

Pelikán, Oldřich

## K periodizaci a vývoji římského umění

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. E, Řada archeologicko-klasická.* 1969, vol. 18, iss. E14, pp. [77]-85

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/109874>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OLDŘICH PELIKÁN

## K PERIODIZACI A VÝVOJI ŘÍMSKÉHO UMĚNÍ

Až do přelomu 19. a 20. století zastíňovalo řecké umění zcela římské, a to jak v očích laiků-diletantů, tak ve vědecké práci odborníků. Tato tradice měla kořeny již v zakladateli uměnovědy J. J. Winckelmannovi a v tehdejší dobovém klasicismu, který ovládal estetický názor i v 19. stol. a zanechal u klasických archeologů hluboké stopy leckdy až do dneška. Teprve ve dvou koryfejích vídeňské uměleckohistorické školy F. Wickhoffovi a Al. Rieglovi našli Římané, uznávání dotud jen jako tvrdí vojáci a organizátoři světového imperia, své chápající zastánce i na poli nepraktického krásna. 20. století naučilo se rozumět pozdější fázi antického výtvarného vývoje, jsouc samo mu blízké ve svém poimpresionistickém hledání nového slohu, a snažilo se proniknout k podstatě cesty římského umění a k jeho původnosti. Bylo by možné uvést mnoho jmen význačných badatelů, jejichž studie znamenají důležité stupně našeho hlubšího poznávání římského umění, ať již jeho jednotlivých druhů, nebo obecně v jeho komplexnosti. I za jiné jmenujeme aspoň E. Strongovou, G. A. S. Snijdera, J. M. C. Toynbeeovou, G. Rodenwaldta, B. Schweitzera, P. H. von Blanckenhagen, O. J. Brendela, K. Schefolda, G. M. A. Hanfmann a G. Ch. Picarda. Tato jména reprezentují nejdříve prohlubování Wickhoffova iluzionismu, ale i omezení originality Římanů, pak podrobnější poznání vrstev římské výtvarné řeči, především slohu oficiálního a tzv. lidového, a vln vývoje (období klasicistická, „barokní“, přechod k abstrakci) a konečně uvědomění si jeho konfliktnosti v celém dosahu (dobové slohy proti druhovým) i jejich příčin (umění státní reprezentace proti soukromému. cesta k iracionalitě).

Přes všechnu nesmírnou práci věnovanou Římu ve 20. stol., ať již analytickou nebo syntetickou, máme stále — na rozdíl od Řecka s jeho poměrně jednotným vývojem — dost nejasného i v základních věcech, viz mou studii *A propos de l'évolution de l'art romain, Hommages à Marcel Renard, Bruxelles 1968, str. 431 nn.* Kořen toho třeba hledat, aspoň podle mého mínění, především ve vývojovém zařazení Říma v rámci antického umění. Římské umění navazuje časově i vnitřně jednak na velmi rozvinutý řecký vývoj, který se ocitl v určité krizi, v uzlovém bodě. jednak na domácí tradice etruskoitalické. Řecká vývojová křivka ve své pozdní fázi tzv. helénistické dospěla k bohatě rozrůzněnému dynamismu, ale současně silně porušení typicky řecké zobecňující harmonie abstraktního a konkrétního, rozumového a smyslového vedlo nutně a zákonitě ke klasicistické reakci. A tak Římu dostalo se již do kolébky rozpolcené dědictví, ovšem s mnoha zárodky další cesty. Římské umění je chápáno jako určité období antického vývoje, a to pozdní, a je stále viděno přes všechno zdůrazňování domácího přínosu, někdy jen rozpačité, očima řecké tradice. Bývá degradováno na jakési dozvuky Řecka, závěr pozdního řeckého vývoje.

Zjednodušeně mohli bychom říci, že v Řecku proběhl úplný vývojový cyklus od statiky k dynamice a na Řím zbylo už jen málo. Domácí podíl spatřuje se v římském „duchu“, který přistoupil k řecké formě, a zásluhy Říma hlavně v tom, že odevzdal. tradoval antické umění Evropě, případně vytvořil základy středověku. Tu ovšem zase křesťanství bývá odtrhováno od antiky a římské novátorství je tím podstatně zmenšováno. A tak Řím, stojící na křižovatce mezi řeckou a středověkou kulturou, doplácí na obojí.

