

Pelikán, Oldřich

Přechodná a krizová období v antickém umění : fenomén tzv. manýrismu

In: Pelikán, Oldřich. *Übergangs- und Krisenperioden in der antiken Kunst : phänomen des sog. Manierismus*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1977, pp. 103-117

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121450>

Access Date: 04. 12. 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.

PŘECHODNÁ A KRIZOVÁ OBDOBÍ V ANTICKÉM UMĚNÍ

FENOMÉN TZV. MANÝRISMU*

I. ARS, VZTAH KONKRÉTNÍHO A ABSTRAKTNÍHO

Chceme-li uměleckým památkám rozumět a pokročit nad pouhý bezprostřední zážitek, jsme nuceni teoretizovat a zjednodušovat bohatství forem, vytvářet schémata, vyjadřující obecné zákonitosti. Ars jako výpověď o životě i dekorace života jednak odráží určité dobové prostředí v celé jeho složité komplexnosti, jednak buduje svůj vlastní svět se specifickými zákony podle rozdílného předmětu a funkce jednotlivých uměleckých druhů (architektura, sochařství, poezie, hudba atd.). Sochařství jako obrazové umění vychází ze smyslové skutečnosti a výtvarnou formou naplňuje určitý osobitý význam. Jednou především zobrazuje, jindy zase jen symbolicky naznačuje. Výpověď uměleckého díla se pohybuje mezi dvěma póly, mezi konkretizací a abstrahováním. Oba jsou v dialektickém protikladu i jednotě. Různý vztah a převaha toho či onoho postupu vytvářejí několik základních slohových forem. Obecně jsou uznávány tři: 1. konkrétně zobrazující, 2. typicky zobrazující, idealizující a 3. expresivní — symbolická. Z teoretické úvahy, ale i z empirické analýzy vývoje může ještě vyplývat čtvrtá forma, otevřené střetnutí konkrétního a abstraktního, k němuž dochází v přechodných a krizových situacích vývojového dění. Základem takového rozporného komplexu jevů je specifický, subjektivní přístup ke skutečnosti a z něho vyplývající artistní forma, silně proměnlivá. Sem patří i fenomén tzv. manýrismu, pojem dnes už pevně zakotvený, ale stále v obsahu i rozsahu sporný.

II. TRIUMF A SOUMRAK TZV. MANÝRISMU

Názory odborníků na fenomén tzv. manýrismu se značně liší. Sám pojem je sice už pozdně renesanční — barokní a byli jím označováni s pejorativním přízvukem někteří následovníci Michelangela, Raffaella a Leonarda da Vinci. Byli málo hodnoceni a zejména jejich subjektivismus byl

* Číslice odkazují na poznámky (Anmerkungen) k německému textu.

špatně chápán. Nové názory na umění tří až čtyř generací po smrti slavného Urbišana (asi léta 1520—1620/50) začaly krystalizovat v 2. desetiletí 20. stol. a jako manýrismus byl označen dobový sloh v Itálii i za Alpami mezi renesancí a barokem, třebaže ne s obecným souhlasem. Poimpressionistické směry měly vliv na skutečně historický přístup badatelů k dějinám umění, a jako byly správně rozpoznány vývojové hodnoty pozdní antiky nebo baroka, právě tak byl nově oceněn i manýrismus. Počáteční fázi rehabilitace zahájili W. Friedländer (antiklasika),²⁻⁴ M. Dvořák⁶ (trvalá tendence po renesanci) a M. Hoernerová-Riemschneiderová (přechod od klasiky k baroku).⁷ 40.—60. léta 20. stol. s množstvím studií i reprezentačních děl přivodila „triumf manýrismu“ (hrdý titul amsterodamské výstavy r. 1955), srov. pozn. 9—34, ale i různost názorů, ba pochyby (tzv. soumrak manýrismu, srov. významný přehled a hodnocení J. Bialostockého⁴). Manýristické jevy jsou pojímány jednou úžeji — jeden ze slohových proudů 16. stol., jindy šíře — obecná subjektivní tendence zdůrazňující formu. Dnešní stav nazírání na manýristický fenomén opírá se o důkladnou analýzu 16. stol., přičemž se většinou uznává jeho opakování ve vývoji, a to v přechodných obdobích, současně s jinými slohovými proudy. Rozpornost „manýrismu“ se projevuje v protikladných názorech na jeho podstatu. Jedni v něm podtrhují subjektivní antinaturalismus, druzí jej spojují s klasicismem, třetí — a těch přibývá — zdůrazňují pluralismus manýristických jevů a jejich protikladnost, jednotu spojující kontrasty.

Opravdu hlubokému poznání vadí ne dost široká materiálová báze, nedostatečné přihlížení k odlišné historické situaci, nadto vždy velmi složité, a konečně nedbání odlišnosti různých uměleckých druhů a povrchní analogie, např. mezi literaturou a obrazovými uměními nebo architekturou. Žádáme tedy širší přístup k jevům krizových období a na základě materiálu z antického umění, především plastiky, chceme dospět k obecnějším závěrům při důsledném zachovávání historického aspektu.

III. PŘECHODNÁ A KRIZOVÁ OBDOBÍ V ANTICE (ČÁST POPISNÁ)

Přes obrovitou troskovitost toho, co se dochovalo z řeckého a římského sochařství, je vývojová linie poměrně dobře dokumentována. O jasně konfliktní krizové situaci je možno hovořit až na konci 6. stol. př. n. l. Do té doby se plastika, drobná i monumentální, vyvíjela v principiální linii abstraktní symboličnosti, a to přes všechny důlčí naturalistické náběhy. Hospodářský rozmach a společenský pokrok od 2. pol. 8. stol. a zejména v 7. stol. se projevil i v oblasti kulturní, jak dokazuje homérský epos i prudký rozvoj keramiky a vázového malířství. V desetiletích kolem r. 700 se dovršuje slohová změna a geometrický ornamentalismus ustupuje

postupně figuralismu, bez krizových výkyvů, plynule. Na rozhraní 6. a 5. stol. se však situace změnila, jak zřetelně dokládá paralelní vývoj sochařství a malířství.

