

Pelikán, Oldřich

Od antického realismu k pozdně antické výrazovosti

In: Pelikán, Oldřich. *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, pp. 163-171

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119641>

Access Date: 24. 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.

OD ANTICKÉHO REALISMU K POZDNĚ ANTICKÉ VÝRAZOVOSTI

I. ANTICKÝ REALISMUS A CESTA K POZDNÍ ANTICE

Ve vývoji antického sochařství, jehož jádro je v tzv. klasické antice v nejširším smyslu slova, tj. v realismu zhruba od 5. stol. př. n. l. až do 3. stol. n. l., má zvláštní postavení konec 2. stol. a 3. stol. n. l., doba velkých přerodů a vnitřních strukturálních změn jak ve vývoji starověké společnosti, tak i současné kultury. Tehdy se jasně projeví protikladné vývojové tendence. Antický realismus dospěl ke svým krajním důsledkům, ale zároveň začaly prorážet a nabývat postupně na významu abstrakce a výrazovost přes všechno lpění na dosavadní řeckořímské tradici. Jestliže do té doby umění vycházelo z racionalismu a bezprostředního vnímání smyslové skutečnosti, usilujíc o objektivní konkrétnost, nyní nastupuje iracionalismus a subjektivismus, odvracející se od přírody a empirie a tihnoucí zcela jinam, k abstraktnosti a symbolu. Klasická realistická antika, která se zrodila na začátku 5. stol. př. n. l., je v rozkladu, i když periodické návraty klasicismu nevytizely ani ve 4. stol. n. l. za tzv. pozdní antiky. Od konce 3. stol. n. l., od doby Diokletianova dominátu, kdy i navenek byl vyjádřen rozchod s minulostí principátu a jasně vysloven i proveden program absolutistické vládní organizace, odpovídající a vyhovující nové, třebaš dlouho už připravované hospodářskospolečenské skutečnosti, je také umění jiné. Volná plastika, omezující se především na portrét panovníka, jeho rodiny a dvorských hodnostářů, ztrácí na významu a ustupuje převaze reliéfu. Obecně sochařství stojí v nové hierarchii hodnot za stavitelstvím a s ním pevně spojeným malířstvím, k němuž ovšem patří i mozaika. Jestliže v „klasickém“ sochařství dominuje individuální organická lidská postava a objekty v přirozených vzájemných vztazích vytvářejí si svůj prostorový obal, nebo jsou — do určité míry aspoň — součástmi nadřazeného prostoru, v pozdní antice proti tomu je v reliéfu postava členem rytmicky komponované řady a objekty ztrácejí kontakt s prostorem. Proporce postav jsou voleny záměrně podle jejich společenské nebo obsahové důležitosti, při čemž postavy samy, především hlavní, jsou v přímém vztahu k pozorovateli a obrací se k němu frontálně, jsou předmětem jeho úcty. Místo děje obřadný symbol, ikona.

Dobu, která nás zajímá, *asi před r. 180 — kolem r. 280 n. l.*, lze charakterizovat jako cestu k pozdní antice. Budeme tedy sledovat genezi pozdní antiky a všimát si vývojového procesu v celé jeho šíři (tradiční, nové, vzájemný poměr) a složitosti (vrstevnatost slohové struktury římského umění a její vnitřní napětí). Neomezíme se jen na pozorování jeho vnějšího průběhu, nýbrž pokusíme se ukázat na jeho skryté příčiny, podmíněnost hospodářskospolečenskými a politickými poměry i ideami tehdejší doby, na vnitřní vývoj plastiky, případně — podle možnosti — i na prostředkujícího subjektivního činitele individuálních tvůrců.

