

Za další ze specifických rysů rakouského baroka vůbec považuje Preiss jistou lidovost („dialekticky přibarvená výtvarná mluva“) a uvádí, že právě tato „lidová emotivnost“ je jedním z pramenů exprese („bytostná touha po výrazově plném prožitku a jeho sdělení, po šokování silným citovým vzruchem“) a pronikla „zdola“ až do děl „největších mistrů rakouského 18. století, u nichž se radikální expresivnost snoubí s nejvyšší malířskou kultivovaností“. Takto chápaná exprese je ovšem příznačná spíše až pro Rakousko rokokové. V Čechách došla jen velmi omezeného uplatnění. Dodejme, že neméně charakteristická je také pro rokokovou Moravu, jejíž výtvarná kultura souvisela v 18. století velmi těsně s Rakouskem, a kde vedle expresivního Maulbertsche „pracují po polovině století dva velmi zajímaví reprezentanti zlidovělého výrazového roka, brněnský Josef Havelka a František Antonín Šebesta-Sebastini z Kojetína (srov. Ivo Krsek, *František Antonín Šebesta-Sebastini*. Olomouc 1956; též, *K otázkám lidových prvků v rokokovém malířství*. SPFFBU F 3 1959).

Stať o F. A. Maulbertschovi patří jistě k nejpodnětějším partiím Preissova úvodu. Pro kardinální téma Preissova textu je však — vedle postižení slohové podstaty Maulbertschova umění — neméně důležité zjištění, vyslovené v souvislosti s jediným monumentálním dílem, které největší vídeňský malíř provedl v Čechách, totiž s freskou filosofického sálu strahovské knihovny. „Strahovská freska není však pouze Maulbertschovým epilogem..., nýbrž také symbolem konečné kapitulace Prahy před vídeňským uměním. Je však příznačné, že klasicistní Praha, jež vyčerpala fond vlastních uměleckých sil až do dna, vzdala v době josefínsko-leopoldovské státní unifikační, záměrně strážící dosavadní teritoriální a regionální odlišnosti byrokratickou, bytostně amuzickou uniformitou, hold majestátu rakouského umění až v době, kdy i ono stálo před svým konečným zánikem“. (Obširně se P. Preiss zabýval strahovskou malbou ve studii *Freska F. A. Maulbertsche ve Filosofickém sále strahovské knihovny*. Strahovská knihovna II, 1967).

Tuto jistou kulturní uzavřenost Čech vůči Rakousku ještě dokresluje skutečnost, že druhý největší malíř 2. poloviny 18. století, neobyčejně plodný Martin Johann Schmidt, zvaný Kremersschmidt (1718—1801), pro Čechy vůbec nepracoval, jak konstatuje P. Preiss (zatímco např. na Moravu dodal řadu významných prací). Několik málo Schmidtových maleb, které se nacházejí v českých sbírkách, jsou vesměs až pozdějšími akvizicemi.

V závěru své úvodní studie uvazuje P. Preiss ještě o rakouskem krajinářství, žánru a zátiší, a dochází k obdobným závěrům jako předtím.

Význam Preissovy studie je mimo veškerou diskusi. Pro rakouský dějepis umění spočívá v autorově podnětném náčrtu rakouského malířství 18. století, koncipovaném se zřetelem k Čechám, a také v tom, že je základem k zevrubné evidenci rakouského materiálu na českém území. Základním zřetelem Preissova textu je dán také jeho význam pro český dějepis umění. Preissova stať je znamenitě fundovaným příspěvkem k širšímu problému poměru českého baroka k baroku okolních německých zemí, k problému diskutovanému dříve převážně jen v oblasti architektury, v posledních letech však již také v oblasti malířství a sochařství (O. J. Blažiček, J. Neumann, P. Preiss). Preissova studie ústí v poznání o svěbytnosti českého malířského baroku v poměru k malířství rakouskému (základ této svěbytnosti spatřuje autor již v tradici, založené v 17. století velkou osobností K. Škréty, která nemá v rakouské malbě rovnocennou obdobu). Nelze — ukazuje P. Preiss — oprávněně hovořit o souvislém „rakousko-českém kulturním prostoru“, jak se s touto tézí často setkáváme v zahraniční odborné literatuře. Ovlivnil-li rakouský barok velmi pronikavě výtvarnou kulturu Moravy (a také ovšem Uher, Sedmihradska, Charvátska a Slovinska), byl vztah Čech a Rakouska mnohem volnější „než se dosud předpokládá... pro naši zemi byla Vídeň spíše zprostředkovatelkou než zásadní usměrňovatelkou“ (str. 30). Šlo patrně o vůli k určité kulturní soběstačnosti, „o uvědomělou koncepci, zřejmě živenou nadnárodním patriotismem českých, byť i většinou jazykově utrakvistických stavů, prelátů a měšťanstva.“ To jsou skutečně závazné závěry, jež podstatně obohacují dosavadní vědomosti o barokním umění střední Evropy.