1. POZDNĚ ARCHAICKO-RANĚ KLASICKÉ OBDOBÍ

Desíletí kolem r. 500 př. n. l. mají v řeckých dějinách, obecných i kulturních, zcela mimořádný význam. V Athénách, kulturním centru řeckého světa, byla po svržení Peisistratovců zřízena demokratická ústava a Řekové se utkali s perskou velmocí v dlouhém, ale vítězném boji o svobodu. V těchto těžkých a slavných dobách našlo typicky řecké svůj nejvlastnější výraz. Vstoupilo do období tzv. klasiky. V obrazových uměních znamenal přechod od pozdně archaické naturalizující abstrakce k subarchaicko-raně klasickému realismu hluboký zářez ve vývoji, přes vnější kontinuitu. Došlo totiž k zásadnímu obratu, na jedné straně k odvratu od principu abstrahujícího symbolu a k důslednému příklonu k racionálnímu senzualismu – naturalismu a na druhé straně k uchování řádu, tak charakteristického pro Řeky, kteří podrželi omezení v zobrazování skutečnosti, ovšem bez tuhé archaické vázanosti. Při všem odporu ke schémataům nutno konstatovat, že v desíletích kolem r. 500 začíná zhruba osm století vlády antického „klasického“ umění v nejširším smyslu slova, tj. realismu jako jádra řeckořímského výtvarného vývoje (5. stol. př. n. l. až 3. stol. n. l.).

Na přelomu 6. a 5. stol. př. n. l. byl naturalizující symbol vystřídán klasičkou harmonií konkrétního a abstraktního, racionálního a iracionálního, možno i obrazně říci lidského a „božského“. Programový realismus nastoupil nejdříve ve víceméně subarchaickém obalu, ale to nezmenšuje váhu rozhodného vývojového předělu. Jak v sochařství, především v reliéfu, tak v malířství je patrná, zhruba asi v letech 520–470 př. n. l., jakási slohová rozkolísanost a v části výtvarné produkce subjektivní pojetí formy, dekorativní přebujení slohu až vyslovený artismus. Z nejtypičtějších reliéfů (votivní deska s obětí svině k počtě bohyně Athény v Akropolisském muzeu v Athénách³ (obr. 4), náhrobní stéla se dvěma ženskými postavami v athénském Národním muzeu,⁴ mladší attická báze s hokejisty a válečníky⁸ (obr. 5), některé mince sicilských Syrakus,⁷ votivní reliéfy z jihoitalských Lokrů Epizefyrských,¹⁰ náležející kultu chthonické Kory a příbuzných božstev) vyčteme všude střetání starého a nového, protiklad plastičnosti a linearismu, abstrahujícího a naturalistického. Zřetelně se tu sráží bezvýchodná pozdně archaická abstrakce a klasika rodící se v konfliktech. Častý dekorativismus a rafinovaný formalismus přesahuje daleko hranice íonské zdobnosti a záměrně protažené postavy podtrhují expresivní složku těchto přechodových slohových variant. Leckdy vzniká mylný dojem, jako by vývoj přešlapoval na místě. Ovšem pro tento krizový slohový proud, který není zdaleka jediný v dobovém profilu výtvarného

vývoje, je právě charakteristická konfliktní jednota a současně interference — vzájemné prolínání a působení — těžko sluchitelných kontrastů. Přežívání starého a expresivní geneze tápajícího nového se sobě velmi blíží a těžko se rozlišují.

Dosah a hloubku nové výtvarné výpovědi dotvrzuje vývoj athénského vázového malířství v letech asi 520—470/460 p. n. l., který se hemží vynikajícími uměleckými osobnostmi. Jedni jsou „klasičtější“, druzí bouřlivější a rozpornější, pravý obraz velkého zlomu. V časovém pořadí chci aspoň uvést: před r. 500 Fintiu, Smikra, Euthymida¹³ (obr. 6), z let asi 500—480 Epiktéta ml. (tzv. Kleofradův malíř),¹⁴ Brygova malíře,¹⁵ Peithina,¹⁶ Makróna a z období asi 490—470 Panova malíře¹⁸ (obr. 7). V drobném malířství, jehož cíl je především dekorativní — výzdoba nádoby, jsou přechodové slohové rysy velmi výrazné a i kvantitativně jasně převažují. Umělci hovoří rafinovanou, výrazově dekorativní řečí, která nemůže zastříti rozpornost pojetí i podání a směřuje často až k ryzí formě. Převládající dynamika se jednou vyjadřuje prostorověji, podruhé plošně a lineárně. Tvůrčí subjekt stojí nad přírodní skutečností. Výsledkem je expresivní artismus.

Jak reliéfy, tak vázové obrazy svědčí o varu doby, o vývojovém přechodu. V starším období převládá rafinovanost, hra s detaily a často ještě dost konvence, v mladším konvence ustupuje a roste expresivnost. Plynulý vývoj, krizové tápání a zvrát jdou ruku v ruce, srov. Bielefeldovu charakteristiku²² „nesoučasnosti současného“. Přechodné slohové formy se vyznačují protikladnou, složitou vrstevnatostí. Nové je probouzáváno v krizových výkyvech a v dočasných kompromisech. Je nespravedlivé vidět jen konvenční formule a přehlížet tvůrčí činy, třebaš ještě plné rozporů.

2. POZDNĚ KLASICKÉ OBDOBÍ

V bratrovražedných bojích dlouholeté peloponéské války (s přestávkou r. 431—404) byly otřeseny samy základy kolektivní polis, státu jako velké rodiny svobodných občanů. Změnilo se Řecko, řecká společnost i řecký člověk, jeho myšlení a kultura. Cestu od klasického typizujícího realismu k subjektivnímu „bohatému“ slohu, který začíná v 20. letech 5. stol., ukazuje nejlépe Feidiův vývoj v 30. letech. Pozdní tvorba Feidiova (hlavně oba parthenónské štíty a bronzová socha Raněné Amazonky pro Artemidin chrám v Efesu) vyplývá z jeho středního období (nejreprezentativnější je panathénajský vlys na celém Parthenónu), ale vyjadřuje už nové zjitřené dobové cítění i rostoucí individualismus. Feidias, nepochybně výjimečný tvůrčí génius, stal se novátorem a stimulátorem umění dalších desetiletí, ba století.²³ V mnohém se podobá pozdnímu Michelangelovi a jeho vlivu na následující generace. Nová cesta naznačená Feidiou kotví v překvapivém dynamickém realismu, plném vzruchu a úsilí o prostorovost hmot-

ného objemu.²⁴ Jeho velký naturalismus vychází z hlubokého smyslového zážitku a přesto stojí jakoby mimo čas. V tom je „klasický“. Překročil však hranice úzce chápané klasiky, a proto jeho Raněná Amazonka podlehl v dobovém úsudku obdobné soše Polykleitově. Její dynamičnost, vnitřní i ve vztahu k prostoru, a její výrazovost předběhla při vši kompoziční sevřenosti celku citění současníků.