II. DOBOVÉ PROSTŘEDÍ

V 2. stol. n. l., tzv. zlaté době římské říše, dosáhl hmotný blahobyt imperia vrcholu. V provinciích rostla nová města, vzkvétala řemesla i světový obchod a maximální počet obyvatelstva byl přímo nebo nepřímo zainteresován na rozvoji státu, který byl dobře spravován a spojen v celek vzorně vybudovanou i udržovanou silniční sítí. Ale už tato doba blahobytu

a rozkvětu měla své stíny, třebaš ne tak patrné, a příznaky překročení vývojového vrcholu se zárodky budoucích krizí. Už za Hadriana začal se projevovat nedostatek peněz, srov. daňové dluhy, placení nájemného v naturálních. Úpadek svobodných rolníků nedal se přes všechno úsilí zadržet a šířil se kolonát. V řemeslech sice rostla kvantita, ale současně klesala kvalita i produktivita práce. Střední vrstvy, opora státu, udržely si však v podstatě svůj význam, máme-li na mysli celek říše. I vnější politické poměry až na dobu M. Aurelia (války s Parthy na Východě a s Germány a Sarmaty ve středním Podunají) byly příznivé. Mohutné rozšíření civilizace nešlo do hloubky. Písemnictví je plytké. Platí to zejména o poezii a řečnictví, kde formální obratnost kontrastuje často s nicotností obsahu. Není velkých literárních zjevů, výjimku nečiní ani Suetonius nebo Apuleius. Svědčí to také o duchovní krizi, která je zvláště patrná v náboženství. Lavinovitě se šíří mystické orientální kultury, k nimž patří i křesťanství, získávající stále víc stoupců a projevující se už i literárně, nejdříve řecky, později i latinsky.

Antoniny skončila tzv. zlatá doba římské říše. *Od konce 2. stol. do konce 3. stol.* vytvářejí se ve všech oborech lidské činnosti předpoklady zrození pozdní antiky, v podstatě už „středověké“. Příčiny a důsledky v oblasti hospodářské, společenské, politické a kulturní jsou úzce spojeny, pronikají se a formují nové prostředí, v němž se staré mísí s novým. Za Severovců (193—235) bylo definitivně zúčtováno s „konstituční“ monarchií. Senát pozbyl i posledního zbytku moci a Septimius Severus opřel se zcela o vojsko. Vojsková kariéra vedla i na nejvyšší místa ve státě a vojáci z provincií, převážně z venkova, byli romanizováni jen povrchně. Tím se urychlila provincializace a barbarizace vládnoucí vrstvy, která ztrácela starou státnost a hluboký vztah k jednotě impéria; byla zájmově i ideově rozříštěna. Krizové zjevy v hospodářství, jako nedostatek otroků, rychlý růst kolonátů, pokles kvality práce, nedostatek drahých kovů, prohlubovaly se nepříznivými politickými poměry. Války na rýnskodunajské hranici i v Asii byly ztrátové a zvyšovaly neúměrně daně. Za neklidných poměrů upadala řemesla, obchod, s nimi pak města. Daňové břemeno postihovalo nejvíce půdu. Znehodnocení peněz oživilo naturální hospodářství. Nejhlubší úpadek nastal v desetiletích kolem poloviny 3. stol. za tzv. vojenské anarchie, kdy panovník byl hříčkou vojska. Barbari stupňovali své útoky a jednolitě oblasti impéria, odkázané jen na sebe, se osamostatňovaly (v 60. letech galské císařství, palmyrská říše). Jednotu římského impéria obnovil sice Aurelián (270—275), ale vzdal se „zlaté“ Dacie a opevnil proti Germánům Řím! Upevnění říše dokončil Diokletian, který učinil závěry z předcházejícího vývoje. Absolutistická vláda, opřená o početnou byrokracii a silné vojsko, učinila z občana poddaného, vázaného k určité práci. Během 3. stol. změnil se stát z původní opory v tvrdé jeho. Zmatky 3. stol. utrpěla nejvíce města, páteř antiky a její civilizace. Ožebračováním středních vrstev zvětšily se třídní rozdíly. Na venkově převládli polosvobodní, často barbari. Nepříznivý hospodářský a společenský vývoj dopomohl iracionalismu, silně vzrůstajícímu už v 2. stol., k naprostému vítězství. Poddaný hledá spravedlnost a útěchu v nadsvětlu a po smrti. Kdežto pohanské písemnictví nezadržitelně upadá — s malou výjimkou právní teorie v 1. pol. 3. stol., křesťanské mohutní. Výtvarné umění neustrnulo, ale je jiné. Jako zvítězila víra nad rozuunovým poznáním, tak i umění se odvracelo od tradičního realismu a hledalo si nový výraz.

