těch, u nichž umělec následoval více přírodu nežli starý vkus.

U většiny figur novodobých mistrů vidíme na stažených tělesných partiích drobné, příliš silně vyznačené záhyby kůže; naproti tomu záhyby kůže na stejně stažených partiích řeckých figur vyplývají v jemných křivkách a vlnkách jeden ze druhého, takže vytvářejí pouze jeden celek a vyvolávají dojem jen ušlechtilého tlaku. Tato mistrovská díla nám představují kůži, která není napnutá, nýbrž tvoří jemný potah na zdravých svalech, jež ji vyplňují bez přehnaného zbytnění, a která při všech pohybech sleduje směr svalových partií. Kůže zde netvoří nikdy zvláštní a od svalů oddělené malé záhyby, jak je tomu na našich tělech.

Novodobá díla se odlišují od řeckých rovněž množstvím malých prohlubní, příliš četnými a příliš smyslově provedenými dolíčky; ty se na dílech starých mistrů vyskytují s moudrou úsporností, přiměřenou dokonalejšímu a plnějšímu vzrůstu Řeků, a jsou vyznačeny tak jemně, že je často postřehne jen vzdělaný cit.

⁹ Bellori, *Descrizione delle imagini... da Raffaello*.
¹⁰ Stosch, *Pierres gravées*, tab. 33.

Zde se neustále ukazuje jako pravděpodobné, že v tvarech krásných řeckých těl i v dílech jejich mistrů existovala větší jednota celkové stavby, ušlechtlejší spojení jednotlivých částí a větší plnost, na rozdíl od hubené napjatosti a čtených vpadlých prohlubní našich těl.

Nemůžeme dospět dále než k pravděpodobnosti. Ta si však zaslouží pozornosti našich umělců a znalců umění, a to tím víc, že je třeba osvobodit uctívání řeckých památek od falešných soudů, jimiž je mnozí vykladači zatížili; jinak by to vypadalo, že napodobování těchto památek je oprávněno pouze patinou času.

Tento bod, na němž se hlasy umělců rozcházejí, by si zasloužil zevrubnějšího pojednání, než je možné vzhledem k našemu záměru.

Je známo, že velký Bernini byl jedním z těch, kdož chtěli Řekům upřít přednost jak krásnějšího přirozeného vzrůstu, tak ideální krásy jejich soch. Byl navíc toho názoru, že příroda může ve všech svých částech poskytnout žádoucí krásu; umění podle něho spočívá v tom, že tuto krásu najdeme. Chlubil se, že se zbavil jednoho předsudku, když nejprve rozpoznal půvab *Medicejské Venuše*, ale pak jej po úsilovném studiu nacházel při různých příležitostech v přírodě.¹¹

Venuše ho tedy naučila objevovat v přírodě krásy, které předtím, jak se domníval, mohl najít pouze v soše a které by bez ní nebyl hledal v přírodě. Nevyplývá z toho, že krása řeckých soch se dá snáze objevit než krása v přírodě a že je tedy dojímavější, ne tolik rozptýlená, více spojena v jednotu nežli krása přírodní? Studium přírody musí tedy být přinejmenším delší a namáhavější cestou k poznání dokonalého krásna nežli je studium antických mistrů, a Bernini pak mladým umělcům, jimž vždy kladl na srdce hlavně největší krásu v přírodě, neukázal nejkratší cestu.

Napodobování krásy přírodní je buď zaměřeno na jednotlivý předmět, nebo shromažďuje pozorování z různých jednotlivých předmětů a spojí je v jednotu. První postup vede k vytvoření věrné kopie, portrétu; je to cesta k holandským formám a figurám. Druhý postup vede k obecnému krásnu a k jeho ideálním obrazům a toto je cesta, jíž se vydali Řekové. Mezi nimi a námi je však rozdíl: Řekové docílili těchto obrazů, i kdyby ty nebyly převzaty z krásnějších těl, díky každodenní příležitosti pozorovat krásno přírody, která se nám neukazuje každý den a jen zřídka tak, jak by si přál umělec.

Naše příroda nám stěží ukáže tak krásné tělo, jaké má *Antinous Admirandus*, a idea nemůže vytvořit nic, co by předčilo nadlidské proporce krásného boha zobrazeného ve *vatikánském Apollonovi*. Zde máme před očima vše, co příroda, duch a umění byly schopny vytvořit.

Myslím, že jeho napodobování nás může naučit, jak rychleji dospět k moudrosti, protože zde se najde za prvé shrnutí toho, co je v celé přírodě rozděleno, a za druhé poznání, jak vysoko, směle, ale moudře se může pozvednout nejkrásnější příroda sama nad sebe. Naučí nás jistotě v myšlení a rozvržení tím, že zde jsou určeny nejvyšší hranice lidského a současně božského krásna.

Když umělec staví na tomto základě a dá svou ruku i smysly vést řeckými pravidly

¹¹ Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*.

krásy, pak je na cestě, která ho bezpečně povede k napodobování přírody. Pojmy starověké přírodní celosti a dokonalosti mu projasní a smyslovostí naplní pojmy naší rozdělené přírody. Postupně objevované krásy přírody pak dokáže spojit s dokonalým krásnem, a maje neustále na mysli vznešené formy, stane se sám sobě pravidlem.

Teprve pak, ne dříve, se může umělec, najmě malíř, věnovat napodobování přírody v případech, kdy mu umění dovolí vzdát se mramoru, třeba u rouch, a dopřát si více volnosti, jak to učinil Poussin; neboť jak říká Michelangelo, „ten, kdo jde stále za druhými, nedostane se nikdy dopředu, a kdo nedokáže udělat nic dobrého sám ze sebe, nepoužije dobře ani věcí cizích“.

Duše, jimž byla příroda přízniva,

Quibus arte benigna

Et meliore luto finxit praecordia Titan,^{11a}

mají zde před sebou otevřenou cestu k tomu, aby se staly originály.

V tomto smyslu je třeba chápat de Pilesovu poznámku, že Raffael v době, kdy se blížila jeho smrt, chtěl opustit mramor a věnovat se zcela přírodě. Pravý vkus starověku by ho jistě neustále doprovázel i obyčejnou přírodou a všechna přírodní pozorování by v něm po způsobu chemické proměny vykristalizovala v to, co tvořilo jeho bytost, jeho duši.

Byl by možná propůjčil svým malbám více rozmanitosti, koloritu, světla a stínu, uplatnil bohatší roucha, ale jeho figury by tím byly provždy méně hodnotné oproti ušlechtilým konturám a vznešené oduševnělosti, jejichž zobrazení se naučil u Řeků.