Z Feidiova odkazu vyšel přechodný sloh desetiletí kolem r. 400, označovaný leckdy jako přímo antiklasický.²⁶ Rozklad klasické harmonie dokládá jasně sochařská výzdoba chrámu Apollóna Epikúria ve středopeloponéských Bassách. Pozoruhodná stavba athénské architekta Iktina (kolem r. 420) je významná řadou novot, srov. nejstarší známý korintský sloup. I vlys,²⁷ obíhající uvnitř cely, je průkopnický – přes určitý provincialismus. Jeví se to ve vztahu těla a dekorativně expresivní draperie i ve vzruchu celkové kompozice. Ještě významnější je však skutečnost, že mistr tohoto vlysu je jedním z řady obdobně tvořících umělců, jako jsou Paionios, Agorakritos, Kallimachos, anonymní tvůrci reliéfů na balustrádě u chrámu Athény Niky na athénské akropoli, soch tzv. Nereoven v lykijském Xanthu, tzv. Afrodity z athénské agory aj. Paioniova Niké v Olympii²⁸ je dost blízká vlysu v Bassách, ale i Kallimachovi.^{29–30} Afrodité z agory³¹ (obr. 11) přexponovává Feidiovy ženské postavy ve východním štítu Parthenónu. Je ještě značně dynamičtější a v struktuře daleko kontrastnější, srov. protiklad těla a draperie, světla a stínů, protipohyb horní a dolní části těla. Efektnost celku vystavěného z vnitřně protikladných prvků sdílají další attické a íonské práce, především slavné reliéfy Nik (obr. 9–10), nyní v Akropolském muzeu,³⁴ které vznikly po r. 410 př. n. l. na oslavu dočasných vítězství nad Spartou. Známa Niké uvolňující si sandál je spíš objektivně dynamická, zato její družka vedoucí obětního býka nebo sedící Athéna jsou pojaty zřejmě subjektivně, silně expresivně a dekorativně, srov. hru křivek v plošné vrstvě.

Feidiovska tradice nebyla jednotná, jak ukazují i attické stély. Zajímavě dokresluje její přechodové rysy ženská socha v peplu ze souboru Grimani v benátském Archeologickém muzeu.³⁷ R. Kabusová v ní vidí manýrovanost až manýrismus.³⁸ Ten bývá spatřován (už M. Riemschneiderovou) obecně v tomto období, které má v řeckém umění pozici vývojově obdobnou manýrismu 16. stol. Jeho závratný vzestup upozornil na všestranného Kallimacha, velkého tvůrčího ducha pofeidiovské generace, viz pozn. 39–41, 44. Na základě antických zpráv⁴⁰ bývá považován za rafinovaného dekoratéra a kaligrafa, obdobu Celliniho, přičemž jeho novátorský přínos se ztrácí. Jeho sochařské dílo, které známe jenom z mnoha kopií, mělo od 4. stol. př. n. l. a zejména od pozdního helénismu neobyčejný ohlas. Klasicistické kopie jeho extatických bakchantek (obr. 1, 13) zakotvily nadlouho v římské tradici dekorativních reliéfů. Kallimachos dovršuje důrazem na ryzí umění a stupňováním expresivní dekorativnosti konfliktní tendence bohatého slohu. S jeho prací souvisí i archaizující směr, repre-

zentovaný ve starší fázi Alkamenovým Hermem Propylaiem⁴² a akropol-
skou Hekatou.⁴³ Kallimachovým ohlasem jsou asi archaistické reliéfy 4. stol.
př. n. l., srov. bázi čtyř božstev z athénské akropole⁴⁵ (obr. 14).

Přechodný sloh z konce 5. stol. př. n. l. se projevil i na reliéfech mincí
(srov. Syrakusy,⁴⁷ Katanu,⁴⁸ Akragas⁴⁹), zejména však ve **vázovém malíř-
ství**, právě tak jako kolem r. 500. Nejvýraznější postavou — vedle malíře
kratéru se zjetím obra Tala — je Meidiův malíř,⁵⁰ podle G. Becattiho *un
manierista antico*.⁵¹ Jako velkolepý dekorátor rozvíjí rafinovanou erotič-
nost ženských postav a zdobí plochu prostorovými motivy (obr. 8), vytvá-
řeje jakýsi prostor — neprostor, atmosféru skutečnosti — neskutečnosti.
Užívá všech možných prostředků, objektivních i subjektivních, k dosažení
efektního, dekorativně působného celku. Jako doba, tak i jeho dílo směř-
uje k jedinci, k intimitě soukromí, a odvrací se od velkých ideálů kolek-
tivní polis. Vývoji malířství kolem r. 400 př. n. l. není cizí ani konzerva-
tivní archaismus, spojující retrospekci s artismem, srov. panathénajské
amfory z athénské agory.⁵²

Posledním velkým sochařem bohatého slohu byl Timotheos, tvůrce
sochařské výzdoby Asklépiova chrámu v Epidauru⁵³ (asi r. 380—370), blízký
kallimachovské tradici. Ta nevytizela zcela ani v dalších desetiletích
a v 2. pol. 4. stol., které má stále některé znaky přechodnosti a konflikt-
nosti. Tak např. monumentální bronzový kratér z Derveni u Soluně s bak-
chickou tematikou⁶² připomíná svou dekorativní výrazností, hlavně záhybů
šatu, období kolem r. 400, ovšem na nové, naturalističtější rovině (obr. 15).
I typický praxitelovský kontrast, v podstatě jednopohledově plošný,
vyjadřuje tutéž nejistotu. Subjektivnost, artismus, archaismus, objevují se
i v současných terakotových soškách.^{64, 65}