III. TRAJANŮV SLOUP, ZAČÁTEK POZDNÍ ANTIKY?

V podtitulu své knihy *Die Trajanssäule*, Berlin 1926, vyslovuje *K. Lehmann-Hartleben* jasně svůj názor: Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike. Slouh Trajanova sloupu, míšící helénistické a římské prvky, znamená nad to podle něho začátek nového světa. S ním souhlasí i R. Bianchi Bandinelli,¹ který v „mistru Trajanových činů“, jemuž ještě připisuje reliéfy z průchodů Konstantinova oblouku v Římě a část figurální výzdoby oblouku v Be-

neventu, vidí též ukazatele příštích cest, zahajujícího pozdně antické tendence. Proti tomu M. Wegner, autor základní práce o sloupu M. Aurelia, *Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule*, JdI 46, 1931, str. 61 nn., když porovnal sloh obou sloupů, odmítl tezi Lehmann-Hartlebena.

Jestliže přehlédneme na trajanovskému reliéfu, především na císařově triumfálním sloupu, všechny nové prvky, které by mohly mít vliv na vznik pozdně antického slohu, zjistíme; na linii, zahájené už reliéfy průchodu Titova oblouku, krok kupředu v rozbití jednotného perspektivního zobrazování, i když zastřený jednotou krajinného rámce, srov. spojení různých pohledů na jednom objektu, stupňování skutečností v zdůraznění hlavní osoby a v podání citu, zejména pak velký vliv lidového umění na oficiální sloh, jak se jeví v úsilí o výrazné podání, zřetelné i bohaté výpravné, a ve velkém významu linie a konečně působení Orientu v novém tématu vítěze jedoucího přes nepřitele, sraženého k zemi (vlys v průchodu Konstantinova oblouku). Proti tomu vylučujeme při kompozici masových výjevů geometrizaci a přísnou zákonitost. Za Trajana, prvňho provinciála na římském trůně, objevují se v historickopolitickém reliéfu nerealistické až expresionistické prvky. Jenom na sloupu, kde je patrná souvislost s tradiční lidovou formou, působí tyto prvky silněji na sloh celku, který však přes to zůstává realisticky popisný a ilustruje bezprostředně skutečnost. Pozdně antický abstraktní schematismus za Trajana ještě chybí. Trajanův sloup připravuje půdu pro pozdní antiku, srov. vliv lidového umění na počínající odvrát od senzualismu, ale stojí celkem osaměle v oficiálním umění na začátku 2. stol.

K pozdní antice vedl dlouhý vývojový proces, v němž nutno rozlišovat dvě fáze. V první objevují se sice už i v oficiálním slohu jednotlivé pozdně antické prvky, ale nedochází k změně celkového postoje a samé umělecké struktury. Proti tomu v druhé etapě začíná vlastní proces vnitřních strukturálních změn a skutečný odvrát od realismu, známý dříve jen v oblasti lidového umění.

IV. ZAČÁTKY UTVÁŘENÍ POZDNÍ ANTIKY

OD M. AURELIA K SEPTIMIU SEVEROVI

Od 80. let 2. stol. n. l., kdy vznikly reliéfy sloupu M. Aurelia, objevují se už všechny podstatné znaky pozdně antického umění, ovšem v stálém zápase s klasickým realistickým dědictvím, které ještě dlouho převládá. Antoninovský *portrét* až za polovinu 2. stol. pokračoval v hadrianovském klasicismu, ale protiklad mezi tváří a dynamicky modelovanými vlasy a vousy se stále zvětšoval, zejména častějším použitím vrtáku. Četné portrétní hlavy 60. až 90. let jsou více nebo méně iluzionistické, převážně skulptivní, s hmotou rozloženou světlou a stínou, srov. M. Aurelia,⁸ L. Vera¹⁰ a Septimia Severa¹⁷ nebo Clodia Albina ve Vatikáně.¹⁹ Odhmotnění jeví se i v prohloubení psychického výrazu, někdy až odtrženého od tohoto světa. Portréty kolem r. 200 jsou však znovu plastičtější (reakce na rozpad tvaru, začátky caracallovského klasicismu).