Ivo Krsek

Johann Joachim Winckelmann, 1768—1968. Inter Nationales, Bad Godesberg 1968. 61 stran textu, 8 vyobrazení.

8. června 1968 uplynulo 200 let od násilné smrti teoretika klasicismu a zakladatele vědeckého dějepisu umění — Johanna Joachima Winckelmanna. Nakladatelství Inter nationes vydalo k této příležitosti vzpomínkovou brožuru. Vyšla v edici věnované výročí slavných osobností, jakými byli mimo jiné např. Hans Holbein starší, 1465—1965; Käthe Kollwitzová, 1867—1967; Johannes Gutenberg 1468—1968 a další. Obsah utlé knížky o Winckelmannovi tvoří tři články — Ludwiga Curtia Johann Joachim Winckelmann 1717—1968. přetištěný z II. svazku knihy Die großen Deutschen, Horsta Rüdiger, Winckelmanns Persönlichkeit, převzatý z 5. čísla časopisu Der Deutschunterricht (1956, roč. 8), a Richarda Biedrzyňského,

Begierde des Schauens. Knížka přináší vedle reprodukcí portrétů J. J. Winckelmanna od Angeliky Kauffmannové z r. 1763 a 1764, podobizny od Antona Marona z r. 1768, Winckelmannova náhrobku v Terstu a Apollona Belvederského také tři reprodukcce původních listů základních Winckelmannových děl, a sice Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Dresden und Leipzig 1756, Sendschreiben von den Herculianischen Entdeckungen, Dresden 1762, a Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764. Doplňuje ji přehled životopisných dat a odkazy na bohatou literaturu.

Uvahy o Winckelmannovi zahajuje Ludwig von Curtius. Zajímá ho především Winckelmannovo dílo, jež hodnotí s plným vědomím letitého odstupu. Považuje Winckelmannu vedle J. J. Rousseaua za druhého revolucionáře v evropské kultuře, který rozbíjí svět doznívajícího baroka a rokoka, za nejsilnější a osamocenou teoretickou osobnost nových konstruktivních idejí. Curtius podotýká, že dnes nás mohou zajímat jeho úsudky o uměleckém díle spíše jen z historických důvodů. Zvláště rané spisy jsou pro dnešního čtenáře nezajímavé. Nicméně už v nich je obsažena podstata celého budoucího Winckelmannova systému. Winckelmann se v nich postupně odvrací od římské antiky k antice řecké a spojuje jejich estetický smysl s morálními požadavky nové výchovy. To je v 18. století něco zcela neobvyklého. Jistě, vytvořil vědu, ale v ní a nad ní hledá smysl života.

Winckelmann první tušil, že většina zachovaných antických památek jsou římské kopie ztracených řeckých originálů, aniž byl s to tyto názory metodicky prokázat. Při jejich posuzování a datování používá vůbec poprvé sochařskotechnických kritérií. Ještě mnohem důležitější je ovšem duchovně historická koncepce původního, římskou tradicí nepotlačeného řectví. Šlo mu však o více než o pouhé archeologické „vědení“. Před jeho očima se odhalovalo tajemství formy.

Nejvýznamnější jsou Winckelmannovy Dějiny starověkého umění z roku 1764. Jejich epochální význam spočívá v tom, že místo pouhého sbírání materiálu představují skutečné, vědecké dějepisceví Curtius v nich nachází, s ohledem na moderní vědní disciplíny, tři významové vrstvy:

1. Jsou to dějiny. Proto stojí na počátku německého dějepisceví, ale i klasické archeologie a dějin umění.
2. Winckelmann v předmluvě sám říká, že „jejich nejušlechtlejším konečným cílem je podstata umění“ — chtějí tedy být zároveň estetikou.
3. Tyto „Dějiny“ mají v člověku probouzet schopnost prožívat krásu v umění a tím jej zušlechťovat. Jsou tedy i pedagogickým dílem (Winckelmann se ostatně nikdy nezvald výchovných záměrů), a proto otevírají perspektivy výchovy klasického německého humanismu.