3. POZDNĚ HELÉNISTICKÉ OBDOBÍ

Z hlediska politického vývoje začíná helénismus již kolem poloviny
4. stol. př. n. l. Z hlediska výtvarného umění po krizových desetiletích
kolem r. 400 vzniká v průběhu 4. stol. nový sloh, který se plně rozvinul
ve 3. stol., hlavně kolem r. 200. Dosažený dynamický naturalismus vyvolal
však novou krizi tím, že se v podstatě zřekl tradičního řeckého omezení
(nic přespříliš!) těsným přimknutím ke skutečnosti. Nadto kosmopolitní
řecké monarchie, narušené Orientem a jeho myšlením, nebyly s to odolat
čerstvým silám římského polobarbarského impéria. Ve 2. stol. př. n. l. za
složitější vnější i vnitřní situace helénistického světa se začal utvářet nový
komplex slohových jevů, v němž se prolíná krajní naturalismus s klasicis-
tickými návraty a bují eklekticismus spolu s artismem. Druhou polovinu
2. stol. dobře charakterizují vlysy, jako je reliéfní pás ze Sagalassu⁶⁹ (jižní
Malá Asie) nebo zlomky průvodu bohů na athénské akropoli⁷⁰ (obr. 16) či
vlys v Louvru s Dionýsem a Hórami.⁷¹ Maloasijský vlys s ženami tančícími

a hrajícími na hudební nástroje stupňuje dynamický artismus až k přepjaté přebujelosti a je vyumělkovaně naaranžovaný. Pařížský a athénský reliéf jsou neméně subjektivní a dekorativní, nadto ještě archaizují.

Jistě není náhodné, že krizový pozdně helénistický slohový proud navazuje a bere si vzory k volnému napodobení a variování z přechodného období let asi kolem 420 až kolem 380! Obě doby mají mnoho obdobného, rozklad polis — smrtelný zápas hélínistických říší, a to jak v oblasti politické a společenské, tak i kulturní. Četné paralely najdeme vedle reliéfů i u volných plastik (srov. jen tzv. Charitku z Palatinu v římském Národním muzeu⁷⁷), a zejména v uměleckém řemesle, v drobné dekorativní plastice, jak dokládají terakoty z celého řeckého světa, z dílen v Boiótii (Tanagra), Attice, Malé Asii (Myrina, Smyrna) i ve Velkém Řecku (Tarent⁷⁸). Tato malá dílka zrcadlí překultivovanost pozdního řeckého prostředí, jsou manýristická i manýrovaná. Formalistický kult ryziho umění se v nich snoubí s expresivností.

Všechny uvedené vlastnosti přezrálého helénistického umění se vyskytují jako přímo čítankové příklady v kvantitativně nebyvalé míře u dekorativních reliéfů tzv. novoattických. Tomuto módnímu slohovému jevu, který z 2. stol. př. n. l. přesáhl až do 2. stol. n. l., věnovala se řada badatelů, zejména F. Hauser a nejnověji W. Fuchs (*Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, 1959). Je v nich — přes tvůrčí špičky — převaha průměru až podprůměru, povrchně dekorativního eklekticismu. Patří k typickým projevům klasicismu, ovšem se širokou stupnicí slohového rozsahu. Vedle „originálů“ (srov. mramorové kratéry od Mahdie v tuniském Musée Alaoui⁷⁹) většinu známe až z římských kopií. Mnohé působí jako „citáty“ Kallimachových bakchantek (obr. 21) nebo pozdně klasických vzorů 4. stol. Do určité míry se na genezi atticismu podílel již i nový mocenský a kulturní faktor ve Středomoří — římské impérium, které od 2. stol. př. n. l. pohlcuje helénistické říše a nastupuje po všech stránkách jejich dědictví. Nejistota pozdně řeckého světa vedla k romantické retrospektivě, k obměňování i tvůrčímu použití minulého dědictví, jež vyrostlo za jiných, lepších časů. Nesmí se však zapomenout, že vedle sebe žilo více slohových proudů a že rozlišení dvou základních směrů, dynamického naturalismu a klasicismu, je jenom pomocné schéma, naznačující cesty výtvarného vývoje.

4. KRIZOVOST UMĚNÍ ŘÍMSKÉHO IMPÉRIA

Římské umění, nebo lépe umění římského impéria, je vnitřně nejsložitější ze všech etap antického výtvarného vývoje. Je totiž pokračováním jednak helénistické kultury, jednak domácí etruskoitalické, přičemž nutno mít na mysli, že západořecké umění v jižní Itálii a na Sicílii bylo s italicými sousedy v stálém kontaktu, zejména od 3. stol. př. n. l., a mělo ně-

kteřé rysy poněkud odlišné od řecké pevniny a východoegejské oblasti. Ve 2. stol. př. n. l. došlo postupně v římské společnosti k převratným kulturním změnám. Římané, třebaš hrdi na své vojenské a státnické úspěchy, cítili svou civilizační zaostalost a snažili se naučit řeckému způsobu života. Řeckou kulturu přejímali ovšem už v její pozdní fázi, částečně již úpadkové, i se všemi zápory a rozkladnými prvky. Při helénizaci Římanů se střetala dvě různá prostředí a odlišné vývojové etapy. Poslední dvě století římské republiky jsou plná konfliktů, občanských bojů i vnějších válek. Tehdy se utvářela nová řeckořímská syntetická kultura, rovněž výtvarná, a to jak ve službách státní jednotící ideje světové říše, tak i soukromých potřeb. Římské prostředí a domácí tradice, významové i formální, měly zde důležitou úlohu. Schématické rozlišování římského obsahu a řecké formy, i všechny další podobné dualismy, vyjadřují polopravdu. Podstatným rysem antického výtvarného umění od 1. stol. př. n. l. až do 4.—6. stol. př. n. l. je vnitřní konfliktnost různých slohových prvků, jakási nejednotná jednota, projevující se navenek rozmanitými slohovými variantami a způsoby (tzv. *modi*). Nesmí se také zapomenout, že tento nový vrstevnatý umělecký systém se vyvíjel v pozdní fázi klasické antiky (v nejširším smyslu slova) a směřoval už od jejího realismu k výrazové abstrakci, možno i říci ke středověku.