Jestliže volná portrétní plastika především zvrchovuje vývoj římského realismu, je na *historických reliéfech*, které jsou většinou přesně datovány, jasně vidět nástup nových směrů, obrácených už k středověku, srov. předehru na bocích baze Antonina Pia z 60. let, rozvinutý realismus aureliovských desek ze 70. let (tři starší v Paláci konservátorů,²⁸ osm mladších z attiky Konstantinova sloupu v Římě,²⁹ asi kolem 180) a skutečný mezník výrazové abstrakce sloup M. Aurelia z let 180–192, jehož vedoucí mistr měl značný vliv ve své době, srov. některé sarkofágy, jako bitevní z Via Appia^{75a} nebo svatební Taverna-Parisi ve Frascati,⁹⁷ i na další vývoj, a patří k velkým postavám antického umění. Ze severovských reliéfů, tj. reliéf

Sacchetti v Římě³⁰ mezi r. 202—204, oblouk Septimia Severa na římském fóru z r. 203, arcus argentariorum v Římě z r. 204, jdou některé — hlavně na oblouku fora Romana — v lidové výraznosti ještě dále. Kolo jezdců na bazi Antonina Pia, bitevní i jiné výjevy na Markově sloupu a na Severově oblouku hlásí se k římské lidové tradici, která za rané doby císařské ustupovala jako spodní proud (soukromé památky) do pozadí, a zároveň k budoucí pozdní antice. Sloup M. Aurelia, jehož reliéfy líčí události dvou germánsko-sarmatských válek odehrávajících se většinou na našem území, navazuje sice na období Trajanův sloup, ale překonává jej. Je protikladný. Spojuje živost podání s rytmizováním a jistou tuhostí, iluzionismus s výrazovostí. Proti převaze konkrétní popisnosti na starším svém vzoru je a potiori „impresionistickoexpresionistický“. Jeho zhuštěně výpravný sloh byl přenesen na bojové scény Severova oblouku, který se liší od dřívějších triumfálních oblouků jak obsahem — tam symbolickopolitické výjevy, tu současné války, tak formou — výrazově syntetickou. Expresivnost, zřejmě lidového přízvuku, podrobuje si smyslovou skutečnost, stylizuje jednotlivé tvary i celkovou kompozici.

Zajímavé místo na cestě k pozdní antice mají *figurální reliéfy sarkofágů*, které se od doby Hadrianovy neobyčejně rozšířily a tvoří jako portréty souvislou vývojovou řadu — na rozdíl od historických reliéfů, které po r. 204 až do konce 3. stol. téměř úplně chybějí. Jejich vadou je, že až na vzácné výjimky musíme je datovat slohovou analýzou, příp. portréty, jejich účesy a pod. Již na vatikánském sarkofágu C. Iunia Euhoda z 60. let 2. stol. (nápis!) vidíme charakteristickou romanizaci. Řecká báje o Admetovi a věrné manželce Alkestidě je aktualizována tím, že hlavní osoby jsou portréty zemřelých manželů. Pozorujeme i vliv lidového umění (středová kompozice, sražené postavy, schematické gesta). Pořímšťování lze nejlépe sledovat na vývoji bitevních sarkofágů od helénistických symbolických amazonomachií a galatomachií k znázorněním současných bitev, srov. především velký bitevní sarkofág z Via Appia, v němž byl pochován asi nějaký vynikající vojevůdce z germánských válek M. Aurelia, k jehož sloupu se sarkofág slohově řadí. Je to vynikající dílo, v němž se spojuje krajní optický realismus se silnou expresivností, srov. středovou kompozici s geometrickým schématem, pohyby osob zabíhající až k deformaci, linearismus — zejména v obrysech, manýristicky protáhlé postavy, pathetický cit, prostor pozitivní i negativní. Mnohé z těchto slohových vlastností i shodné typy barbarů najdeme ještě na uved. svatebním sarkofágu ve Frascati s oblíbenými výjevy ze života římského vojevůdce (bitva, hold poražených barbarů, oběť, dextrarum iunctio — svatba). Oba sarkofágy spolu s dalšími bitevními, na Casinu vily Doria Pamfili,¹⁰² v Camposanto v Pise, v Casinu vily Borghese,¹⁰⁴ vznikly jako sloup M. Aurelia na konci 2. stol., příp. některý na samém začátku 3. stol. I mythologické sarkofágy z doby Septimia Severa, jako Hippolytův v Pise¹⁰⁸ nebo v Lateránském museu,¹¹⁰ tamtéž s indickým triumfem Bakchovým,¹¹⁴ Paridův v římské vile Medici,¹¹⁶ lateránský³²⁵ s dvojí bájí — řeckou o Endymionovi a Seléně a římskou o Martovi a Rhei Silvii, vanovitý s Dionysem a Ariadou ve vatikánském Museo Chiaramonti¹²³ aj., přes všechny spoje s řeckou tradicí a konzervativnost, pro ně typickou, jsou v mnohém římské. Vzpomeňme realistické žánrové výjevy, zejména pastýřské, Hippolytovu průvodkyni bohyni Virtus, individualizování hlavních postav báje portréty, po formální stránce rozpad tvaru, vázání jednotlivin ve vyšší celek, plošnost, linearismus, zejména negativní podání draperie, přepřihování reliéfové plochy, subjektivní stupňování skutečnosti, např. manýrismus postav jako průvodní zjev pozdního slohového období a duchovní krize.