Správně však je římské umění druhou částí velkého antického cyklu, a to v plném rozsahu. Řím totiž znamená nejen rozvinutí klasické, realistické fáze antiky (ve Winckelmannově širokém smyslu, od 5. stol. př. n. l. až do 3. stol. n. l.), nýbrž především vytvoření nové syntézy z minulých tradic a její další vývoj se zárodky budoucího a tím i zformování pozdní antiky, křesťanské antiky, mostu ke středověku. Z toho pak ovšem plyne, že římské umění není možno vidět očima řecké tradice, nýbrž této nové syntézy, prismaticem její specifčnosti. Že tu jde o nový adekvátní pohled a ne jen o nějaké jiné pojmenování starých, dostatečně známých skutečností, ukazuje se zřetelně též při členění vývoje, při periodizaci římského umění. Vývojové zřetězení uměleckých děl vytváří plynulý tok, takže každé jeho dělení na kratší úseky je do jisté míry násilné. Na druhé straně ovšem nelze popřít, že existují nějaké mezníky a vnitřně odlišné části. A tak, i když jsme si vědomi zjednodušování bohatosti faktů a schematizace, přesto musíme si vývojovou řadu nějak utřídit, protože jinak bychom vlastně vývoj negovali.

Při periodizování římského výtvarnictví jsou potíže již při stanovení jeho začátku a konce. Méně problematická je hranice proti staršímu vývoji na italské půdě, z něhož římské umění vyrůstá a ponenáhlu se vyděluje. Uvážíme-li praktické zaměření Římanů a jejich neustálé boje za ovládnutí nejdříve Itálie, pak i celého Středomoří, není divu, že o vyšší kulturu se začali intenzivněji zajímat až pozdě, o výtvarné umění až v 2. stol., hlavně od jeho druhé poloviny, když pokořili definitivně Karthago a ovládli i Řecko. Téměř obecně se souhlasí, že o pravdu římském umění lze hovořit až od doby Sullovy, tj. až v 1. stol. př. n. l. na samém sklonku doby republikánské. Daleko problematictější je „konec“ římského umění a jeho vymezení proti ranému středověku. Je to záležitost do značné míry konvenční, poněvadž nemůže být sporu o to, že starokřesťanské umění je právě tak epilogem antiky, jako prologem dalšího vývoje. Roztrhnout pozdní antiku na pohanskou a křesťanskou je ovšem ze stanoviska vnitřní struktury nesprávné, protože rozdílnost je jenom v obsahu, nebo ještě přesněji jen v tématice. Považujeme tedy za málo vhodné klást dělicí čáru již do vlády Konstantinovy, kdy po milánském ediktu r. 313 n. l. stalo se křesťanství rovnoprávným, ba možno říci oficiálním státním náboženstvím. Oprávněnější je hranice po r. 400, kdy abstrakce v obrazových druzích umění nabyla rozhodné převahy. Tu se však zase odlučuje Ravenna od antiky a na jejich sepětí poukazyval důrazně již V. Birnbaum (Ravennská architektura, Praha 1921). Jak se zdá, vývojovým faktům nejlépe odpovídá „rozmezí“ po polovině 6. stol., když r. 568 vpadli do Itálie Langobardi, kteří byli tradiční antické kultuře nepřátelští na rozdíl od Gótů, ovládajících Apeninský poloostrov před nimi.

Významnější než stanovení „začátku“ a „konce“ římského umění je jeho členění na vývojové úseky, poněvadž v tom musí se projevit vnitřní strukturální kritérium a celkové pojetí vývoje. Jeho problematiku dokumentuje dobře vztah dobových slohů a tzv. druhových (Zeitstil, Gattungsstil), na něž poukázal v objevené studii *Elemente der römischen Kunst am Beispiel des flavischen Stils* P. H. von Blanckenhagen (Das neue Bild der Antike II, Lipsko 1942, str. 310 nn.). Stručně je možno