Přednost napodobování starých mistrů před napodobováním přírody by nemohlo ukázat nic zřetelněji, než kdybychom vzali dva mladé lidi stejně krásného talentu a jednoho bychom nechali studovat starověk, druhého pak pouhou přírodu. Ten druhý by zobrazoval přírodu, jak ji vidí. Ital by maloval postavy možná jako Caravaggio, Nizozemec, pokud by měl štěstí, jako Jacob Jordaens, Francouz jako Stella; první mladík by však zobrazoval přírodu, jak si to sama žádá, a maloval by postavy jako Raffael.

I kdyby mohlo napodobování přírody dát umělci všechno, nenaučil by se z ní rozhodně správnosti kontury. Ta se dá naučit jedině od Řeků.

Nejušlechtlejší kontura sjednocuje a opisuje u řeckých figur všechny části nejkrásnější přírody a ideálních krás, či spíš představuje nejvyšší pojetí obého. Euforanor, který vynikl v dobách po Zeuxidovi, je pokládán za prvního, kdo dal kontuře vznešenější styl.

Mnozí z novějších umělců se snažili napodobit řeckou konturu, a téměř nikomu se to nepodařilo. Velký Rubens má velmi daleko k řeckému obrysu těl, nejdál v těch dílech, která vytvořil před svou cestou do Itálie a předtím, než začal studovat staré mistry.

Linie, která dělí plnost postavy od zbytnělosti, je velmi tenká a největší moderní mistři se od této ne vždy zřetelné hranice odchylovali na obě strany. Ti, kteří se chtěli vyhnout vychrtlé kontuře, upadali do přehánění, a ti, kteří se chtěli vyhnout přehánění, skončili u nedomrlosti.

^{11a} ... [jimž] Prométheus srdce stvořil
z jílu lepšího druhu a uměním opravdu vlídným.
Iuvenalis, *Satira 14*, v. 34–35, přel. Z. K. Vysoký.

Michelangelo je možná jediný, o němž se dá říci, že se vyrovnal starověku, ale jen co do silných, svalnatých postav, těl z doby héroů, nikoli v mladistvě křehkých či ženských postavách, z nichž se pod jeho rukou stávaly Amazonky.

Řecký umělec naproti tomu jako by konturu každé figury vyvážil na špičce vlasu, a to i na nejjemnějších a nejobtížnějších pracích, jako jsou ryté kameny. Prohlédneme si Dioskuridova *Diomeda a Persea*¹² nebo *Herkula a Iolu* z ruky Teukrovy¹³ a obdivujeme se nenapodobitelným Řekům.

Za nejsilnějšího v umění kontur je pokládán Parrhasios.

I pod rouchy řeckých figur vládne mistrovská kontura jako hlavní záměr umělce, který ukazuje i přes mramor, jako přes kójský šat,¹⁴ krásnou stavbu těla.

Agrippina zpracovaná ve vysokém stylu a tři *Vestálky*^{14a} z královských antických sbírek v Drážďanech si zaslouží, aby zde byly uvedeny jako velké vzory. Tato *Agrippina* patrně nepředstavuje Neronovu matku, nýbrž starší Agrippinu, Germanikovu manželku. Velmi se podobá stojící soše údajně téže Agrippiny v předsálí knihovny San Marco v Benátkách.¹⁵ Naše socha zachycuje sedící postavu v nadživotní velikosti, podpírající si hlavu pravou rukou. Na její krásné tváři se zračí duše jakoby pohroužená do hlubokých úvah, samou starostí a žalem nepřístupná jakýmkoli vnějším pocitům. Mohli bychom se domnívat, že umělec chtěl hrdinku představit v onom truchlivém okamžiku, kdy jí bylo oznámeno vypovězení na ostrov Pandataria.

Tři *Vestálky* si zaslouží naši úctu hned v dvojím smyslu. Představují první velké objevy v Herculaneu, avšak ještě cennější jsou díky velkolepému zpracování svých rouch. V tomto ohledu se vyrovnají všechny tři, zvláště ale ta, která je vytesána v nadživotní velikosti, *Farneské Floře* a jiným řeckým dílům prvního řádu. Druhé dvě, v životní velikosti, si jsou vzájemně tak podobné, jako by pocházely z téže dílny; liší se od sebe pouze hlavami, jež nejsou stejně hodnotné. Na lepší hlavě jsou kučeravé vlasy rozděleny do jakýchsi řádků ubíhajících od čela až dozadu, kde jsou svázané. Na druhé hlavě jsou vlasy hladce sčesané přes temeno a přední kučery jsou sdrhnuty a upevněny stuhou. Je možné, že tuto hlavu vytvořil a nasadil pozdější, byť dobrý umělec.

Hlavu žádné z obou figur nekryje závoj, což však nebrání jejich označení za vestálky, neboť je prokázáno, že i jinde se najdou Vestiny kněžky bez závoje. Spíše se však zdá, podle velkých záhybů roucha na šíji, že závoj, který, jak je vidno na největší *Vestálce*, netvoří zvláštní část roucha, je přehozen vzadu.

Zaslouží si zveřejnění, že tato tři božská díla byla první stopou k pozdějšímu objevu podzemních pokladů města Herculanea. Dostala se opět na denní světlo, když vzpomínka na ně ještě halilo zapomnění a město samo bylo pohřbeno a zasuto pod vlastními troskami, v době, kdy smutný osud, který postihl tuto končinu, byl znám takřka jen ze zmínky Plinia Mladšího o konci jeho příbuzného, který zahynul při zkáze Herculanea.

¹² Stosch, *Pierres gravées*, tab. 29 a 30.

¹³ *Museum Florentinum*, d. 2, tab. 5.

¹⁴ [Průsvitná látka z ostrova Kós.]

^{14a} [Domnělé „Vestálky“ jsou náhrobní sochy neznámých Římanek v idealizovaném řeckém kostýmu; domnělá „Agrippina“ byla později určena jako Ariadna.]

¹⁵ Zanetti, *Antiche statue nell'antisala della libreria di S. Marco*.

Tato velká díla řeckého umění byla přenesena pod německé nebe a zde uctívána v době, kdy se Neapol, pokud víme, ještě nemohla pochlubit jedinou herculanskou památkou.

Naše sochy byly objeveny v roce 1706 v Portici u Neapole v zasypaném sklepení, když se kopaly základy pro venkovské sídlo prince Elbeufa; bezprostředně poté přešly spolu s jinými tamtéž objevenými sochami do majetku prince Eugena do Vídně.