Na rozdíl od Řecka je třeba již předem konstatovat, že celé římské umění je vlastně jedinou permanentní krizí slohového vývoje. Charakteristický krizový komplex jevů s dominantním subjektivním artismem, víceméně expresivním, postihujeme na sklonku republiky, po celou dobu principátu i za dominátu. Frekvence takových jevů má v řeckořímském starověku stoupající tendenci. Na sklonku republiky, kdy se formuje nový syntetický sloh, existuje vedle sebe několik slohových proudů. Velká poptávka po dekorativních reliéfech vedla k emigraci attických klasicistů po r. 86 (konec zhoubné první války mithridatovské) a k zaplavení římských veřejných míst i vil tímto „zbožím“, které je charakterizováno jednak subjektivně artistním klasicismem, jednak velmi rozdílnou kvalitou. Vedle vysloveně eklektických průměrných kopií vznikala i díla tvůřci, byť ne zcela originální, přirozeně půvabná a vkusná. Na opačném pólu rozporného vývoje stojí náhrobní portrétní sochy (obr. 18), zejména ženské, kde je zřejmý helénistický základ draperiové postavy, ale celku vládne domácí blokovitost, linearismus, výrazové odhmotnění skutečnosti, srov. pozn. 88—91. Nechybějí však rovněž manýristické prvky. Složitost výtvarné situace dobře vystihují oficiální nebo polooficiální památníky, oltáře, báze apod., zdobené figurálními reliéfy, mythologickými, kultovními i z denního života. Domitiův oltář⁸³ a báze ve Veroně,⁸² v Civita Castellana⁸⁵ (obr. 17) nebo římská Borghese⁸⁶ vydávají svědectví o hledání a kolísání nové formy. Společný je především subjektivní vztah k přírodní skutečnosti i k tradici.

Z takové vnitřní protikladnosti se v době Augustově, kdy říše sjednocená ideově i vnějškově, silnicemi a hospodářskými kontakty, užívala

požehnání míru, zformovalo umění, staronové a rozporné. Řím a jeho reprezentant Augustus se jeví nejen v Orientě, ale i v Itálii jako velká božstva, spasitelská. Na začátku principátu hovořila římská „klasika“ velkým — až perikleovským — dechem, především na reprezentativních státních památnících. Ale i tam se projevuje slohová nesourodost (srov. např. glorifikující oltář Augustova Míru⁹⁸), která je však patrná až při bystřejším zahledění. Velmi důležité je zjištění, že protikladnost proniká všemi vrstvami umění, památkami oficiálními i soukromými. Převládajícím slohem doby je klasicismus, ovšem jednou víceméně objektivní realismus, jindy značně subjektivní a se zřejmými prvky abstrakce (obr. 20). Ani dekorativní atticismus není jednotný, srov. mramorový kratér Borghese v Louvru⁹² a bázi ze Sorrenta.⁹⁴ Na votivním reliéfu v palermském Národním muzeu (obr. 19), kde Augustus jako pontifex maximus vzdává čest trůnici bohyni Vestě,⁹⁵ působí řada Vestálek až neanticky a dává tušit byzantské ikony. Tyto domácí složky vrstevnatého umění reprezentují hojně sepulkrální togáti,⁹⁶ slučující na helénistické základně lidovou abstrakci a veristický opis povrchu (obr. 18). I v historických reliéfech (srov. náhrobek Juliů v Saint-Rémy¹⁰⁰ nebo reliéfy oblouku v Orange¹⁰² se zřejmými vlivy pergamské tradice) je patrný rozpor rozvíjejícího se naturalismu a abstrahující tendence (lineární ornamentalizace figur, artismus, obr. 22). V desetiletích kolem změny letopočtu, ale i obecně v římském výtvarném vývoji, vidí se obyčejně příliš zjednodušeně a schematicky dualismus oficiálního a lidového, „řeckého“ a „římského“, kdežto ve skutečnosti jde o trvalou interferenci různých slohových vrstev a modů. Stejně významné je, že v průběhu vývoje, jak ukazuje srovnání Augustova oltáře Míru s Claudiovou Ara Pietatis (obr. 23), prohlubují se současně jak konkrétní, tak abstraktní složky, čímž rozpornost celkové struktury ještě vzrůstá.

Dokumentují to názorně i památníky „nejřímštějšího“ období, z doby pozdně flaviovské a Trajanovy. Domitianovské reliéfy Titova oblouku¹⁰⁴ a od papežské Cancellerie jsou velmi oficiální (obr. 24), přesto se jejich sloh pohybuje v širokém rozpětí tří až čtyř „způsobů“ od iluzivního naturalismu k abstrahující symboličnosti.^{105, 107} Reliéfy od Cancellerie jsou typicky „manýristicky“ klasicistické, ale obsahují též hodně abstrahujícího, expresivního. Opakované pokusy o jejich předatování do doby tzv. hadrianovského klasicismu jsou naprosto pochybené.¹⁰³ O vzrůstajícím podílu abstrakce svědčí četné historické reliéfy, vzniklé za vlády „nejlepšího principa“ Trajana, především památníky na dácké války. Velký vlys z Trajanova římského náměstí,¹⁰⁹ začatý asi již za Domitiana, je nejreprezentativnější, pokračuje po všech stránkách v linii Titova oblouku, ale je dynamičtější a výrazový (obr. 25). Spirálový pás triumfálního sloupu¹¹² je „lidovější“, abstraktnější. Spojuje střízlivý reportážní realismus s vystupňovanou expresí, srov. nadhled, kombinování různých pohledových úhlů, ornamentální až arabeskovitý linearismus (obr. 26). Uvědomíme-li si toto trvalé míšení konkrétního a abstraktního (srov. ještě plastickou výzdobu

oblouku v Beneventu¹⁴⁴), pochopíme snáze složitou problematiku tropaea Traiani u Adamklissi¹²² v rumunské Dobrudži (obr. 28). Interpretům působí potíže rozpor jeho oficiální architektury a „barbarských“ reliéfů. Římané tu protikladnost zřejmě tak necítili. Významový program plastické dekorace je nepochybně rovněž oficiální, ale je realizován barbarizující formou, protože měl mluvit k místnímu obyvatelstvu! Obdobná situace, mutatis mutandis, je i u Bélova chrámu v syrské Palmýře z 1. stol. n. l. (obr. 27). Stavba odpovídá řeckořímské oficiální tradici, ale vlys¹²³ přes základní antické východisko je spíš staroorientální, srov. ornamentální abstrakci šatu žen v průvodu, ba dokonce symbol místo hlav, odpovídající např. foinickopunskému zobrazení bohyně Tanit.¹²⁴