řící, že proti dobovým slohům, které vyjadřují sloh určitého úseku vývoje, určité doby jako celku, odrážejí druhové slohy různé stránky života společnosti, jsou výrazem určité vrstvy, společenské skupiny, státu jako politické jednoty apod. Za základní protiklad se považuje: stát a jedinec a odtud potom reprezentativní oficiální sloh a tzv. lidové umění. G. Ch. Picard (*L'art romain*, Paříž 1962) probírá římské umění podle jednotlivých druhů, nejdříve *l'art public, social*, potom *l'art personnel*. Protiklad státních a soukromých památníků je jistě správný; zná jej ostatně běžně už G. Rodenwaldt, *Staatsarchitektur, Volkskunst* atd. Můžeme srovnat např. portrét oficiální a soukromý nebo reprezentativní reliéf historickopolitický a reliéf sepulkrální. Nejdůležitější ovšem je, jak se díváme na strukturu těchto slohů a jejich vzájemný vztah. Zásadně polární pojetí neodpovídá totiž skutečnosti. Protikladnost je pouze částečná. Pochybnosti dále vzbuzuje principiální spojování velkých památníků s klasicismem a individualistických, občanských proudů s „barokními“ tendencemi (von Blanckenhagen, str. 329 n., 430), i když do určité míry to odpovídá skutečnosti, sr. období Augustovo, Flaviů, Trajanovo. Nepovažují vůbec za adekvátní, chápe-li se římský vývoj jako střídání klasicistických a barokních tendencí. To odpovídá situaci za pozdního helénismu, kdy důrazná dynamika vyvolala klasicistickou retrospektivní reakci a tím rozdvajila vývojovou linii. Řím v tom do určité míry pokračoval, ale na jiné rovině, v rámci nové syntézy, která je víc než pouhý součet. I římské klasicismy jsou odlišné od helénistického, tím podstatněji pak neklasiccké proudy. Jejich redukce na barokní tendence není správná, protože subjektivní, expresivní je základní složkou římské syntézy, a to v celé její šíři, v umění „oficiálním“ i „soukromém, lidovém“; v tomto ovšem ve větším rozsahu a dříve. Je ostatně velice sporné, do jaké míry je možné obě tyto sféry odlišit, hlavně na státních reprezentativních památnících.

Složitost problematiky můžeme si názorně ukázat na dvou nejznámějších památkách rané doby císařské, a to na reliéfech Augustova oltáře Míru a Titova oblouku v Římě. *Ara Pacis* vznikla kolem r. 10 př. n. l. a její bohatá reliéfní výzdoba jak na obvodní zdi, tak na vlastním oltáři je námětově i funkčně hodně rozmanitá a liší se i slohově. Ornamentální reliéfy, modelované silně plasticky, tu tvrději, tu měkčeji se světelnými efekty, respektují podkladovou plochu, zcela v řecké tradici. Figurální reliéfy, jednak mythologické se symbolickým významem, jednak historické s konkrétními osobami individuálně portrétovanými, ale též polovýznamové, polodekorativní — nízké vlysy na vlastním oltáři, rovněž zobrazující průvod, ale obecně, nejsou formálně jednotné. Jsou mezi nimi rozdíly, např. v pojetí prostoru. Malé vlysy jej zcela popírají. Izolované postavy nebo skupiny, jinak obdobné jako u konkrétně historického průvodu, jsou rytmicky řazeny v mělké vrstvě bez prostorových vztahů mezi sebou a k základní ploše. Proti tomu jak velký vlys s průvodem, tak mythologické reliéfy usilují o prostorovou iluzi, třebaš na různém stupni. Podle běžného pojetí je v reliéfech monumentálního Augustova oltáře spatřován projev oficiálního dvorského slohu, tu řečtějšího, tu římstějšího, ale s výjimkou malých vlyců, které jsou „lidové“. Formálně ještě pestřejší je reliéfní výzdoba Titova oblouku, který vznikl nedlouho po r. 80 n. l. na památku zeměděloho panovníka, jehož popel byl v něm uložen. Na proslulých reliéfech v průchodu oblouku, kde je zobrazen triumfální průvod Titův za vítězství na Judeou, dokazoval F. Wickhoff původnost a specifčnost římského umění. Jejich iluzivní prostorové pojetí postavil proti řecké neprostorovosti. Romanitas těchto vypouklých výpravných obrazů je především v expresivnosti, s jakou jsou podáni oba hlavní hrdinové: masa vojska a císař, symbol Říma. Aniž bych chtěl podrobněji rozebírat formálně neobyčejně zajímavé zobrazení