Tento velký znalec umění je chtěl vystavit na význačném místě a dal především pro ně postavit salu terrenu, v níž spolu s některými jinými sochami našly svůj stánek. Celá Akademie a všichni vídenští umělci byli pobouřeni, když se proslechly jen zcela nejasné zprávy o prodeji soch, a všichni je sledovali zkaleným zrakem, když byly odváženy z Vídně do Drážďan.

Slavný Matielli, „jemuž Polykleitos propůjčil oko a Feidias dláto“ (Algarotti), pořídil, ještě než se prodej uskutečnil, s největší pílí hliněné kopie všech tří *Vestálek*, aby si tak nahradil jejich ztrátu. Za několik let je pak následoval a zaplnil Drážďany věčnými díly svého umění, ale i zde zůstaly kněžky předmětem jeho studia, najmě co do drapérií, v nichž byla jeho síla až do pozdního věku; i to je dokladem výtečnosti těchto tří děl.

Slovem drapérie se rozumí vše, co umění učí o odívání nahých figur a o řasených rouchách. Tyto znalosti jsou po vrozené kráse těla a ušlechtilé kontuře třetí předností starověkých děl.

Drapérie *Vestálek* je zpracovaná na nejvyšší úrovni. Malé záhyby vyvstávají měkkou křivkou z největších partií a opět se v nich ztrácejí a spojují se s ušlechtilou volností a měkkou harmonií celku, aniž zakrývají krásnou konturu nahého těla. Jak málo novějších mistrů je v této oblasti umění bez chyb!

Některým velkým umělcům, zejména malířům novější doby je však třeba v zájmu spravedlnosti přiznat, že se v jistých případech bez prohřešků proti přirozenosti a pravdivosti odchýlili od cesty, již se v odění postav většinou drželi řečtí mistři. Řecká drapérie pracuje většinou s tenkými a mokřými rouchy, která, jak umělci vědí, těsně přilnou ke kůži a nezastírají nahé tělo. Celé svrchní roucho řecké ženy bylo z velmi tenké látky a nazývalo se proto peplon, závoj.

Že staří mistři nevypracovávali vždy jemně řasená roucha, dosvědčují jejich reliéfy, malby a obzvláště poprsí. Potvrzením toho může být krásný *Caracalla* z královských antických sbírek v Drážďanech.

V novějších dobách se vrstвило jedno roucho na druhé, často z těžkých látek, které nemohou tvořit tak měkké a splývavé záhyby, jaké vidíme u starých mistrů. Z toho pak vyplynul nový způsob vypracovávání velkých partií rouch, při němž může mistr ukázat nemenší umění než při způsobu obvyklém v starověku.

Carla Marattu a Francesca Solimenu můžeme považovat za největší zástupce tohoto způsobu. Nová benátská škola, která se pokoušela jít ještě dál, jej však přehnala; protože nehledala nic než velké partie, jsou její roucha tuhá a jakoby plechová.

• Všeobecným vynikajícím znakem řeckých mistrovských děl je konečně ušlechtilá prostota a tichá velikost, a to jak v postoji, tak ve výrazu. Jako mořská hlubina zůstává vždy klidná, byť povrch sebevíc běsnil, tak se ve výrazu řeckých postav zračí při všech vášních velká a vyvážená duše. Tato duše se zrcadlí i v nejzazším utrpení na tváři *Lao-*

koonta, a nejen na tváři. Bolest, která se projevuje ve svalech a šlachách celého těla a kterou pozorovatel takřka pociťuje sám jen při pohledu na bolestně stažený podbříšek, aniž vnímá tvář a ostatní partie, tato bolest se přesto neukazuje ani na tváři, ani v celkovém postoji jako zuřivost. Hrdina nevyrazí strašný křik, jak zpívá Vergilius o svém Laokoontovi. Otevření úst to nedovoluje; je to spíš úzkostný a stísněný sten, jak jej popisuje Sadolet. Bolest těla a velikost duše jsou vyváženy a rozděleny v stejné síle do celé výstavby figury. Laokoon trpí, ale trpí jako Sofoklův Filoktetes: jeho utrpení nám proniká až do duše, ale přáli bychom si, abychom je dovedli snášet jako tento velký muž.

Vyjádření tak velké duše daleko překračuje tvary krásného těla: umělec musel sám v sobě cítit sílu ducha, již vtiskl svému mramoru. Řecko mělo umělce a filozofy v jedné osobě a více než jednoho Metrodora. Moudrost podávala ruku umění a vdechovala jeho postavám nadobyčejné duše.¹⁶

Pod rouchem, jež by měl umělec Laokoontovi jako knězi dát, by se nám jeho bolest jevila jen s poloviční smyslovostí. Bernini se dokonce domníval, že rozpoznal počínající účinek hadího jedu na jednom Laokoontově stehnu podle toho, jak je strnulé.

Akce a postoje řeckých soch, které nebyly poznamenány touto moudrostí, a byly příliš ohnivé a divoké, upadly do chyby, již staří umělci nazývali *parenthyrsis*.¹⁷

Čím klidnější je postoj těla, tím víc se hodí pro vyjádření pravého charakteru duše. U postav, jež se příliš odchylují od klidové polohy, není duše ve svém nejvlastnějším stavu, nýbrž ve stavu násilném a nuceném. V prudkých vášních se stává duše zřetelnější a výraznější, avšak veliká a ušlechtilá je ve stavu jednoty a klidu. V Laokoontovi by výlučné zobrazení bolesti znamenalo *parenthyrsis*; umělec proto, aby spojil v jedno výraznost a ušlechtilost duše, zachytil svého hrdinu v akci, která byla v takové bolesti nejbližší stavu klidu. Avšak v tomto klidu musí být duše charakterizována rysy, jež jsou vlastní jí, a žádné jiné, aby se jevila klidná, ale přitom působivá, tichá, ale ne lhostejná nebo ospalá.

Pravý protiklad a opačný pól tohoto pojetí představuje obecný vkus dnešních, zejména začínajících umělců. Obdivují se pouze dílům, v nichž převládají neobvyklé postoje a děje, doprovázené bezuzdnou ohnivostí; o takových dílech pak říkají, že jsou provedena s duchem, či abych použil jejich slova, s „franchezzou“. Jejich nejoblíbenějším pojmem je kontrapost, který považují za souhrn všech samostatně vytvořených vlastností dokonalého uměleckého díla. Pro své figury požadují duši, která jako kometa vyrazí ze své oběžné dráhy; v každé figurě by chtěli vidět Ajaxe nebo Kapanea.