Winckelmann v nich rovněž učinil důležitý krok k metodickému poznání objektu. Vyžaduje např. rozlišování pravého a nepravého antického díla na základě přísného systematického třídění. O tom nebylo u jeho předchůdců Montfaucon a Cayluse ani zmínky. Ostatně popis uměleckého díla před jeho vystoupením sledoval jen dvě hlediska — buď měřil dílo jeho podobností s přírodou, anebo vykládal jeho věcný obsah. Winckelmann zavádí básnický, estetický popis díla. Je přesvědčen, že jedině tzv. vysokým stylem popisu je možné zachytit podstatu uměleckého výtvaru. Jde od všech podrobností. Popisuje např. tvář, rty, usta, oči sochy, ale i technický postup tvorby. Jak podotýká Curtius, zdědil tuto jeho originální umělecko-historickou metodu celý svět. Winckelmann tak proniká, podle Curtia, právě svým mimorádným fanatismem k poznání pravdy, která se stane obecným požadavkem vědy o starověku. Kromě toho je Description des pierres gravées du feu Baron Stosch prvním pokusem o vědecký muzeální katalog, stejně jako jsou Monumenti antichi inediti vzorným soupisem památek.

Vedle toho zcela novým Winckelmannovým přínosem je pojem slohu. Jeho zavedením do dějepisu umění Winckelmann překonal pouhý popis a biografické referování a položil tak základy k porozumění nadindividuálním, historickým souvislostem. Z toho vyplývá zavedení pojmu organismus a vytvoření vývojové teorie o zrodu, růstu a úpadku umění. Dojmenné přitom je, podotýká Curtius, že dělení umění podle sluhů Winckelmann pouze tušil. Objektivní důkazy i vědecké přesvědčení mu chyběly. Neznal umělecká díla (např. památky Parthenonu), která jsou dnes rozhodující pro ilustraci jeho ideje „vysokého“ a „velkého“ slohu. Přitom však nepostrádal smysl pro řecké archaické umění, které nazýval „starším slohem“. V jeho době to byl objev přímo nepochopitelný.

Curtius se dále zamýšlí nad Winckelmannovým ideálem. Bohu, nad vlivem jeho klasicistních ideálů na reformy německé výchovy prováděné Wilhelmem Humboldtem, nad německou klasikou filologií a zejména nad historickou a umělecko-historickou vědou, která od Jacoba Burckhardta až po Dehija je bez Winckelmannu nemyšlitelná.

Jubilea významných osobností bývají samozřejmě vhodnou příležitostí k celkovému zhodnocení jejich díla. Zároveň však umožňují, zvláště dnes, až psychoanalytické zkoumání jejich osobního života. Ve Winckelmannově případě je to zvláště lákavé. Jednak proto, že Winckelmannův osobní život byl plný rozporů a bojů s vlastním svědomím, s vlastními ideály a drsnou skutečností,

jednak proto, že jeho život a zejména tragická smrt byly opředeny spoustou nejrůznějších dohadů a pověstí. Herderův a Goethův entuziasmus jej obklopil, zcela v duchu klasicismu, téměř nadpřirozenou svatozáří. Ale ani jeho biograf Carl Justi, který jako první docenil Winckelmannův význam pro moderní vědu, se nevyhnul příliš „liberálnímu“ a zkratkovitému líčení jeho osobnosti. Winckelmann byl pro něj ještě příliš geniálním zjevem. Proto Justi mnohé z jeho života střízlivě, ba dokonce stydlivě zamlel. Justiho líčení v podstatných rysech korigoval už Berthold Vallentin a obrysy jeho osobnosti, ale i vědeckého přínosu byly doplněny dílčími filologickými, estetickými nebo duchovědnými studii. Za nejúspěšnější z nich považuje Horst Rüdiger poslední články Ludwiga Curtia, přednášky Wernera Kohlschmidta, disertaci Hanse Zellera a zejména zavržené hodnocení Franze Schultze v I. svazku knihy *Klassik und Romantik der Deutschen*. Avšak i přes tato zdánlivě definitivní hodnocení láká složitá Winckelmannova osobnost další a další badatele. Tak i Horst Rüdiger přistupuje ve svém článku Winckelmanns Persönlichkeit k Winckelmannově osobnosti jako k problému. Jeho úvahy jsou ostatně zajímavé.