slavnostní reprezentace římské vítězné moci, konstatujeme pouze, že při celkovém profilovém podání je Titus zobrazen částečně zřepdu a průvod viděný perspektivně je komponován tak, že spojuje normální pohled s nadhledem. Originalita sochařské výzdoby vynikne však teprve tehdy, nezůstaneme-li jen u reprezentativních reliéfů průchodu, který je koncipován jako pohrobní svatyně (bohatě kasetovaná klenba, ve středu konsekrační orel — symbol císařova zbožnění), nýbrž povšimneme si i dalších figur. V dlouhém nízkém vlysu nad architrávem je rovněž zobrazena část triumfálního průvodu, též obětní zvířata, a to naprosto neiluzivně. Některé postavy jsou podány i frontálně. Kompozice celku je paratactická. Postavy tvoří rytmizovanou řadu a jsou k sobě řazeny bez užší vzájemné vazby. Je to ryzí dekorace architektonické plochy, klasifikovaná jako tzv. lidový sloh. V trojúhelnících mezi architrávem a archivoltou jsou dvě Viktorie, s tropajem v rukou a „stojící“ na zeměkouli, zase symboly římské světovlády po vzoru bronzové sochy v radnici na římském fóru. Postavy jsou vkomponovány do volné plochy a silně protaženy. Jsou typicky manýristické i ve vyjádření dynamiky pohybu pomocí linií draperie, sr. mé studie o antickém manýrismu, *Listy filologické* 1966, str. 282 nn.; SPFFBU, E 12 1967, str. 163 nn. Jdou značně za novoattický klasicismus, který jinak připomínají. Úhrnem můžeme tedy říci, že jak na Augustově Ara Pacis, tak zejména na Titově oblouku zahrnuje sloh reliéfů velmi širokou stupnici syntetického realismu, charakteristického pro Římany, se silnou složkou subjektivní a expresivní. Tato výrazová abstrakce objevuje se především tam, kde jde o dekoraci stavebních článků, výplň prázdné pevné plochy. Při převaze výpravné funkce, kde má reliéf hovořit k divákovi, propagovat ideje římské státnosti, tam užívá umělec konkrétně realistického, iluzivního slohu. Při srovnání Augustova oltáře a Titova oblouku je jistě tento baroknější, dynamičtější, ale slohové označení jako flaviovský barok nebo iluzionismus vystihují jej jen zčásti. Anebo srovnáme s bohatostí vývoje reliéfů za Trajana jeho obvyklou klasifikaci jako klasicismus! Oba největší trajanovské obrazové cykly, a to monumentální vlysy z Trajanova fóra, použité za Konstantina k výzdobě jeho triumfálního oblouku, a reliéfní kronika spirálových pásů Trajanova sloupu, jsou klasicistické? Naprosto ne. Velký vlys je baroknější než reliéfy průchodu Titova oblouku a silnější je i jeho subjektivní složka (důraznější nadhled, manýrismus). Ta se hodně uplatňuje i v krajně konkrétním, lineárním slohu Trajanova sloupu, který charakterizuje lidová snaha o zřetelnost a výraznost, i za cenu deformace smyslové skutečnosti.

A ještě s jedním problémem je třeba pokusit se vyrovnat. Jak se máme dívat z hlediska dílenské práce na uvedenou skutečnost, že na jednom památníku vyskytují se dvě nebo tři odlišné slohové tendence. Pracovalo snad na něm více dílen? Jména sochařů dozvídáme se zřídka. Pokud je známe, převažují řecká jména. To by tedy svádělo k domněnce, že reprezentativní úkoly v oficiálním slohu prováděli řečtí mistři, kdežto méně významné práce v tzv. lidovém slohu byly svěřovány domácím italským umělcům. Je sice pravděpodobné, že jednotlivé dílny se specializovaly, např. na sepulkrální zakázky, nebo na dekorativní plastiky, či na oficiální portréty apod., ovšem — aspoň podle mého mínění — rozdíly mezi nimi nebyly nijak ostré. Římské umění je přes vnitřní rozpornost a konfliktnost jednotná struktura, jeden syntetický sloh, samozřejmě o širokém rozpětí svých krajních pólů. Druhové slohy jsou jen dílčí celky patřící k vyšší jednotě a slouží současně společnosti podle různých jejích potřeb. Zákonitost toho je velmi složitá a její zjednodušení na oficiální proti soukromému zdaleka nestačí, i když má v sobě část pravdy. Na příkladech Augustova oltáře a Titova oblouku bylo vidět, jak i na velkých státních památnících má místo

nereprezentativní sloh, jinak obvyklý v soukromé oblasti. Šlo tam o dekoraci architektonických článků, kdežto sdělovací, příp. propagační funkce byla druhotná. Obdobně působí i významnost nebo opačně nevýznamnost částí určitého památníku. V římském umění je vždy zdůrazňována čelní stěna; srovnajme např. pečlivě vypracované reliéfy přední strany sarkofágů proti bočním stěnám, jejichž figurální dekorace je jen plošně skicována. V tomto duchu liší se oficiální přední strana baze nezachovaného sloupu Antonina Pia ve vatikánském Giardino della Pigna od obou boků, jejichž forma je lidově expresivní a námět se opakuje. Domnívám se, že i na velkých státních památnících pracovala jedna sochařská dílna, která ovšem ovládala různé slohové nuance, náležející k jedné vrstevnaté struktuře, a uplatňovala je podle potřeby a vžitých tradic.