Při srovnání volného portrétu a reliéfu historického i sarkofágového zjišťujeme společné prvky, iluzionistické i subjektivně expresivní, „barokizující“ i klasicistické, hrzdící prudkost vývoje. Proti flaviovskému iluzionismu je tento antoninovský a severovský zřejmě „barokní“, částečně až „expresionistický“. Vlastní začátek cesty k pozdní antice patří až do 80. a 90. let 2. stol., do okolí sloupu M. Aurelia. Slohový vývoj v desetiletích kolem r. 200 je pestrý

a protikladný jak v synchronickém, tak v diachronickém průřezu. Protichůdnost je výsledkem obecné krize; hospodářskospolečenské, politické i ideologické, střetání starého s novým. Vyzívá se tradiční realismus, který dospěl ke krajním důsledkům, dynamizace až rozpad tvaru, a zřetelně už nastupuje nové pojetí, v němž se mění význam lidské postavy, která přestává být odrazem objektivní společnosti. S vítězícím iracionalismem vlníká i do oficiálního slohu stále víc výrazovost a abstrakce. Plastika se romanizuje jak vývojem helénistickořímské vrstvy, tak pronikáním domácího nereprezentativního proudu, který dosud plynul spíš v podzemí velkého umění, i do sféry oficiální. Sochařské řemeslo dostoupilo podivuhodné dokonalosti ve spojení práce vrtáku a dláta. Ve varu tradičních a nastupujících forem rodí se nový sloh a tím je tato doba opravdu tvůrčí. Sporné zůstává, jaký vliv měl na počátky vývoje k pozdní antice Východ, odkud pocházela severovská dynastie, a jehož výtvarný názor, po tisíciletí ustálený a jen v horní vrstvě dočasně přikrytý helénismem, shoduje se v podstatných rysech s pozdně antickým. Vývoj v Římě nebyl samozřejmě izolován, ale má své domácí předpoklady. Ovšem situace hlavy říše a okrajových území byla zcela jiná. Co v provinciích bylo regionálním patriotismem, to v Římě, kulturním centru, muselo dlouho zůstat omezeno převážně na lidovou sféru, ale přesto bylo stále živé. Vlivy provincií mohly se částečně uplatnit až tehdy, když už tam dospěl vlastní římský vývoj. Na posílení lidových tradic působilo pravděpodobně i provincializování římských horních vrstev, ovšem spíš až v 3. stol. Rostovcevova teorie o „úpadku“ antické kultury absorbováním vzdělaných vrstev lidovými masami, jejich barbarizací, je příliš jednostranná a nepřihlíží ke krizi římského impéria v jejím celku.