Jestliže K. Lehmann—Hartleben¹¹² nazval už Trajanův sloup „dílem na začátku pozdní antiky“, jeho dvojník z konce 2. stol. n. l., sloup M. Aurelia, je jím plným právem.¹²³ V 70. letech končí v podstatě „zlatá“ doba imperia, na něž se valí nepřátelské útoky ze všech stran (Parthové, Germáni, Sarmati). Zevnitř je nahlodává obecná krize. To vše vedlo k utužení panovníkova absolutismu (srov. Septimius Severus a vojsko), k bezmoci občana a k rozhodnému vítězství iracionalismu, odvratu od tohoto světa a abstrakce deformující smyslovou skutečnost. Na reliéfech sloupu M. Aurelia se abstrakce projevuje v pojetí obsahu, v utváření jednotlivých postav (obr. 30) i v celkové kompozici. Modernizující slohové označení „impresionisticko-expresionistický“ chce říci, že kolem r. 190 současně dospívá naturalismus ke svým krajním důsledkům i rozhodně nastupuje výrazovost, pozdní antika.

Vývojová linie historického reliéfu, tj. báze Antonia Pia s apotheózou¹²⁵ — sloup M. Aurelia — oblouky Septimia Severa v Římě (oblouk na fóru¹³⁰ a brána bankéřů¹³²) i v rodné Leptis Magna¹³³ (obr. 34), opakuje se, i když ne tak radikálně, v reliéfní výzdobě sarkofágů, které se od začátku 2. stol. n. l. staly ve vyšších společenských vrstvách velmi módními, a což je důležité, zachovaly se ve velkém počtu. Význam jejich figurálních obrazů je symbolický (věčný život vítězící nad smrtí), jejich funkce pak nadto dekorativní. Sarkofágy hadrianovsko—raně antoninovské jsou helénizující, klasicistní a často rafinovaně artistní, viz pozn. 137—139. Od 60. let proniká romanizace, obsahu i formy. Hlavní osoby mytologického děje dostávají podobu zemřelých,¹⁴⁰ mytické boje s Amazonkami nebo dávno minulé galatomachie mění se v obrazy současných bitev. Malý bitevní sarkofág Ludovisi,¹⁴³ kolem r. 180, kontrastuje s bitevním sarkofágem od Portonaccio,¹⁴⁴ kolem r. 190, který je slohově příbuzný současnému sloupu M. Aurelia nebo sarkofágu s Paridovým soudem v římské vile Medici¹⁴⁵ a znamená změnu vývojové cesty. Na obou sarkofágových reliéfech se prolíná dynamický, iluzivní naturalismus se zřejmou expresivitou a artistním formalismem (obr. 31, 32). Objektivní a subjektivní splývá a rodí se subjektivně přirozený nový celek, který si ovšem z objektivního hlediska upravuje přírodní skutečnost podle své „vyšší“ pravdy. Celek je tu všude

nadřazen částem, které jsou více zatíženy tradicí klasického realismu. Nutno výslovně konstatovat, že deformující, abstrahující exprese byla blízka „lidové“ vrstvě římské syntetické výtvarné struktury a „barbarským“ provinciím; obecně lze říci, že vycházely ústrojně z celkového rámce nové římské syntézy, současně tradiční i revoluční, převratné.

Přechodné období (v užším smyslu slova) není však jen několik desítek letí kolem r. 200 n. l., nýbrž celé 3. stol., které končí Diocletianovým dominátem a ústí v tzv. pozdní antiku. V době Severovců (193–235) i následující vojenské anarchie, vrcholící za Galliena v 60. letech dočasným odpující vojenské anarchie, vrcholící za Galliena v 60. letech dočasným odpadnutím okrajových území říše (galské císařství, palmyrská říše), a za illyrských císařů v 70.–80. letech trvá prudký zápas mezi starým a novým, konkrétním a abstraktním, racionálním a iracionálním – i pod povrchem zdánlivě jednotné výtvarné syntézy (obr. 36). Za mnohé jmenujme aspoň tři reprezentativní sarkofágy, všechny výjimečné výtvarné hodnoty: bakchický sarkofág z bývalé sbírky Uvarovovy (obr. 35) v moskevském Puškinově muzeu,¹⁵² před r. 210, sarkofág čtyř ročních období Badminton, Metropolitan muzeum v New Yorku, z let 220–230 (viz monografii F. Matze), a nejznámější velký bitevní sarkofág Ludovisi v Národním římském muzeu,¹⁵⁷ k r. 251. Jestliže o obou starších můžeme říci, že jsou i klasicistické i barokizující i manýristicky abstrahující, u ludovisijského – přes tradiční dynamický naturalismus – je ostře patrný rozpor „klasické“ normy a nové pozdně antické, abstraktní. Iracionální symbolický význam si podrobil formální výrazivo, jež vytvořila jiná doba. Hovoří-li se o klasicismech 3. stol., postihuje se tím jen jedna složka slohu, ta nejnápadnější, a naznačuje se i její cizost v odlišném prostředí. Komplikovanost problematiky dokazují zmatky s datováním klasicizujících děl, srov. např. sarkofág s lovem na lva Mattei I, vročený nyní o 50 let později (dříve kolem r. 220, nyní před r. 270).