Vraceje se nyní k periodizaci římského umění, mám za to, že jestliže jsme výše poukázali na nedostatečnou oprávněnost nyníjších krátkých dobových slohů, které nemohou vystihnout svými vlnami grecismu a barokizace vývoj složité výtvarné skladby Římanů, musíme na prvním místě podtrhnout základní vývojovou linii, která je nesporná. Přitom krátkodobé slohy s omezenou platností, např. augustovský klasicismus nebo flaviovský iluzionismus, možno považovat za pomůcku usnadňující pochopení vývoje v jeho celistvosti a nutno se pokusit dát jim širší platnost novým pojetím. Při členění římského umění rýsují se nutně, tj. teoreticky, i fakticky, tři hlavní vývojové fáze: raná, rozvinutá a pozdní. Jen na okraj poznámku. Pro střední fázi neuvádím záměrně nebezpečného termínu „vrcholná“, který vede k nedorozuměním. V raném období, asi první až druhá třetina 1. stol. př. n. l., formuje se nová římská syntéza. Je to uzlová doba Sullova a Caesarova, konec římské republiky. Řím, vládce světa, vnitřně rozložený, bojuje v křečích občanských válek o nové politické jistoty a současně přejímá od řeckého Východu i kulturní vedení. V středním období, asi tři století od konce 1. stol. př. n. l. až do konce 3. stol. n. l., rozvinula římská syntéza všechny své vývojové možnosti. Prohlubuje se a naplňuje konkrétní dynamika za stálé interference statiky jak „grecizující“, tak domácí, expresivní. Tím se prohlubují i protiklady římské struktury; roste dynamika, ale současně i abstrakce. Za narůstající obecné krize římského imperia, od konce 2. stol., ale zejména po r. 235 za tzv. vojenské anarchie, rodí se nová epocha umění, které zvolna přechází od antického racionálního realismu k středověké iracionální abstrakci. Principát byl vystřídán dominátem a neantický dominus et deus přinesl symbolicky i jinou výtvarnou formu. V pozdním období, které už stojí na prělomu starověku a středověku a uzavírá antiku i vede dál, zvítězila definitivně abstrakce. Ovšem po celé 4. století jsou tradice realistické minulosti tak mocné, že dávají umění klasicistický ráz — tu více, tu méně. V pozdní fázi dožívá a přežívá římská syntéza a začíná nová cesta.

Tato velká periodizace, která se kryje s historickopolitickými mezníky, s principátem a dominátem, platí zhruba pro celé výtvarné umění, jak pro obrazové, malířství a sochařství, tak pro architekturu, proto také užívám obecného termínu „římská syntéza“ a hovořím zase obecně o jejím formování, rozvíjení a dožívání. Ale již tu si musíme uvědomit, že pozdní fáze má v architektuře jiný obsah než v uměních obrazových a i označení „dožívání“ nebo „přežívání římské syntézy“ není u stavitelství zcela vhodné. Jak známo, každý druh umění má svou vlastní zákonitost. Jestliže dynamika v malířství a sochařství od 3. stol. ustupuje jasně statice a abstrakci, v stavitelství i ve 4.—6. stol. pokračuje vývoj k dynamickému prostoru, který tu teprve vrcholí a je domyšlen do důsledků v stavbách, jako jsou starokřesťanské basiliky nebo centrální stavby, ravennské (San Vitale) či konstantinopolské (Hagia

Sofia, smíšený typ). I v architektuře se projevuje všeobecný supranaturalismus a odklon od racionalismu, jenže důsledky jsou v rámci vývoje druhu odlišné. Obrazová umění nabývají abstrakci často hmotné tíhy a odtrhují se od minulosti, kdežto stavby se odhmotňují, konstrukčně i opticky, korunují minulost. Není tedy možno nijak zastříti skutečnost, že vývojové tempo římského — a vůbec antického — stavitelství se liší od tempa vývoje obrazových umění. Tato dosahují dynamiky již v době helénistické a prohlubují ji, vyčerpávajíc všechny možnosti v 1. — 2. stol. n. l. až k rozpadu pevného objemu. Proti tomu architektura helénistická je v podstatě ještě statická a dynamizuje se vlastně až u Římanů rozvíjením vnitřního prostoru. Vrcholu pak dosahuje ve 4.—6. stol. spolu s odhmotněním zdíva. V bohaté zahraniční literatuře o římském umění je architektura, pokud jde o umělecko-historický pohled na vývoj, stále popelkou a tak v syntetických publikacích a souborných kompendiích naprosto převládá hledisko vývoje obrazových umění, především sochařství.