Krásná umění mají stejně jako lidé dobu mládí, a zdá se, že jejich počátek byl stejný jako začátky umělců, kterým se líbí jen přemrštěnost a to, co uvádí v úžas. Takovou podobu měla tragická Múza Aischylova, jehož *Agamemnon* se stal přeháněním mnohde nesrozumitelnějším než vše, co napsal Herakleitos. Je možné, že první řečtí malíři nemalovali jinak, než básnil jejich první dobrý autor tragédií.

Na počátku všeho lidského konání je unáhlenost a překotnost; ustálenost a důkladnost

¹⁶ [Předchozí dva odstavce cituje Lessing na počátku svého *Laokoonta* jako východisko kritického rozboru Winckelmannovy koncepce; viz český výbor 1980, s. 283 an.]

[Lessing omezuje v *Laokoontovi* tento pojem pouze na rétoriku; viz cit. české vydání, s. 384.]

se dostavuje až naposled. To druhé však potřebuje čas, aby došlo obdivu, a dosahují ho jen velcí mistři; prudké vášně získávají úspěch i jejich žákům.

Moudří umělci vědí, jak těžké je to, co se zdánlivě dá tak snadno napodobit,

...ut sibi quivis

Speret idem, sudet multum, frustra que laboret

Ausus idem.^{17a}

Velký kreslír La Fage nedosáhl vkusu starých mistrů. V jeho dílech je všechno v pohybu a při pohledu na ně jsme rozpolceni a rozptýleni, jako ve společnosti, kde všechny osoby chtějí mluvit najednou.

Ušlechtilá prostota a tichá velikost řeckých soch je i pravým znakem řeckých literárních děl nejlepšího období, spisů Sokratovy školy, a tyto vlastnosti představují jedinečnou velikost Raffaelovu, velikost, k níž dospěl napodobováním starých mistrů.

Bylo zapotřebí tak krásné duše, jako měl on, v tak krásném těle, aby jako první v novější době vycítil a odhalil pravý charakter antiky, a jeho největším štěstím bylo, že toho dosáhl již ve věku, v němž obyčejné a jen napůl vyhraněné duše nemají cit pro skutečnou velikost.

K jeho dílům musíme přistupovat s očima, které se naučily vnímat tyto krásy, s pravým vkusem starověku. Pak teprve se nám vyjeví, jak významný a vznešený je na jeho *Attilovi* klid a tichost hlavních postav, v nichž mnozí postrádají více života. Římský biskup,^{17b} odvracející hunského krále od úmyslu vytáhnout proti Římu, tu nevystupuje s řečnickými gesty a pohyby, nýbrž jako důstojný muž, jenž svou pouhou přítomností tší vášně, jako člověk, jehož popisuje Vergilius:

Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem

Conspexere, silent arrectisque auribus adstand,^{17c}

čelící s tváří plnou božské důvěry pohledu zuřivce. Oba apoštolové se tu nevznášejí v oblacích jako andělé zmaru, nýbrž — smím-li srovnávat svaté s nesvatým — jako Homérův Jupiter, jemuž stačí, aby svrátil brvy, a otřese Olympem.

V jiném slavném zobrazení téže scény, v basreliéfu na oltáři chrámu sv. Petra v Římě, nedal Algardi oběma apoštolům onu působivou tichost svého předchůdce, popřípadě jim ji nedokázal dát. U Raffaela se objevují jako vyslanci vládce nad zástupy vojsk, u Algardiho jako smrtelní válečníci s lidskými zbraněmi.

Jak málo znaleců našel krásný *Svatý Michael* Guida Reniho v kapucínském kostele v Římě, znaleců schopných pochopit velikost výrazu, již umělec propůjčil svému archandělu! Výše je ceněn *Michael Conkúv*,¹⁸ protože se mu na tváři zračí hněv a pomsta,

^{17a} ... takže by každý
troufal si totéž, však mnoho a marně by v potu se pachtil
Zkoušeje totéž...

Horatius, *Ars poetica*, v. 240 — 242, přel. R. Mertlík.

^{17b} [Na Raffaelově *Attilovi* je papež Leo I., který údajně odvrátil hunského vládce od zničení Říma na tažení r. 452.]

^{17c} ... náhle však šlechtný muž, jenž velkých zásluh si dobyt,
přijde jim vstříc — hned zmlknou — a stojí s napjatým sluchem.
Vergilius, *Aeneis*, zpěv 1, v. 151 — 152, přel. O. Vaňorný.

¹⁸ Wright, *Observations*.

kdežto Reniho archanděl se bez rozhořčení, s projasněným a nepohnutým výrazem vznáší nad nepřítelem Boha a lidí, jež svrhl.

Stejně klidného a tichého líčí anglický básník anděla Mstitele, vznášejícího se nad Británií, a srovnává s ním hrdinu válečného tažení, vítěze u Blenheimu.¹⁹

Královská obrazárna v Drážďanech chová mezi svými poklady jedno důstojné dílo Raffaelovy ruky, a to z jeho nejlepšího období, jak dosvědčuje Vasari i jiní. Je to *Madona s dítětem, sv. Sixtem a sv. Barborou*, klečícími po obou stranách, a dvěma anděly v popředí.

Tato malba byla kdysi na hlavním oltáři kláštera sv. Sixta v Piacenze. Milovníci a znalci umění tam putovali, aby shlédli tohoto Raffaela, jako dříve cestovali jen do Thespií, aby uviděli krásného *Cupida* z ruky Praxitelovy.

Pohleďte na tuto Madonu, s tváří plnou nevinnosti a přitom více než ženské velikosti, v blaženě klidném postoji, tak tichou, jak staří zobrazovali svá božstva. Jak velkolepá a ušlechtilá je její celá kontura!

Dítě, jež drží na rukou, je povzneseno nad obyčejné děti tváří, na níž jako by paprsek božství prosvítal nevinností dítěte.

Světička klečí v nábožném tichu duše vedle ní, ale hluboko pod majestátem hlavní postavy; ponížené postavení jí však velký mistr nahradil měkkým půvabem tváře.

Světec naproti ní je nejdůstojnější stařec s rysy, které jako by svědčily o jeho mládí zasvěceném Bohu.

Úctu k Madoně, již u sv. Barbory zdůrazňují a činí dojemnější ruce přitisknuté na prsa, napomáhá u světce vyjádřit pohyb jedné ruky. Tento pohyb nám líčí jeho vytržení, jež umělec moudře a pro větší rozmanitost přisoudil raději mužské síle nežli ženské ctnosti.