V druhé polovině 3. stol. přes tzv. gallienovský klasicismus rozpornost konkrétního a abstraktního vrcholí a připravuje se „definitivní“ vítězství pozdně antické abstrakce (obr. 37). Bakchický Ariadnin sarkofág z Auletty v neapolském Národním muzeu¹⁶¹ ztratil bývalou dějovost a změnil se v symboliku spící heroiny na pozadí symbolického vinobraní Amorků. Realistická schémata postav přežívají. Minulé formy slouží nové době, která se odlučuje od tohoto světa a míří k nadsvětlu. Odhmotněná spiritualita deformuje bývalou organičnost starých typů, srov. dva sloupkové sarkofágy, Múz v římském Národním muzeu¹⁶² a s tzv. *dextrarum iunctio* v pisánském Camposantu,¹⁶³ kolem r. 280. V polovině 80. let došlo i k vnějším politickému vyjádření nové situace, k dominátu. Císař Diocletianus s orientalizující úřední titulaturou „dominus et deus, pán a bůh“ signalizuje konec „klasické“ antiky, rozchod s humanismem a racionálním senzualismem.

V kulturní oblasti nebyla však situace tak jednoznačná a vývoj so-

chařství od konce 3. stol. až do 5. stol. je bohatý na prudké slohové kontrasty a nadále velmi složitý. Obvyklé schéma vývoje (tetrarchovská abstrakce, od 20. let 4. stol. klasicismus, vrcholící kolem r. 400, -tzv. theodosiovský) je jednostranné a tím nesprávné. Upozorňuje jen na jednu složku výtvarné formy, která současně v téže době má i značně odchylnou podobu. Kolem r. 300 se datují dekorativní báze s Viktoriemi ve florentské zahradě Boboli¹⁶⁵ i porfyrové portréty tetrarchů.¹⁶⁶ Přestože jde o jiný námět, slohový rozdíl bije do očí, proti artistnímu klasicismu (obr. 38) tuhá orientální abstrakce. Obdobné Viktorie jako Boboli jsou i na sloupových bázích Konstantinova oblouku v Římě,¹⁶⁷ k r. 315, obr. 39, ale jasně abstraktní. Rovněž zlatý medailon Konstantina Velikého s výjevem *adventus Augusti*¹⁷⁰ deformuje expresivně skutečnost. I na sarkofázích ze začátku 4. stol. zjistíme často převahu abstrahujícího celku, který si přizpůsobuje zděděné naturalistické figurální motivy, srov. dva sarkofágy s Dobrým pastýřem a orantkou, vatikánský Iunie Iulie Iuliany¹⁷¹ a ve Velletri.¹⁷² Na druhém je dolní část vyplněna figurálními výjevy (Jonáš, rozmnožení chlebů), které jsou pojaty plošně, ornamentálně, na prvním mořské vlny plní zřetelně dekorativně expresivní funkci.

Kolem r. 400 se uvádějí jako doklady theodosiovského klasicismu především slonovinová diptycha, Nikomachů a Symmachů¹⁷³ s obětujícími kněžkami a magister militum Stilicho s rodinou¹⁷⁴ (obr. 41). Jistě není pochyb o zřejmém klasicizujícím tradicionalismu obou, především u svažebního diptychu vznešených rodin, kde byla jedna z posledních oáz pohanství a tím i pevné vztahy k minulosti. Při podrobnější analýze Stilichonova diptycha nemůže však nikomu ujít, že realismus portrétních postav je zcela povrchní a že předznamenává byzantské ikony. Z téže doby však pochází i řada památek vysloveně antinaturalistických, které se obracejí k minulosti negativně, i když v jednotlivostech z ní čerpají. Platí to i o nejreprezentativnějších zachovaných dokladech, jako je báze Theodosiova obelisku v Istanbulu¹⁷⁶ nebo missorium téhož císaře v Madridě.¹⁷⁷ Na této stříbrné míse (císařův dar k výročí vlády) je střetání starého a nového zvláště nápadné. Vedle sebe tu koexistují pozůstatky tradičního realismu (Geniové ve štítu, bohyně Tellus s Amorky a obilnými klasy) a nová abstrakce, už středověká (trůnicí císaři s osobní stráží). Obdobné výtvarné citáty lze uvést i ze sarkofágových reliéfů, srov. např. sarkofág s kázícím Kristem a apoštoly v milánském kostele S. Ambrogio.¹⁷⁸ Na druhé straně se ještě kolem r. 500 setkáme s památkami, které opakují klasickou minulost přímo programově (srov. známé diptychon v Monze s neznámým básníkem a Múzou s kitharou,¹⁸¹ obr. 42) a bývají označovány jako „manýristické“.

K slohovému profilu 5.–6. stol. konstatujeme závěrem, že napětí „klasického“ a „barbarského“ stále trvá, ovšem v nové rovině. Doba i umění jsou jiné, ale i v tomto novém rámci má své místo realistická tradice. S pozdní antikou zdědil ji také středověk.

IV. PODSTATA SLOHOVÝCH KŘÍŽOVATEK V ANTICKÉM UMĚNÍ

Antické sochařství se vyvíjelo zhruba od archaické abstrakce přes klasickou harmonii konkrétního a abstraktního k dlouhodobé převaze senzualistického realismu, který nakonec postupně ustoupil nové abstrakci. Vývoj ovšem neprobíhal přímočaře. Pro nás mají zásadní význam přechody mezi velkými slohovými obdobími, kdy dochází ke konfliktům vývojových pólů a vzrůstá subjektivní vztah ke skutečnosti, abstrahující tendence a krizová mnohoznačnost.

Přechod od archaiky ke klasice (konec 6. až začátek 5. stol. př. n. l.) byl přes svou revolučnost nenáhlý. Mísí se v něm vyžívající konvence s tvůrčími činy a charakterizuje jej subjektivní dekorativní artismus, který se postupně zbarvuje expresivně. Koexistence protikladů se projevuje v důrazu na ryze estetickou stránku uměleckého díla. Zásadní obrat ke konkrétnímu naturalismu, který nastal až od 20. let 5. stol., je poznamenán subjektivně dynamickým pojetím, a to dekorativně expresivním. Artistně konfliktní struktura, kallimachovská tradice i s archaizujícím trendem, vyznívá po celé 4. století na pozadí úpadku polis. Krize helénistických států v 2.–1. stol. př. n. l. spolu s přebujením naturalismu vyvolala historizující reakci, vědomý klasicismus a archaismus s typickým doprovodem artismu. Ten se stal při rozštěpení vývojové linie významnou složkou dlouhodobého krizového trendu v rámci pluralitního slohu, značně proměnlivého.