Střední fázi římského umění nazvali jsme dobou rozvíjení nové syntézy. Přitom jsme odmítli její mechanické dělení, poněvadž není součtem jednotlivých vrstev. Při rozboru památek od doby Augustovy až do konce 3. stol. n. l. rysují se určité vývojové úseky, třebas jejich hranice bývá velmi plynulá; často jdou i vedle sebe. Všimněme si sochařství, kde máme nejuplněnější řadu dokladů. Tu lze rozeznat období, kterému se říká obvykle augustovský klasicismus, částečně právem, částečně neprávem. Tvrdá plastická forma se změkčuje už v druhé čtvrtině 1. stol. n. l. a kolem r. 50 n. l. je už sloh značně dynamický a zaměřený k optické iluzivnosti (Klaudiova Ara Pietatis). Jejím typickým příkladem jsou reliéfy průchodů Titova oblouku v Římě, ale i trajanovský vlys, umístěný později na Konstantinově oblouku. Naopak zase domitianovské reliéfy od paláce papežské Cancellerie jsou zřejmě klasicistické. Klasický syntetický realismus (= „augustovský klasicismus“) se v druhé polovině 1. stol. dynamizuje (= „flaviovský iluzionismus“), i když např. v soukromém portrétu trvá dále starší strážlivý, popisný realismus. Vlna oficiálního klasicismu vrcholí za Hadriana, spojujíc s grecizací i vývoj 1. stol. (Hanfmannův „romantický klasicismus“). Trajanův sloup, soukromé reliéfy zase stojí mimo tento rámec. Nové zesílení dynamizace v druhé polovině 2. stol. vede k běžnému označování slohu jako barok. Vývoj 1.—2. stol. pak je chápán jako sled vln: klasicismus — barok — klasicismus — barok. a to částečně oprávněně. Je přirozené, že dynamizace je provázena reakcemi zavřené statické formy, která v některých obdobích převládá, ovšem vždy na jiné rovině. Ale jako už tzv. augustovský klasicismus je římská klasika vybudovaná na novém syntetickém realismu, tak i další vývoj přes zákonitě vlnění statiky a dynamiky probíhá nejednotně, trhaně, v stále konfliktní koexistenci krajních polů a ve více současných prouděch. Rozpornost a krizovost římského vývoje prokazují zřetelně tzv. manýristické projevy, které jsou jeho trvalou složkou, právě tak jako subjektivní expresivnost (sr. mou studii *Bedeutung der manieristischen Äusserungen in der römischen Bildhauerei*, SPFFBU 1967 E 12, str. 163 nn.).

Závěrem dospíváme znovu k problému, z něhož jsme vyšli, tj. k sporné podstatě vývoje římského umění. Problematičnost periodizace měla nám současně názorně dokumentovat, v čem je slabost obvyklého dělení římského výtvarnictví na kratší úseky. Určité vývojové etapy se při rozboru památek jeví zcela objektivně, empiricky. Sporný však je jejich obsah, poněvadž ten bývá zjednodušován. A zjednodušení zase musí vycházet z nějakých principů, které jsou rozhodující pro pojetí vývoje. V článku pokusil jsem se naznačit, v čem dosavadní názory přes stále hlubší pronikání k římské výtvarné zákonitosti jsou oprávněné jen částečně. I když jsem si plně vědom, že

úplné postižení těchto neobvykle složitých otázek je nemožné, přesto se domnívám, že je možno pokročit v jejich poznávání dále pomocí strukturálního pohledu a pomocí důsledně umělecko-historické analýzy, která dbá specifčnosti jednotlivých druhů umění a konfrontuje obrazové umění se stavitelstvím.