Rüdiger se odvolává na 1000 zachovaných a kriticky zhodnocených Winckelmannových dopisů, z nichž Goethe vydal jen zcela nepatrnou část. Podle Rüdigerova můžeme Winckelmannova plně pochopit jen na základě srovnání těchto dopisů s Winckelmannovými vědeckými výsledky. Jak tvrdí Rüdiger, jsou psány s naprostou otevřeností a nonsalancí, ba až hrubostí, s níž se ne-setkáme ani v jednom Winckelmannově díle určeném veřejnosti. Už v tom je patrný jistý rozpor. Rüdiger zcela v duchu psychoanalýzy soudí, že jedním z důvodů této dvojakosti byl Winckelmannův vztah ke stejnému pohlaví. Další příčinou, v článku dále obsírně rozváděnou, byla nepochybně Winckelmannova konverze. Jeho dílo se nám proto jeví jako výsledek zápasu s protivami vlastního založení a světa. Nikoliv jako výsledek zápasu s příčinami těchto protiv. Proto jsme považovali Winckelmannova ve všech spisech od drážďanského eseje až po Monumenti antiche inediti, za oblou, harmonicky vyrovnanou osobnost a ne za naprosto rozpolceného, problematického a démonického člověka, jakým ve skutečnosti byl — podotýká Rüdiger.

Svá tvrzení autor opírá o ty dopisy, v nichž Winckelmann nevystupuje jako vědecký badatel, nýbrž jako duševně otěšený člověk. Nachází pro to několik důvodů. Winckelmann tihl svým založením k úspěšnosti duše a k umělecké „kráse“. Přimo vášnivě studoval a obdivoval např. Homéra. S tím na druhé straně kontrastoval jeho nepříznivý životní osud. Jako syn ševce, který emigroval pro své vyznání ze Slezska do pruského Stendalu, vyrůstal v bídě a nesmírně těžce se prosazoval. Když se dostal do blízkosti saského dvora (působil jako knihovník u hraběte Büna u Nohnitz u Drážďan), kde, jak se domníval, našel podmičky pro naplnění svých snů, přemluvili jen papežský nuncios Archinto, králův osobní lékař Bianconi a jezuitský pater Rauch ke konverzi. Využili totiž jeho sklonů a vášně k umění a nabídli mu za změnu vyznání dvouleté stipendium v Římě. Rüdiger, ale i Biedrzyński, autor článku Begierde des Schauens, se domnívají, že Winckelmannovo rozhodnutí k tak vážnému kroku podporila i někdejší konverze Augusta Šilného. Další podporu našel Winckelmann nepochybně v relativně svobodném, poměrně bezstarostném, zato však kulturně a umělecky velmi angažovaném životě na saském dvoře. Zde jej také obklopovaly vynikající umělecké památky, po nichž vášnivě prahl a od nichž se už nechtěl odpoutat. Nastoupil zde také novou životní dráhu, a to svým drážďanským esejem, v němž popisuje např. Raffaellova Sixtinskou Madonu — klenot tehdejších královských sbírek. Konverze nicméně otfásla jeho svědomím. 6. ledna 1753 napsal dopis svému příteli Berendisovi, v němž hledá omluvy a omluvy pro své počínání. Rüdiger řadí dopis spolu s Rousseauovými Konfesemi k nejotřesnějším dokumentům v duchovních dějinách moderního člověka.

Winckelmann se v dopise neustále odvolává na své svědomí a poprvé zde několikrát zazní idea tzv. povznesení (Erhebung): „Musíme opustit všední cestu. abychom se povznegli... Bůh a příroda ze mne chtěli udělat malíře, velkého malíře, a oběma navzdory jsem měl být farářem. Nyní ve mně zanikl malíř i farář. Celé moje srdce lpí na poznání malířství a starověku... Nyní nemám před sebou nic, v čem bych mohl vyniknout, než řeckou literaturu. Nenacházím vhodnější místo než Řím...“ Idea povznesení se stala podstatou veškerého jeho životního i vědeckého názoru. Myšlenka povznese se za vyniknout, poznamenává Rüdiger, utvrzuje ve Winckelmannovi sebevědomí a přesvědčení o vyvolání: „opravdovou službu Bohu lze nalézt vždy jen u několika vyvolených, a to ve všech církvích.“ To ovšem není ani homérský, ani voltairovský, nýbrž luteránský postoj: predestinace patří k podstatě protestantského učení. Je integrující součástí protestantské etiky. Vedle citátů z Homéra uvádí Winckelmann také bibli a neustále zdůrazňuje myšlenku tzv. „opakovaného vyznání víry“, aby se i nadále ospravedlňoval: „Přesvědčení o těchto božských zjeveních nezachováváme mrtvými literami, nýbrž božským vnuknutím, které očekáváme v tiché pokoře stejně jako mnozí věřící.“ To jsou názory, které odporují jak ortodoxii, tak osvícenské filosofii.