Čas arci připravil malbu o kus vnějšího lesku, síla barev zčásti vyprchala, avšak duše, již tvůrce vdechl dílu svých rukou, je dodnes naplňuje životem.

Všichni, kdo k tomuto i jiným Raffaelovým dílům přistupují s nadějí, že najdou drobné krásy, pro něž jsou tak vysoko ceněny práce nizozemských malířů, úsilovnou píli Netschera nebo Doua, slonovinová těla van der Werffa nebo i ulízanou manýru některých dnešních Raffaelových krajanů, ti všichni, tvrdím, budou v tomto Raffaelovi marně hledat velkého Raffaela.

Po studiu přirozené krásy, kontury, drapérie i ušlechtilé prostoty a tiché velikosti v dílech řeckých mistrů by měli umělci soustředit pozornost na způsob práce Řeků, aby měli v jejich napodobování šťastnější ruku.

Je známo, že Řekové dělali první modely většinou z vosku. Novější mistři však místo toho volili hlinu nebo podobné tvárné hmoty: považovali je, především pro vyjádření svalů, za vhodnější než vosk, který jim připadal příliš lepkavý a nepoddajný.

Nelze nicméně tvrdit, že modelování vlhké hlíny bylo u Řeků neznámé, popřípadě neobvyklé. Známe dokonce jméno umělce, jenž na tomto poli učinil první pokus. Dibutades²⁰ ze Sikyonu je prvním tvůrcem hliněné figury a Arkesilaos, přítel velkého Luculla,

¹⁹ [Joseph Addison v básni o vítězství vévody z Marlborough nad Francouzi r. 1704.]

²⁰ [Plinius, kn. 35, kap. 12; jméno hrnčiče se též uvádí v podobě Butades.]

se proslavil více svými hliněnými modely než vlastními díly. Vymodeloval pro Luculla hliněnou figuru představující *Blaženost*, kterou Lucullus zakoupil za 60 000 sestercií, a rytíř Octavius dal témuž umělci jeden talent za pouhý sádrový model šálku, který chtěl dát zhotovit ve zlatě.

Hlína by byla nejvhodnějším materiálem na tvarování figur, kdyby udržela vlhkost. Vlhkost však při sušení a vypalování uniká, čímž se pevnější části smršťují a figura ztrácí na hmotě a objemu. Kdyby se smršťovala stejně ve všech bodech a částech, zůstal by týž, byť zmenšený poměr. Menší části však vysychají rychleji než větší, a trup jako nejsilnější partie, pak vysychá nejpozději: menší části tedy mají v témž časovém okamžiku větší ztrátu hmoty než trup.

Vosk tuto nevýhodu nemá; nic se z něho neztrácí a hladkosti těla, která je při hnětení dosažitelná jen s velkými těžkostmi, lze docílit jinou cestou.

Model se zhotovuje z hlíny, pak se vytvaruje v sádře a nakonec odlévá do vosku.

Vlastní postup Řeků při práci v mramoru podle modelů však asi nebyl týž, jaký je obvyklý u většiny současných umělců. V antických mramorech se všude projevuje jistota neváhajícího mistra a i na méně hodnotných dílech stěží prokážeme, že tu nebo tam bylo osekáno příliš mnoho. Jistota a správné vedení ruky musely u Řeků vyplývat z přesnějších a spolehlivějších pravidel, než jaká uplatňujeme my.

Obvyklý postup našich sochařů je ten, že poté co model pečlivě rozvrhli a co nejlépe vytvarovali, rozdělí si ho horizontálními a vertikálními liniemi, které se vzájemně protínají. Pak postupují jako při zmenšování nebo zvětšování obrazu, pomocí mřížky, totiž přenášejí na kámen stejný počet protínajících se linií.

Každý malý čtyřúhelník modelu tedy udává plochu velkého čtyřúhelníku na kameni. Protože však tím nemůže být určen prostorový objem, tedy ani přesně popsán stupeň vyvýšení nebo vyhloubení na modelu, dokáže sice umělec dát své budoucí figuře určité proporce modelu, ale pak se musí spolehnout jen na schopnosti svého oka, a tak zůstane neustále na pochybách, zda oproti modelu neseká příliš hluboko nebo plytce, zda neodtesal mnoho, nebo zas příliš málo hmoty.

Ani vnější obrys, ani ten, který často jen lehce naznačuje vnitřní či k středu směřující části modelu, nemůže umělec určit takovými liniemi, pomocí nichž by tyto obrysy mohl zcela neomylně a bez nejmenší odchylky přenést na kámen.

Při rozsáhlejší práci, již nemůže zvládnout sám, musí sochař navíc využít rukou svých pomocníků, kteří nejsou vždy schopni naplnit jeho záměry. Dojde-li někdy k omylu při tesání — a při tomto postupu není možno stanovit hloubku záseku —, pak je to nenapravitelná chyba.

Všeobecně je tu třeba poznamenat, že sochař, který již při prvním opracování kamene vysekává celé prohlubně a nedělá je postupně, totiž tak, že by teprve při dokončování dosáhl stanovené hloubky, takový sochař, tvrdím, už nikdy nezbaví své dílo chyb.

I zde se projevuje hlavní chyba v tom, že linie přenesené na kámen jsou neustále odsekávány a musí se stejně často, ne bez nebezpečí odchylky, znovu rýsovat a doplňovat.

Nespolehlivost tohoto postupu tudíž nutila umělce hledat bezpečnější cesty; tu, kterou

vynašla a poprvé použila francouzská akademie v Římě pro kopírování starých soch, převzali mnozí sochaři i pro práci podle modelů.

Nad kopírovanou sochu se upevní podle jejích proporcí čtyřúhelník, od něhož se v stejnoměrných odstupech svěsí vlákna s olovničkami. Těmito vlákny se vyznačí nezazší vnější body figury zřetelněji než při prvním způsobu pomocí linií na ploše, v níž je každý bod stejně vzdálen od středu. Vlákna skýtají umělci také názornější míru některých největších výstupků a prohlubní stupněm vzdálenosti od částí, jež pokrývají; umělec tak může postupovat poněkud odvážněji.

Protože však se sklon křivky nedá přesně určit jedinou přímkou, jsou obrysy figury i při tomto postupu naznačeny dost nejistě a u menších odchylek od hlavní plochy zůstává umělec neustále bez vodítka a bez pomoci.