Řím po dobytí helénistických monarchií vytvořil novou římskou jednotu světa; sjednotil středomořské země a z řeckých i domácích tradic smetlil novou syntetickou výtvarnou strukturu. Z tvůrčího pokračování v hodnotách minulosti vyrostla její vrstevnatost, ale s vrstvami vzájemně propojenými a složitě propletenými. Její složky se spojují i stojí proti sobě. Konfliktnost patří k hlavním znakům římského umění. Jeho struktura přes značně odlišné slohové varianty, které lze považovat za dílčí slohy, není bez vyšší jednoty. Protiklad státní reprezentace a individuálních zájmů soukromníků je pro vývoj významný, ale neplatí v uměleckém výrazu absolutně. Oficiální a tzv. lidové umění má mnoho společného. Je to především prohlubující se objektivní dynamika, třebaže je tato v nereprezentativním slohu věcnější, popisnější a je značně více spjata s expresivností, která však i na velkých státních památnících rovněž nechybí. Zato jejich typizující statika i dynamika, řecké dědictví, je u soukromých památek méně běžná. Zjednodušeně mohli bychom říci, že oficiální umění je jaksí řečtější, kdežto nereprezentativní je víc domácí, bližší italským tradicím, což je ostatně přirozené. Tyto rozdíly bývají přeceňovány, jako zase se podceňuje jednota obou slohových tendencí, a to jak vnitřní, tak vnější, jevící se v koexistenci na státně reprezentativních památnících. Máme-li charakterizovat římské výtvarné umění jako celek, nutno především vyzdvihnout zdánlivý paradox, že současně roste konkrétní i abstraktní; konkrétní ovšem ve své pozdní vývojové fázi vedoucí až k vyžití, kdežto abstraktnímu patří budoucnost. Osou rozporného vývoje římského umění — a jen tak lze je pochopit — je boj subjektivního, abstraktního s konkrétním, s dynamikou. Podtrhněme si — boj, tj. střetání dvou polů, dvou tvůrčích principů. Subjektivní, iracionální, symbolické nakonec zvítězilo, i když na začátku byla situace obrácená. Příčiny jsou myslím jasné. Je to jednak vnitřní zákonitost vývojové spirály uměleckých druhů, jednak vhodné podmínky dobového prostředí, které byly příznivé narůstání abstrakce. Abstrakce byla v Itálii trvale domácí. Římané, původně sedláci — vojáci, byli a vždy zůstali do určité míry „primitivními barbary“ (rozuměj bez negativně hodnotícího despektu). Ideu ctili před formou a umění chápali jako sloužící, podřízené užitkové funkci. Umění hovoří, máje určitou tendenci, propaguje. Obrazové umění často především doplňuje architekturu. Abstrakci přál iracionalismus doby. Antika dospěla ke své pozdní fázi. Rozum, který si kdysi vepsala do svého štítu a jímž překonala strnulý Orient, nestačil nést člověku břemeno obecné krize, společenské i duchovní. Anthropocentrismus ztratil svou sílu. A konečně abstrakci podporovala i postupná provincializace kulturního centra. V Itálii i na nejvyšších místech státní správy a vojska sílil příliv provinciálů, časem méně a méně romanizovaných. V 3. stol. i na trůn zasedli polo-vzdělání barbaři. A tak vše, domácí italořímský „primitivismus“, soumrak antiky, obracející se intenzivně k Bohu, i vzrůstající barbarizace, vedlo k pádu rozumu a smyslu i k vítězství nadsvětla i symbolické řeči abstrakce. Po dlouhém úporném boji, a po jeho dobojování, s reminiscencemi na tradiční realistickou minulost.

Co tu bylo řečeno, platí hlavně pro obrazové umění, sochařství a malířství. Vývoj římské architektury bylo by třeba důkladně nově zpracovat s umělecko-historickým aspektem. Pro pochopení celé římské kultury pak by ještě zbývalo přehodnocení literatury, kde dosud stále platí klasika jako hodnotící měřítko a není bez značného vlivu i vývoj jazyka, od archaického stadia až k „úpadkové“ a vulgární latině.



Plautus je dosud učedník, Cicero nepřekonatelný mistr a po Augustovi už se smráká. Tacitem vymřela římská literatura. Starokřesťanské písemnictví stojí už na druhém břehu. Přes všechnu autonomnost a svébytnou specifčnost jednotlivých uměleckých druhů tvoří umění přece jen jeden vyšší celek. Spravedlivější chápání vývoje písemnictví pod úhlem vnitřních ryze uměleckých kritérií přispělo by jistě i k širšímu pohledu na celou římskou kulturu a tím i na výtvarná umění.

## ZUR PERIODISIERUNG UND ENTWICKLUNG DER RÖMISCHEN KUNST

Trotz aller ungeheueren wissenschaftlichen Arbeit, die der römischen Kunst im 20. Jahrhundert gewidmet wurde, existiert noch immer viel Unklares, auch was die Grundprobleme betrifft. Diese Tatsache wurzelt vor allem in der chronologischen Einreihung der römischen Entwicklung, die zur Spätphase der Antike gehört und voll von Widersprüchen ist, da sie den entzweiten Hellenismus (fortgeschrittener Dynamismus, klassizistische Reaktion) mit den etruskoitalorömischen Traditionen verbindet und vereinigt. Deshalb auch die Schwierigkeiten der geradlinigen Deutung dieser Problematik. Die Entwicklung wird mit Unrecht grösstenteils additiv als verschiedene voneinander abweichende Schichten aufgefasst und teilweise auch heute noch mit den Augen der griechischen Tradition gesehen. In Wirklichkeit aber ist die römische Kunst eine neue Synthese und trotz aller inneren Widersprüchen eine höhere einheitliche Struktur. Die römische Entwicklung muss also mit den Augen dieser neuen synthetischen Einheitlichkeit gesehen werden.