V. UTVÁŘENÍ POZDNÍ ANTIKY

OD CARACALLY K DECIOVI

Jestliže v předcházejícím období v desetiletích kolem r. 200 začíná se formovat pozdně antický sloh, tak v 10.—40. letech 3. stol. nabyt tento proces už zcela jasných obrysů. Protože nejsou historické reliéfy, informují nás o vývoji portréty, jak volné, tak na sarkofázích, které se v této době hojně vyskytují, a figurální sarkofágové reliéfy. Sloh *portrétů* je charakterizován dosud nepoznanou kombinací iluzionismu, verismu a expresionismu, tj. římských slozek vzdálených od helénistické tradice 2. stol. Plastický objem, rozložený za posledních Antoninů světlý a stíny, se znovu uzavřel, tzv. caracallovský klasicismus, ale spíš v jádře než na povrchu. Vlasy a vousy se stáhly do souvislé vrstvy, členěné nejdříve plasticky, ale od 20. let převážně opticky, vrupy. Obličejové rysy zobrazují věrně individuální zvláštnosti a od 30. let expresivně podtrhují vnitřní výraz, který se soustřeďuje do očí, úst a čela. V dualismu duše a těla zvítězil supranaturalistický spiritualismus. V letech k r. 250 stal se zatrpklý melancholický výraz obecným abstraktním schematem, symbolem těžkých dobových poměrů, srov. Deciovy portréty. Ztuhlé jádro hlavy směřuje k stercometrické kubizaci. Vedle tohoto převládajícího realistickoexpresionistického slohu plyne dál vedlejší konzervativní proud, pokračující v severovském klasicismu, se sklonem k umírněnému realismu, srov. hlavně sarkofágové portréty a obecně především ženské podobizny.

I pro vývoj *sarkofágového reliéfu* měla velký význam klasicistická reakce, která jako odpověď na rozpad formy a její barokizaci projevila se už za vlády Septimia Severa. Její důsledky byly však poněkud jiné než u volného portréty. Pro poznání vývojové dráhy sarkofágů jsou nejdůležitější tyto památníky: z 2. desetiletí 3. stol. sloupkový sarkofág s *dextrarum iunctio* a Dioskury v Národním římském museu⁴⁶ a sarkofág s lovem na lva v paláci Mattei,⁴⁸ tzv. Mattei I, z 3. desetiletí lateránský sarkofág Adonidův,⁴⁹ lovecký sarkofág z Praetextatových katakomb sestavený ze zlomků M. Gütschowovou⁵⁰ a amazonský sarkofág⁶⁰ ve vatikánském

Belvederu č. 49, z konce 4. desetiletí Balbinův sarkofág⁶⁶ v Praetextatově museu, sarkofág s lovem na lva v paláci Rospigliosi (Casino Pallavicini)⁶⁹ a v Kapitolském museu⁷¹ a o málo starší Meleagrův sarkofág v Pise (Camposanto),⁷⁴ z 5. desetiletí dva sarkofágy s lovem na lva, Mattei II a tzv. Balbinův v kodaňské Ny-Carlsbergově glyptotéce,⁷⁷ a Endymionův sarkofág v Neapoli.⁸³ Klasicistická reakce na předchozí prudký vývoj přinesla v 2. desetiletí plastičtější pojetí, uklidnění tvaru i kompozice a tradiční řecké typy postav, sahající svými kořeny až do doby klasické. Řecká tradice byla stále ještě silná, ale vnitřně už odumřelá. Mechanické opakování vzorů — schemat vedlo k neorganičnosti postav, k představové formě pozdní antiky, která slouží vyjádření myšlenky a ne objektivní skutečnosti. Prudce ubylo i činnosti kopistů — přes krátké oživení za Caracally. Současně přibývá symbolů a vše slouží uctění mrtvých, i mythologický děj, srov. časté portréty u hlavních osob mytlu, z amazonomachií citové drama Achillea a Penthesileie, středová kompozice. Působí tu lidové umění, stejně jako v krajním realismu vedlejších osob. V 20. letech realismu i stupňování citového výrazu u barbarů ještě přibýlo, rovněž dynamismu v modelaci těla i draperie. Některé prvky, dříve na sarkofázích vzácné, stávají se častějšími nebo častými, např. řazení postav nad sebou, disproportionálnita. Umění se odvrací od přírody a usiluje o silný výraz, srov. novou nerealistickou polychromii užívající zlata ve vlasech, hřívách, zbroji a pod. V 30. a 40. letech je stále více řecká plastická forma nahrazována římským optickým pojetím, které k r. 250 rozhodně převládlo. Nejzastí mez realismu provází však zároveň abstrakce a exprese. Postavy nedbají děje, obrací se čelem k divákovi, nebo jsou zahleděny k nebi. Děj ustupuje alegorii, symbolu, srov. oblíbený lov na lva, lví protomy, personifikace živlů, ročních dob.