Je pochopitelné, že při tomto postupu lze těžko postihnout i skutečné proporce figur. K jejich určení slouží horizontální linie protínající vlákna. Avšak světelné paprsky ze čtyřúhelníků určujících tyto od figury odstávající linie zachytí oko pod příliš velkým úhlem, a zdají se tedy tím větší, čím výše nebo hloub jsou vzhledem k bodu pozorování.

Při kopírování antických děl, s nimiž nelze nakládat po libosti, mají olovničky dodnes svou hodnotu a nikdo tuto práci nedokázal provést snáze a jistěji; při práci podle modelu není však tento postup z uvedených důvodů dostatečně přesný.

Michelangelo zvolil postup, který před ním nebyl znám, a je s podivem, že tu žádný ze sochařů, kteří ho uctívají jako svého mistra, nešel v jeho šlépějích.

Tento Feidias novější doby a největší sochař po Řecích přišel, jak si lze domyslet, na pravou stopu svých velkých učitelů; není alespoň znám žádný jiný prostředek, jak by bylo možno všechny smysly postihnutelné části a krásy modelu přenést na samotnou sochu a vyjádřit je v ní.

Vasari jeho objev popsal poněkud nedokonale.²¹ Podle jeho zaznamenání šlo o tento postup:

Michelangelo položil model z vosku nebo jiné tuhé hmoty do nádoby s vodou. Zvedal jej pomalu až k hladině vody. Tak se vynořovaly nejprve vystouplé části, a prohlubně zůstávaly skryty, až se nakonec vynořil celý model. Tímto způsobem podle Vasariho opracovával Michelangelo mramor: tesal nejprve vystouplé části a pak postupně prohlubně.

Zdá se, že Vasari buď neměl o metodě svého přítele nejpřesnější představu, nebo nedbalost jeho podání způsobuje, že si tuto metodu musíme představit poněkud odlišně od jeho vyličení.

Není zde dost jasně určen tvar nádoby s vodou. Postupné vyzvedávání modelu z vody by muselo být velmi namáhavé a předpokládá mnohem více, než co nám dějepisec umělců prozradil.

Můžeme si být jisti, že Michelangelo svůj vynález promyslel do všech podrobností a co možná si práci usnadnil. S největší pravděpodobností postupoval takto:

Vzal nádobu odpovídající rozměrům figury, nejspíš obdélníkového tvaru. Na horním

²¹ Vasari, *Vite de' pittori*, část 3, s. 776.

okrají této obdélníkové kádě vyznačil dílky, které ve zvětšeném měřítku přenesl na kámen; kromě toho vyznačil dílky na vnitřních stěnách kádě shora dolů. Model z těžkého materiálu položil do kádě, popřípadě model voskový upevnil na dno. Na kád' napjal shora mřížku podle vyznačených dílků a ve shodě s nimi narýsoval na kámen linie a patrně hned i figuru. Na model naléval vodu, až k nejzazším bodům vyvýšených částí; když zjistil část, která na nakreslené figuře měla být vyvýšená, vypustil určité množství vody, aby se dotyčná část na modelu více vynořila, a začal tuto část opracovávat podle dílků, které se objevily. Jestliže se vynořila současně ještě jiná část modelu, opracoval ji hned také, a tak postupoval u všech vyvýšených částí.

Vodu vypouštěl dál, až se vynořily i prohlubně. Dílky na kádi mu stále ukazovaly výšku vody a vodní hladina vnější obvod prohlubní. Příslušné dílky na kameni mu určovaly správnou míru.

Voda mu vyznačovala nejen výšky a hloubky, ale i konturu modelu; vzdálenost od stěn kádě k obrysové linii vody, jejíž velikost určovaly dílky obou ostatních stran, byla v každém bodě mírou pro množství kamene, které mohl odtesat.

Jeho dílo tak dostalo první, leč správnou formu. Vodní hladina mu opisovala linii tvořenou krajními body vyvýšenin. Tato linie se při vypouštění vody posunoval i vodorovným směrem a umělec tento pohyb sledoval dlátem až tam, kde voda odhalila i nejnižší bod vystouplých částí, splývající s plochami. S každým malým dílkem na kádi postupoval i na větších dílečích naznačených na figuře; tímto způsobem ho linie vody vedla až za nejkrajnější konturu jeho díla, takže model se nyní zcela vynořil z vody.

Jeho figura si žádala krásné formy. Znovu nalil vodu na model až do výšky, kterou potřeboval, a pak spočítal na kádi dílky až po linii, již opisovala voda; tím zjistil výšku vyčnívající části. Pak přiložil měřítko vodorovně na touž vyčnívající část své sochy a změřil hloubku prohlubně. Jestliže zjistil stejný počet menších i větších dílků, měl spočítán geometrický obsah a obdržel tak důkaz, že pracoval správně.

Při opakovaném postupu se snažil vypracovat i na soše napětí a pohyb svalů i šlach, křivky ostatních částí těla a nejjemnější umělecké prvky svého modelu. Voda přilnula i k téměř nepostřehnutelným detailům, ostře vyznačovala jejich křivky a umožňovala mu nejsprávnější vedení kontury.

Při tomto postupu je možno obrátit model do jakékoli polohy. Z profilu odhalí vše, co umělec předtím přehlédl. Ukáže mu vnější konturu vystouplých i skrytých částí a celý průřez.

Předpokladem toho všeho a příslibem úspěšné práce je model vytvarovaný rukama umělce podle pravého vkusu starověku.

Toto je cesta, po níž Michelangelo dospěl k nesmrtelnosti. Díky své proslulosti a odměnám, jež dostával, měl dost času, aby mohl pracovat s takovou pečlivostí.

Umělec dnešní doby, jemuž příroda a píle daly předpoklady, aby se povznesl výše, a jenž uzná tento postup za správný a přesný, je nucen pracovat spíše pro chléb než pro čest. Zůstane tedy ve vyjetých kolejkách, domnívaje se, že v nich může prokázat větší dovednost, a bude se spoléhat i nadále na své oko, vyškolené dlouhým cvikem.

Odhad oka, jímž se musí umělec dát vést, nabyl rozhodujícího významu praxí, která

je někdy velmi pochybná. K jaké jemnosti a spolehlivosti by si umělec vycvičil oko, kdyby je od mládí vzdělával podle neomylných pravidel?

Kdyby byli začínající umělci od prvních pokusů s hlínou nebo jiným materiálem vedeni podle spolehlivé metody, k níž Michelangelo dospěl po dlouhých studiích, mohli by doufat, že se přiblíží Řekům tak jako on.