Winckelmann přenáší, podle Rüdigerova, toto vlastní přesvědčení na „božské“ v uměleckém díle. Tedy na to, co v něm považuje za uslechlité a dokonalé. Proto také paralelně se studiem antiky

rozjímá o kráse a o literárním mistrovství. V tom nachází opětne sebepotvrzení a klid svědomí. Už ve svém prvním spise — Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst z roku 1755 — zřetelně rozlišuje tzv. „smyslovou“ a „ideální“ krásu. Z první bere umělec to, co je „lidské“, z druhé, co je „božské“. K realizaci onoho božského je podle Winckelmanna zapotřebí duchovní mravní síly, čehož lze dosáhnout jen povznesením ducha. Prostředkem k tomu je nápodoba. Ne však nápodoba přírody, neboť ta vede k naturalismu, který Winckelmann zavrhuje, ale nápodoba toho, co je uzavřené a dokonalé. Tím myslí řecké umělecké dílo. Jeho ideu „stát se nenapodobitelným nápodobou Řeků“ naplní až Thorwaldsen, narozený v roce Winckelmannovy smrti, dokládá Richard Biedrzyuski v posledním oddílu jubilejní brožury. Cílem Winckelmannova povznesení je umělecká a stejně i literární vznešenost výpovědi. Odtud Winckelmann dospívá ke stylu. Styl, který v uměleckém nebo literárním díle zrcadlí povznesení, nazývá „vysokým“, „vyšším“, „důstojným“ a konečně „nejvyšším“ nebo „pindarským“. Rüdiger je přesvědčen, že poznatky k uvahám o stylu Winckelmann nečerpá ze soudobé literatury, nýbrž ze výraz i znak stylu převzal z antických spisů.

Winckelmannovy ideje vystupují nejvýrazněji v jeho Beschreibung der Belvedere-Statuen. Od té doby je považován, vedle Lessinga, za prvního mistra moderní německé prózy. Rüdiger tvrdí, že nejpoetičtější varianta tohoto díla se nachází v Paříži a je nejbližší Winckelmannovu ideálu tzv. „vysokého stylu“. Potvrzuje to konečně vlastní Winckelmannova poznámka z 20. března 1756: „Popis Apollona vyžaduje nejvyšší styl, povznesení nade vše, co lidského jest.“ Celý komplex ideje povznesení (Erhebung) dostává v naznačených souvislostech zcela nový smysl. Dokazuje, že jde o obvyklý projev přenesení původně religiozního, ať už pietistického, nebo sektářského postoje na sekulární hodnoty: na přátelství, lásku, společenský řád nebo — ve Winckelmannově případě — na estetické kategorie. Tak, jak byla idea povznesení Winckelmannovým životním názorem, tak určovala i jeho estetickou interpretaci a literární styl, uzavírá Rüdiger.

Na konec lze říci, že knížka je zdařilou a důstojnou jubilejní vzpomínkou na významného zakladatele vědeckých dějin umění. Zdůrazňuje, že Winckelmann zůstal i pro nás vzorem nezištného, obětavého vědce. Nezapadl ani jako president a skriptor vatikánské knihovny, dosáhnuv vysokého uznání, v lesku a pohodlí tehdejší kosmopolitní římské společnosti. Zůstal vnitřně nezávislým, prostým člověkem. R. 1758 napsal Bianconimu: „Oženil jsem se s chudobou, jejíž matkou je svoboda, a doufám, že toto manželství vydrží až do konce.“ To se také splnilo. Nevyzpytatelným řízením osudu, který vedl vrahovu ruku, zahynul Winckelmann 8. června 1768. Zemřel, jak napsal Christian Gottlob Heyne, „odcházejce z tohoto světa jako prostý poutník, s úsměvem na rtech, chudý tak, jak na něj přišel“.

Jaroslav Sedlář

