

J. J. Winckelmann

---

## 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 přičkla Řekům za domov pro mírné podnebí<sup>1</sup> 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 nejúctyhodnější díla Correggiova sloužila v královských stájích ve Stockholmu jako závěsy na oknech.

A je třeba uznat, že vláda velkého Augusta<sup>2</sup> byla onou vlastní šťastnou dobou, v níž bylo do Saska uvedeno umění jako cizí kolonie. Za jeho následovníka, německého Tita,<sup>3</sup> 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.

Nejistší 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

<sup>1</sup> Platon, *Timaios*, s. 1044, vyd. Frankfurt.

<sup>2</sup> [Saský kurfiřt August I., v personální unii král polský August II., zvaný Silný.]

<sup>3</sup> [Friedrich August II., v personální unii král polský August III.]

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 nezasvěcení, 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 jisté nedbalosti: příklady toho jsou delfin, který byl, spolu s hraječmi si dětmi, přidán k *Venuši Medicejské*, nebo Dioskuridovo zpracování gemy *Diomedes s palladiem*,<sup>4</sup> s výjimkou hlavní figury. Je známo, že vypracování zadní strany na nejkrásnějších mincích egyptských a syrských králů se zídka vyrovná hlavám dotyčných vládců. Velei umělci jsou moudří i tam, kde se dopouštějí nedbalosti, i jejich chyby přimášejí 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,<sup>5</sup> jsou vytvořeny z obrazů existujících pouze v myslí.

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 *Spartána*, 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* živý růžem, podle onoho starého modelu *Theseus* živý 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.<sup>6</sup>

Podívejte se na hbitého *Indiána* pronásledujícího pěšky jelena: jak se v něm rozproudí

<sup>4</sup> [Posvátná socha, již *Odysseus* a *Diomedes* uloupili z *Tróje*.]

<sup>5</sup> Proklos k *Platonovu Timaiovi*.

<sup>6</sup> *Pindaros, Olympijský zpěv 7* a scholia k němu.

šťávy, 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 nohou.

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 efory; 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 učit se hře na flétnu, protože znetvořovala tvář, následovali mladí *Athéňané* jeho příkladu.

Rovněž všechen řecký oděv byl strižen 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 *Spartanky* 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 *Kabarďincích*,<sup>7</sup> 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 krásnění, 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, kupřít-

<sup>7</sup> [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 nazí. 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 otisech, 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 kreslí, 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.

Úvodů 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 neodění a Sofokles, velký Sofokles, byl za své mladosti první, kdo poskytl spoluobčanům tuto podívanou.<sup>7a</sup> 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 křtitelnici 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 íonské 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“.<sup>8</sup>

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-

<sup>7a</sup> [Lessing s tímto tvrzením polemizuje v *Laokoontovi*, viz český výbor 1980, s. 386.]

<sup>8</sup> 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.]

rech 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.“<sup>9</sup>

Podle takových představ, povznášejících se nad obyčejnou formu hmoty, tvořili Řekové bohy i lidi. U bohů a bohůň 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 Čiňany 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.<sup>10</sup>

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 neznamenal 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 osvícený, aby dohlédl do nejhlubšího nitra umění, pak mnohdy nalezne ještě málo odkryté krásy srovnáním celkové stavby řeckých figur s většinou nových soch, namně 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 stejných 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 svalcích, 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 postřehneme jen vzdělaný cit.

<sup>9</sup> Bellori, *Descrizione delle imagini... da Raffaello*.

<sup>10</sup> 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, ušlechtilější spojení jednotlivých částí a větší plnost, na rozdíl od hubené napjatosti a četných vpadlých prohlubní našich těl.

Nemůžeme dospět dále než k pravděpodobnosti. Ta si však zaslouží pozornosti našich umělců a znaleců 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.<sup>11</sup>

*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, již 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 první 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

<sup>11</sup> 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, nanejvýš 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 věci cizích“.

Duše, jimž byla příroda přízniva,

Quibus arte benigna

Et meliore luto finxit praecordia Titan,<sup>11a</sup>

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 přírodou. 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.

Nejušlechtilější 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.

<sup>11a</sup> ... [jimž] Prométheus srdce stvořil z jílu lepšího druhu a uměním opravdu vládným. 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 heroů, 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. Prohlédněme si Dioskuridova *Diomeda a Persea*<sup>12</sup> nebo *Herkula a Iolu* z ruky Teukrovy<sup>13</sup> a obdivujme 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,<sup>14</sup> krásnou stavbu těla.

*Agrippina* zpracovaná ve vysokém stylu a tři *Vestálky*<sup>14a</sup> 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 předsádku knihovny San Marco v Benátkách.<sup>15</sup> 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 dvojnásobném smyslu. Představují první velké objevy v Herulanu, 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 žádná 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 vzpomínku 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 zmínek Plinia Mladšího o konci jeho příbuzného, který zahynul při zkáze Herculanea.

<sup>12</sup> Stosch, *Piarres gravées*, tab. 29 a 30.

<sup>13</sup> *Museum Florentinum*, d. 2, tab. 5.

<sup>14</sup> [Průsvitná látka z ostrova Kós.]

<sup>14a</sup> [Domnělé „Vestálky“ jsou náhrobní sochy neznámých Římanek v idealizovaném řeckém kostýmu; domnělá „Agrippina“ byla později určena jako Ariadna.]

<sup>15</sup> 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 vídeňští umělci byli pobouřeni, když se proslechly jen zcela nejasné zprávy o prodeji soch, a všichni je sledovali zkaleným zrakem, když byly odvázeny z Vídně do Dráždan.