Při srovnání sarkofágových reliéfů s volnými portréty vidíme, že vývojově pokročilejší jsou portréty. Klasicistický zpětný náraz vedl ke kubizaci hlavy, na jejímž povrchu zůstal světelný nebo citový vzruch — iluzionismus, expresionismus. Na sarkofázích, pevně spjatých s řeckou tradicí, projevilo se tuhnutí tvaru jen částečně a pomalu, zřetelněji až od konce 40. let, srov. velký krok vpřed u portrétů po r. 235. V 1. polovině 3. stol. vládne v sarkofágovém reliéfu dramaticky vzrušená pohybová forma, expresivně vystupňovaný „barokní“ iluzionismus. Dynamismu a pathosu směrem k r. 250 přibývá. Jak v portrétech, tak na sarkofázích spojuje se krajní realismus s expresivností. Uniformovaný výraz portrétů v 40. letech má protějšek v symbolech sarkofágů. Forma se podřizuje mimovýtvárným ideám. Nad smysly a mimesí stojí abstraktní iracionální duchová koncepce. Doba se odvrací od smyslů k spiritualismu. Oficiální sloh vyrovnal se v 3. stol. s lidovým uměním, kde je obsah před formou. Proti převaze konkrétního na konci 2. stol. přibýlo v 1. polovině 3. stol., obzvláště ku konci, abstraktnosti, subjektivních expresionistických prvků. První období barokního iluzionismu, od M. Aurelia k Septimiu Severovi, rozvíjí převážně helénisticko-flaviovské prvky, přes důrazný obrat k pozdní antice v částech historického reliéfu. V druhém období, od Caracally k Deciovi, zvítězila tato radikální cesta a došlo k obecnému utváření pozdně antického slohu. 1. polovina 3. stol. je vlastně dobou přechodu k pozdní antice, který byl pak dovršen v 50.—70. letech. Iluzionismem rozložená forma, ale v jádru stereometrizovaná, spolu s novým duchovním zaměřením, které tíhne k symbolu a abstrakci, to je odkaz druhé fáze barokního iluzionismu Gallienově době. V střetání vrstev římské umělecké struktury jasně ustrnuje klasická realistická složka a vítězí domácí proud, původně lidový, posilovaný provincializací vyšších římských vrstev. Všeobecná těžká krize ve všech oblastech společenského života, jevící se navenek především v politické nejistotě, dopomohla iracionalismu k naprosté převaze. Ten měl v domácí selsky konservativní tradici, držící se houževnatě už od doby republikánské, stále významné místo.