Vše, co můžeme říci ke chvále děl řeckého sochařství, by podle vší pravděpodobnosti mělo platit i o jejich malířství. Avšak čas a lidská zloba nás připravily o doklady, podle nichž bychom o něm mohli vyslovit nezvratný soud.

Řeckým malířům se obecně přiznává umění kresby a výrazu, ale to je všechno: perspektiva, kompozice a kolorit se jim upírají. Tento názor se opírá jednak o práce reliéfní, jednak o malby starých mistrů (nelze říci Řeků) objevené v Římě a jeho okolí, v sklepeních paláců Maecenatových, Titových, Traianových a antoninovských; takových maleb se zachovalo jen málo přes třicet, a u některých z nich jde o mozaiky.

Turnbull připojil ke svému dílu o starověkém malířství²² sbírku nejznámějších prací, jež překreslil Camillo Paderni a vyryl Mynde, a jedině tyto rytiny dávají nádhernému a zneužitému papíru jeho knihy hodnotu. Jsou mezi nimi dvě, jejichž originály se nacházejí v kabinetu slavného lékaře Richarda Meada v Londýně.

Již jiní autoři uvedli, že Poussin studoval takzvanou *Aldobrandinskou svatbu*, že se dochovaly kresby, jež pořídil Annibale Carracci podle údajného *Marka Coriolana*, a že mnozí našli velkou podobnost mezi hlavami postav na dílech Guida Reniho a hlavami na známé mozaice *Únos Evropy*.

Kdyby mohla být pramenem podloženého soudu o starověkém malířství podobná freska, pak by mnozí na základě takových pozůstatků upírali starým umělcům i umění kresby a výrazu.

Tvrdí se, že malby s postavami v životní velikosti, jež byly přeneseny z herculanského divadla i se zdí, svědčí o špatné kresbě výrazu. *Přemožitel Minotaura Theseus*, jemuž mladí Athéňané líbají ruce a objímají kolena, *Flora*, *Herkules*, *Faun* a údajný *Rozsudek decemvira Appia Claudia* jsou podle svědectví umělce, jenž je viděl, co do kresby zčásti průměrné, zčásti chybné. Většina hlav, jak se tvrdí, nemá výraz, na malbě s Appiem Claudiem prý nejsou dobře postiženy charaktery.

To však jen dokazuje, že jde o díla velmi průměrných umělců, neboť znalost krásných proporcí, kontur těla a výrazu, vlastní řeckým sochařům, museli mít i dobří řečtí malíři.

Tyto stránky umění, jež přiznáváme starým malířům, neubírají novějším malířům řadu zásluh o umění.

V perspektivě jim nesporně patří prvenství a i při sebeučenější obraně starých musí být tato znalost přičtena umělcům novějším. Zákony kompozice a uspořádání znali staří jen částečně a nedokonale, jak mohou doložit reliéfní práce z dob, kdy v Římě kvetlo řecké umění.

Zdá se, že i co do koloritu rozhodují zprávy ve starověkých spisech i pozůstatky starého malířství ve prospěch novějších umělců.

²² Turnbull, *Treatise on Ancient Painting*.

Různé malířské náměty rovněž došly dokonalejšího zobrazení v novějších dobách. Naši malíři zřejmě překonali staré v zobrazení zvířat a krajin. Staří mistři patrně neznali pěknější druhy zvířat z jiných končin světa, pokud můžeme usuzovat z jednotlivých případů, třeba podle koně Marka Aurelia, obou koní na Monte Cavallo či dokonce podle údajně Lysippových koní nad portálem kostela sv. Marka v Benátkách, *Farneského býka* a ostatních zvířat této skupiny.

Zde je možno mimochodem uvést, že staří mistři ještě nevypozorovali křížný pohyb koňských nohou, jak vidíme u koní z Benátek a na starých mincích. V tom je z nevědomosti následovali někteří novější umělci, jejichž omyl byl dokonce hájen.

Naše krajinky, zejména od nizozemských malířů, vděčí za svou krásu především olejomalbě, jejíž barvy jsou výraznější, radostnější a plastičtější: k rozvoji tohoto druhu umění přispěla nemálo i samotná příroda oblačnějšího a vlhčího podnebí. Tyto i některé další přednosti novějších malířů oproti starým by si zasloužily, aby byly lepšími důkazy postaveny do zřetelnějšího světla než doposud.

K rozvoji umění je třeba ještě udělat velký krok. Umělec, který se začíná odchylovat, nebo se již odchýlil od vyšlapané cesty, se snaží tento krok učinit, ale jeho noha zůstává bezmocně stát na nejsrážnějším bodě umění.

Věčným a téměř jediným námětem novějších malířů jsou již po několik století příběhy svatých, báje a metamorfózy. Malíři je zpracovali tisícerým způsobem až k vyumělkovanosti, takže se zasvěcenec a znalec umění nakonec nutně zmocňuje přesycenost a odpor.

Umělec s duší, která se naučila přemýšlet, zůstane chladný a nečinný nad Dafne a Apollonem, únosem Proserpiny, Evropou a podobnými náměty. Snaží se projevit jako básník a malovat postavy pomocí obrazů, to jest alegoricky.

Malířství zahrnuje i věci, které nejsou smyslové; ty jsou jeho nejvyšším cílem a Řekové se ho, jak dosvědčují spisy starých autorů, snažili dosáhnout. Parrhasios, malíř, jenž křídil duši stejně jako Aristeides, dokázal prý dokonce vyjádřit charakter celého národa. Maloval Athéňany jací byli, dobří i krutí, lehkomyšní i tvrdošijní, stateční i zbabělí. Pokud je takové zobrazení možné, pak jen cestou alegorie, obrazů, které znamenají obecné pojmy.

Umělec je tu jako v pustině. Jazyky divokých Indiánů, v nichž je velký nedostatek pojmů a které nemají třeba slovo pro poznání, prostor, trvání atd., nejsou chudší na takové znaky než malířství naší doby. Přáním malíře, který myslí dál, než sahá jeho paleta, je zásobník vzdělanosti, do něhož by mohl sáhnout a najít významuplné a smyslově zachycené znaky věcí, které nejsou smyslové. Úplné dílo tohoto druhu ještě neexistuje; dosavadní pokusy nejsou dost závažné a nedosahují tak velkých záměrů. Umělec pozná, nakolik ho uspokojí Ripova *Ikonologie* nebo *Myšlení v obrazech u starých národů* od van Hoogha.

Důsledkem toho je, že největší malíři volili jen známé náměty. Annibale Carracci nepředstavil ve Farneské galerii nejslavnější činy a události tohoto rodu jako alegorický básník, to jest obecnými symboly a smyslovými obrazy, nýbrž ukázal všechnu svou sílu pouze ve známých příbězích.