Slavný Mattielli, „jemuž Polykleitos propůjčil oko a Feidias dláto“ (Algarotti), pořídil, ještě než se prodej uskutečnil, s největší píli hliněné kopie všech tří *Vestálek*, aby si tak nahradil jejich ztrátu. Za několik let je pak následoval a zaplnil Drážďany věcnými díly svého umění, ale i zde zůstaly kněžky předmětem jeho studia, nanejvýš 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 prohrěšků proti přirozenosti a pravdivosti odchylovali od cesty, již se v odění postav většinou drželi řečtí mistři. Řecká drapérie pracuje většinou s tenkými a mokrymi 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 vrstvilo 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 Franceska 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 sebevíce běsnil, tak se ve výrazu řeckých postav zračí při všech vášních velká a vyvážená duše. Tato duše se zrcadlí i v nejzazším utřpení 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 podbřišek, 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 nadobyčejně duše.<sup>16</sup>

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*.<sup>17</sup>

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 nejvladnějším 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 vylučné 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 kontrast, který považují za souhrn všech samostatně vytvořených vlastností dokonalého uměleckého díla. Pro své figury požadují duši, která jako kometa vyráží 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 nemaleli jinak, než básnil jejich první dobrý autor tragédií.

Na počátku všeho lidského konání je unáhlenost a překrotnost; ustálenost a důkladnost

<sup>16</sup> [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.<sup>17a</sup>

Velký kreslíř 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,<sup>17b</sup> odvracející hunského krále od úmyslu vytáhnout proti Římu, tu nevystupuje s řečnickými gesty a pohyby, nýbrž jako důstojný muž, jenž svou pouhou přítomností tiší vášně, jako člověk, jehož popisuje Vergilius:

Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem

Conspexere, silent arrectisque auribus adstand,<sup>17c</sup>

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 oťrese Olympem.

V jiném slavném zobrazení téže scény, v basreliefu 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 znalců našel krásný *Svatý Michael* Guida Reniho v kapucínském kostele v Římě, znalců schopných pochopit velikost výrazu, již umělec propůjčil svému archandělu! Výše je ceněn *Michael Conkúv*,<sup>18</sup> protože se mu na tváři zračí hněv a pomsta,

<sup>17a</sup> ... 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.

<sup>17b</sup> [Na Raffaelově *Attilovi* je papež Leo I., který údajně odvrátil hunského vládce od zničení Říma na tažení r. 452.]

<sup>17c</sup> ... náhle však šlechetný muž, jenž velkých zásluh si dožil,  
přijde jim vstříc — hned zmlknou — a stojí s napjatým sluchem.  
Vergilius, *Aeneis*, zpěv 1, v. 151 — 152, přel. O. Vaňorný.

<sup>18</sup> Wright, *Observations*.

kdežto Reniho archanděl se bez rozhořčení, s projasněným a nepohnutým výrazem vznáší nad nepřitelem 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.<sup>19</sup>

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 Thešpií, aby uviděli krásného *Cupida* z ruky Praxitelovy.

Pohledte 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.

Svěťice klečí v nábožném tichu duše vedle ní, ale hluboko pod majestátem hlavních postav; ponížene 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 svěťice 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. Dibutades<sup>20</sup> ze Sikyonu je prvním tvůrcem hliněné figury a Arkesilaos, přítel velkého Luculla,

<sup>19</sup> [Joseph Addison v básni o vítězství vévody z Marlborough nad Francouzi r. 1704.]

<sup>20</sup> [Plinius, kn. 35, kap. 12; jméno hrdě 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 nevhodnějším 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 hnutí 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 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 obrisy 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 omýlu 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 odvázněji.

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 všechny postihnutelné části a krásy modelu přenést na samotnou sochu a vyjádřit je v ní.

Vasari jeho objev popsal poněkud nedokonale.<sup>21</sup> 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 vylíčení.

Není zde dost jasně určen tvar nádoby s vodou. Postupně 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

<sup>21</sup> Vasari, *Vite de' pittori*, část 3, s. 776.

okraji 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 mířku 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 dílcích naznačených na figuře; tímto způsobem ho linie vody vedla až za nejkrainější 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 počítal 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 vši 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 antoniniovských; takových maleb se zachovalo jen málo přes třicet, a u některých z nich jde o mozaiky.

Turnbull připojil ke svému dílu o starověkém malířství<sup>22</sup> sbírku nejznámějších prací, jež překreslil Camillo Paderni a vyryl Mynde, a jediné 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.

<sup>22</sup> 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 olejo-malbě, 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.

Věcným 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 zasvěcenost a znalost 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 líčil duši stejně jako Aristeides, dokázal prý dokonce vyjádřit charakter celého národa. Maloval Athéňany jací byli, dobří i krutí, lehkomyšní i tvrdošíjní, 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 předělí 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,<sup>23</sup> 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 Sedelmayer. *Apotheóza Herkula*, jako oslava kardinála Hereula 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 to 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.<sup>24</sup>

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

<sup>23</sup> [Cyklus 21 obrazů pro Palais du Luxembourg, dnes v Louvru.]

<sup>24</sup> .. 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.<sup>25</sup>

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.<sup>26</sup>

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 nepřenosné 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 dvojitý 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 básnický 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.

<sup>25</sup> ... budou se skládat obrazy matné jako sny blouznícího,...

Horatius, *Ars poetica*, v. 7 — 8, přel. R. Mertlík.

<sup>26</sup> ... polnostmi bohatý je a bohatý úroky z peněz ... — Horatius, *Ars poetica*, v. 421, přel. R. Mertlík.