Im Vergleich mit der Festsetzung des Inhaltes von einzelnen Zeitabschnitten ist bei der Periodisierung der „Anfang“ und der „Ausgang“ der römischen Kunst weit weniger wichtig. Die römische Kunst beginnt stufenweise sich zu verselbständigen und eine eigene Gestalt im 2.—1. Jahrhundert v. u. Z. anzunehmen. Wirklich römisch kann sie bezeichnet werden eigentlich erst von der Sulla- und Caesar-zeit. Der Ausgang ist in hohem Masse konventionell, da die Spätantike sowohl ein Epilog des Altertums ist, als auch ein Prolog des Mittelalters. Darum wird die Trennungslinie gleich in der Zeit der Tetrarchen, bzw. Konstantins des Grossen geführt, oder nach dem J. 400, aber oft aufgeschoben bis zur Zeit des Einfalls der Langobarden nach Italien im J. 568, die zum Unterschied von den Goten gegen die antike Kultur eingestellt waren und den Kulturbruch herbeigeführt haben. Die Entwicklungsabschnitte kann man zwar verhältnismässig gut chronologisch unterscheiden, obwohl ihre Grenzen keineswegs scharf sind: Ende der Republik, die augusteische Zeit mit den Ausläufern in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts u. Z., weiter die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts, die unter Trajan ausklingt, die trajanische bis frühantoninische Zeit, die spätantoninische und severische usw. Aber ihre Stilbezeichnung als Klassizismus — Illusionismus — Klassizismus — Barock erfasst die Entwicklung nur teilweise, da sie die neue römische Synthese mit der starken Komponente der Expressivität vergisst und nur die Wellen irgendeines gräzisierenden Konservatismus und einer barockisierenden Progression ohne den breiteren Aspekt sieht. Auch die Unterscheidung des offiziellen und des nicht repräsentativen, sogen. Volksstils (die Gattungsstile gegen die Zeitstile) hat nur begrenzte Bedeutung, weil beide Sphären sich durchdringen und auch auf den Staatsdenkmälern gemeinsam existieren, vgl. z. B. die Reliefe der augusteischen Ara Pacis und besonders des Titusbogens in Rom (die grossen und die kleinen Friese). In der römischen Entwicklung sind drei Grundphasen zu unterscheiden: die frühe, die Zeit der Formierung einer neuen Synthese (Ende der Republik), weiter die Zeit ihrer Entfaltung (von Augustus bis zum Ende des 3. Jahrhunderts u. Z.) und die Spätphase, als diese Synthese ausklingt und eine neue, im Grundwesens schon mittelalterliche, die Oberhand gewinnt. Für diese römische Entwicklung, die gebrochen verläuft, ist die konfliktvolle Koexistenz beider Pole charakteristisch, d. i. des Abstrakten und des Konkreten, der Statik und der Dynamik, mit anderen Worten ihr Kampf in mehreren gleichzeitigen Strömungen. Die Krisensituation wird durch die sogen. manieristischen Äusserungen, die eine dauernde Komponente der römischen Kunst bilden, klar dokumentiert. Die Bezeichnung der Zeitstile als augusteischer und trajanisch-hadrianischer Klassizismus oder flavischer Barock ist einseitig und nur teilweise berechtigt. Es ist ein römisches Paradox, dass gleichzeitig sich das Konkrete vertieft (keineswegs aber zurückgeht) und das Abstrakte anwächst. Im Konflikt des Abstrakten und des Konkreten errang die Abstraktion den Endsieg, sowohl durch den Drang der inneren Gesetzmässigkeit der Entwicklung, wie auch wegen der geeigneten äusseren Bedingungen. Zum Falle der Vernunft und der Sinne und zum Sieg der irrationalen

Sprache der Symbole führte vom Anfang an der heimische italo-römische „Primitivismus“ der ursprünglichen Bauern-Soldaten, weiter die Dämmerung der zum Göttlichen sich intensiv wendenden Antike und die anwachsende Barbarisierung des Zentrums des Imperiums durch den ständigen Zufluss der minder und minder romanisierten Bewohner der Provinzen.

Zum Verständnis der römischen Kunst als eines Ganzen bleibt noch für die weitere Forschung eine gründliche kunsthistorische Durcharbeitung der Entwicklung der Architektur zu wünschen übrig (dauernde Entfaltung des inneren Raumes bis in das 6. Jahrhundert u. Z., wo sie gipfelt) und zur Gegenüberstellung endlich auch die Umwertung der Entwicklung der Literatur, wo sich bisher die Klassik als ein Wertmassstab geltend macht (vgl. die goldene Zeit, die silberne und die des Niedergangs).