Královská galerie v Drážďanech obsahuje bezpochyby poklad děl největších mistrů,

jímž možná předčí všechny galérie světa, a Jeho Výsost, jako nejmoudřejší znalec krásných umění, přísně vybíral jen nejdokonalejší díla svého druhu, ale jak málo historických prací najdeme v tomto královském pokladu! A alegorických, básnických obrazů je tu ještě méně.

Velký Rubens je nejznamenitější z velkých malířů, který se odvážil vydat na neprošlápanou cestu tohoto malířství ve velkých dílech jako vznešený básník. Lucemburskou galérii,²³ jeho největší dílo, zveřejnily ruce nejdovednějších mědirytců pro celý svět.

Po jeho smrti snad nebylo vytvořeno vznešenější dílo tohoto druhu, než je kupole Císařské knihovny ve Vídni, již vymaloval Daniel Gran a na mědirytinách pak zachytil Sedelmayr. *Apoteóza Herkula*, jako oslava kardinála Hercula de Fleuri, již ve Versailles namaloval Le Moyne, dílo, jímž se Francie pyšní jako největší kompozicí na světě, je proti vzdělané a důvtipné malbě německého umělce velmi hrubou a krátkozrakou alegorií: připomíná oslavnou báseň, jejíž nejsilnější myšlenky se vztahují na jméno v kalendáři. Na tom místě mohlo vzniknout něco velikého, a musíme se divit, že se nepodařilo. I kdyby apotheóza ministra zdobila nejvznešenější strop královského zámku, vidíme hned, co malíři chybělo.

Umělec potřebuje dílo, jež by z celé mytologie, z nejlepších básníků starších i novějších dob, z neznámé filozofie mnoha národů, z památek starověku, gem, mincí a nástrojů shrnulo takové smyslové figury a obrazy, v nichž by byly básnicky ztvárněny obecné pojmy. Tato bohatá látka by se musela pro ulehčení uspořádat do jistých tříd, zpracovat a vyložit s ohledem na jednotlivé případy tak, aby sloužila pro poučení umělců.

Tím by se současně otevřelo široké pole k napodobování starých mistrů a tomu, aby do našich děl pronikl vznešený vkus starověku.

Důkladným studiem alegorie by mohlo také v naší dnešní výzdobě dojít k očištění dobrého vkusu a zmnožení pravdy a rozumu; dobrý vkus, na jehož úpadek si tak trpce stěžoval již Vitruvius, se v pozdějších dobách ještě víc zkazil, jednak rozšířením grotesek jistého Morta, malíře z Feltra, jednak bezvýznamnými malůvkami, jimiž zdobíme své místnosti.

Naše kudrlinky a nade vše oblíbené mušlové ornamenty, bez nichž se teď neobejde žádná výzdoba, neobsahují mnohdy víc přirozenosti než Vitruviova svítidla, jež nesla malé zámky a paláce. Alegorie by mohla poskytnout takové poučení, aby i nejmenší ozdoba odpovídala místu, na němž se nachází.

Reddere personae scit convenientia cuique.²⁴

Malby na stropěch a nad dveřmi slouží většinou jen k tomu, aby zakryly prázdná místa, jež nelze zaplnit jen samým pozlátkem. Nemají žádný vztah k stavu a poměrům majitele a často dokonce mluví v jeho neprospěch.

Odpor k prázdnému prostoru tedy zaplňuje stěny a duchaprázdné malby mají zaplňovat prázdnotu.

Z této příčiny pak umělec, ponechaný své libovůli, volí z nedostatku alegorických obrazů často náměty, které musí působit spíš jako satira než jako uctění toho, komu své

²³ [Cyklus 21 obrazů pro Palais du Luxembourg, dnes v Louvru.]

²⁴ .. dovede osobě každé též přidělit úlohu vhodnou. — Horatius, *Ars poetica*, v. 316, přel. R. Mertlík.

umění zasvětil; snad proto, z opatrnosti a snahy vyhnout se tomuto nebezpečí, se žádá od malíře, aby maloval obrazy, které neznamenají nic.

A často stojí hodně námahy najít i takové obrazy, takže nakonec

...velut aegri somnia, vanae

Fingentur species.²⁵

Malířství se tak olupuje o to, co je jeho největším štěstím, totiž znázorňování neviditelných, minulých a budoucích věcí.

Malířská díla, která by pak mohla být významná na tom či onom místě, ztrácejí svůj účinek, jestliže se octnou v lhostejném nebo nepříhodném prostředí.

Člověk, který si dá postavit novou budovu,

Dives agris, dives positus in foedere nummis,²⁶

možná umístí nad vysoké dveře svých pokojů a sálů malé obrazy, které neodpovídají úhlu pohledu a základům perspektivy. Mluvím zde o takových pracích, které jsou součástí pevné a nepřenositelné výzdoby, nikoli o těch, které jsou seřazeny symetricky do jedné sbírky.

Výběr při výzdobě architektury není často o nic promyšlenější: zbraně a trofeje se budou na loveckém pavilonku vyjímat stejně nevhodně jako *Ganymedes s orlem* nebo *Jupiter s Ledou* v reliéfu na bronzových dveřích chrámu sv. Petra v Římě.

Všechna umění mají dvojí základní účel: poskytovat potěšení a současně i poučení, a mnozí z největších malířů-krajinářů si proto mysleli, že by dostáli svému umění jen z poloviny, kdyby ponechali své krajinky zcela bez postav.

Štětec, jímž vládne umělec, má být namáčen v rozumu, jak kdosi řekl o Aristotelově pisátku: umělec má zanechat k přemýšlení víc, než ukázal oku, a toho dosáhne tehdy, když se naučí své myšlenky v alegoriích neschovávat, nýbrž odívat je do nich. Jestliže má námět, ať si ho zvolil sám, nebo mu byl zadán, námět, který je nebo má být básnicky zpracován, pak mu jeho umění dodá ducha a rozdmýchá v něm oheň, který Prometheus uloupil bohům. Znalec bude mít o čem přemýšlet a pouhý milovník umění se tomu naučí.

²⁵ ... budou se skládat obrazy matné jako sny blouznícího,...

Horatius, *Ars poetica*, v. 7 — 8, přel. R. Mertlík.

²⁶ ... polnostmi bohatý je a bohatý úroky z peněz ... — Horatius, *Ars poetica*, v. 421, přel. R. Mertlík.