V 1. stol. př. n. l. mělo rozhodující vliv i v kultuře již římské impérium, které se stalo neomezeným vládcem Středomoří. Římské umění, které se tehdy vyhraňovalo, není pouhým pokračováním helénistického a etruskoitalického vývoje, nýbrž vytváří novou syntézu, vrstevnatou strukturu, vnitřně rozpornou, a proto i nerovnoměrně se vyvíjející. Nesourodá prvky v ní koexistují i vzájemně interferují, mísí se. Helénistické městské, kultivované prostředí se střetlo s domácím, polobarbarským. V obrazovém umění římského impéria se od začátku prolínalo konkrétní a abstraktní, vytvářejíc jakousi nejednotnou jednotu. Spolužití i boj „klasického“ a „neklasického“ je římským slohovým programem, řečí doby, i když různorodou. Současně existují různé slohové způsoby (*modi*), navzájem propojené. Umění římského impéria má trvale „přechodný“ ráz a jeho krizovost se nejsilněji projevila od konce 2. stol. n. l., kdy s obecnou krizí otrokářského řádu nastupuje již pozdní antika a vrcholící naturalismus se utkává s abstrakcí, která definitivně vítězí na konci 3. stol. n. l. — přes všechny klasicismy 4. stol.

V pozdní antice bylo konečně dosaženo slohové jednoty, i když leckdy jen zdánlivě. Základ slohu je jasně abstraktní. Tradiční realismus, žijící jen v mrtvých přejímaných schématech, slouží novým iracionálním cílům. Obdobný proces proběhl i v římském provinciálním umění, ovšem s vět-

ším podílem abstrakce, úměrně místním tradicím. Ale i tam je „barbarský“ antinaturalismus nemyslitelný bez „klasické“ minulosti. Provinciální vývoj, pozdně antický i středověký jsou si blízké. Nechybí ani subjektivní artismus, charakterizující konfliktnost vývoje. Rozlišit však základní slohově nosnou abstrakci a průvodní „krizové“ prvky je velmi těžké, ne-li vůbec problematické.

V. KRIZOVÉ SLOHOVÉ JEVY A TZV. MANÝRISTICKÝ FENOMÉN

Z průzkumu slohových křížovatek a přechodných období v antickém sochařství jsme poznali, jaké slohové jevy jsou pro ně charakteristické a jaká je jejich podstata. Jde o složitý syndrom mnoha vnitřně nesourodných složek, které jsou v neustálém kontaktu, interferují. Tato protikladná syntéza je velmi proměnlivá, variabilní. Projevuje se v ní specifická subjektivizace, ovšem mnohoznačná, polyvalentní. Základem je konfliktní nevyřešené napětí vývojových pólů (zejména konkrétní : abstraktní). Jeho odrazem je konfliktnost slohových prvků jak synchronní (vertikální řez), tak diachronní (horizontální řez vývojem). A tak se ve vrstevnaté struktuře prolíná klasicismus, expresivita a obzvlášť typický artismus. Takové rozporné slohové situace jsou krátkodobé, ale v průběhu rozvíjejícího se výtvarného profilu se prodlužují, ba stávají se chronickými. Specifičnost krizových období se jeví i ve velkém významu rozkolísanosti vnitřního vývoje umění, třebaže je relativní a souvisí s obecnými dobovými poměry, byť nijak jednoduše. Stále třeba si uvědomovat, že existuje např. dvojí expresivita, „nekrizová“ a „krizová“, tj. na jedné straně jednoduše abstrahující pojetí a na druhé straně protikladný fenomén, pluralitní a vázaný artismem.

Manýrismus 16. stol., přesněji let asi 1520–1620/50, je jedinečný dobový sloh, ale také výrazný představitel krizových období, podobně jako secese z konce 19. a začátku 20. stol. Subjektivně rozvíjí a stupňuje pozdně renesanční naturalismus, je klasicistní (obr. 2) i antiklasický (obr. 47) a usiluje o rafinovanou, efektní formu (obr. 3). Svým zduchovněním navazuje na gotiku (obr. 48). Vedle obecných projevů krizovosti charakterizuje jej specifičnost přechodu od renesančního typizujícího realismu k plně dynamickému. Zrcadlí napětí dvorské intelektuálské kultury a „lidové“, městské. Je výrazem určité mezní slohové situace. Něco jiného je manýrovanost, manýra, jakýsi nižší stupeň krizového fenoménu. Tu chybějí tvůrčí rysy „manýrismu“. Opakování a přežívání starého se spojuje s vnějším efektem, s dekorativností.

Jestliže se pojem manýrismus povrchně generalizuje, ztotožňuje se

vlastně s fenoménem přechodných a krizových slohů. Při těchto „manýrismech“ se ztrácí specifičnost manýrismu, z něhož se tak stává konvenční výraz pro pojem značně širokého rozsahu a dosti neurčitého obsahu.

VI. ZÁVĚREM

Mnohotvárnost komplexu protikladných slohových prvků v přechodných obdobích má ve vývoji umění velký význam. V souběhu artistních, expresivních a historizujících prvků (klasicismus až archaismus) připadá zvláštní úloha variabilnímu artismu, specifickému znaku střetajícího se konkrétního a abstrahujícího přístupu ke skutečnosti.

Nejsložitějším případem „chronické krize“ vývoje je umění římského impéria. Jestliže Řecko postavilo do středu všeho člověka a chápalo přírodní skutečnost v podstatě racionálně a senzualisticky, Řím sloučil „klasicistické“ dědictví se svým „barbarským“ založením a směřováním a vytvořil tak novou rozpornou syntézu, v jádru víc a víc pozdně antickou a středověkou, most od řeckořímského starověku k dalšímu vývoji (obr. 45, 46). Jestliže říkáme, že antika dala základy evropské kultuře, musíme přiznat i římskému impériu spravedlivě jeho podíl.