VI. VYHRANĚNÍ POZDNÍ ANTIKY

OD GALLIENA K PROBOVI

I v 50.—70. letech, kdy starší pozdně antické tendence dozrály už do definitivní podoby, musíme se spokojit volnými portréty a sarkofágovými reliéfy, protože historické reliéfy nejsou (s výjimkou reliéfu s obětí Claudia Gótského v Národním muzeu v Římě, který L'Orange¹ datuje k r. 270). Silná romanizace 40. let vyvolala v 50.—60. letech klasicistickou reakci, která však nešla — a za změněných poměrů ani nemohla jít — příliš hluboko. Přispěl k ní podstatně i císař Gallienus (253—268) svým zaujetím pro všechno řecké, srov. styky s novoplatonikem Plotinem, který žil na jeho dvoře. První typ Gallienových portrétů⁷ (50. léta), spojující živé realistické citění s mírným sklonem k stereometrizaaci, je blízký 1. čtvrtině 3. stol., srov. greckizující podobizny Elegabala nebo Alexandra Severa. Sarkofágové portréty, srov. Theseův sarkofág v Clievedenu¹¹ a sarkofág v římském muzeu Torlonia s filosofy a Musami,¹² dokumentují jasněji přezívání iluzionismu 40. let, např. vrypy ve vlasech a vousích. Druhý typ Gallienových portrétů (60. léta) je řečtější v úpravě vlasů, vousu a jejich silné plastičnosti, ale současně bližší pozdní antice svou stereometrizaací, stylizací, symetričností a ornamentalizaací. Jestliže první typ více méně opakoval starší vývojové stupně v částečně novém sloučení, druhý typ vytváří nové hodnoty, i když rovněž na starších podkladech. Stal se základem pozdně antické blokové formy zformované v 70. letech, srov. zejména mince od Aureliana (270—275) k Probovi (276—282), ale i volné portréty. Vývoj poměru dvou hlavních složek tehdejšího slohu, verismu a schematizující abstrakce, se během desetiletí zcela přiklonil k odvratu od přírodní skutečnosti. Plastická hlava je kompaktní hmota, povrchově členěná a oživená schematickým výrazem, který rovněž koření v 40. letech. Sarkofágové portréty bývají konzervativnější, srov. ze 70. let sarkofág zásobovacího úředníka s dextrarum iunctio v Národním římském muzeu¹⁹ a sarkofág chlapce s čtyřmi ročními dobami ve vatikánském Belvederu³¹ (tento snad už gallienovský), z 80. let svatební sloupkový sarkofág pisánského Camposanto.²⁹

Sarkofágové reliéfy od Galliena do Proba jsou charakterizovány důležitou změnou v tématice. Mythologický děj pozbyl významu a byl nahrazen symboly. Z doby Gallienovy známe tři mythologické sarkofágy. Jediný skutečně dějový je zmíněný už sarkofág Theseův v Clievedenu, kdežto Endymionův v Cookově sbírce v Richmondu³⁶ a Ariadnin z Auletty v neapolském muzeu³⁷ jsou pouze symboly bez děje, osamostatněné hlavní postavy, jejichž spánek je obrazem smrti. Zato byly oblíbeny sarkofágy s filosofy a Musami, personifikacemi čtyř ročních dob nebo se lvy rdousícími kořisti jako rámcovými postavami. Nebožtíkům se svitky v rukou zaručuje musická činnost nesmrtelnost. Pro kompozici reliéfů 50.—60. let je typické klidné řazení postav, symetrické podle zdůrazněného středu. Barokní přeplněnost kompozice 40. let se zjednodušila, vstoupil do ní geometrický řád. Přejedobře ukazuje velký bitevní sarkofág Ludovisi, datovaný nyní s největší pravděpodobností k r. 251 (pohřeb některého z Deciových synů, asi Herennia Etruska). Významným krokem k pozdní antice je frontalita centrální sděcí postavy na tzv. Plotinově sarkofágu v Lateránském muzeu.⁵⁷ Filosof, obrácený k divákovi, který mu vzdává úctu, je předobrazem pozdně antického panovníkova majestátu, srov. vlys Konstantinova oblouku v Římě. Nechýbějí domácí předpoklady už od 1. stol., jak ukázal Rodenwaldt, JdI 55, 1940, str. 38 (Römische Reliefs Vorstufen zur Spätantike), ale mohly působit i východní vlivy. Hospodářská a politická situace přiměla umělce z řeckého Východu, že se houfně stěhují do Říma za svými zákazníky. S uklidněním kompozice došlo v 50. letech i k zpevnění jednotlivého tvaru. Vychází z vnitřku postav, jejichž jádro se kubihovalo. Povrch je buď plasticky modelován, ale tvrdě a strnule, nebo kresebně členěn rytím. Mizí smysl pro organizačnost lidského těla, které pod draperií mnohdy ani necítíme. Z reliéfu stává se víc a víc plastický rytý obraz. Vrtáku se užívá poměrně hojně, postupem času stále

méně ústrojně, srov. vývoj tzv. bodového vrtání, typického hlavně pro poslední třetinu 3. stol. Tento iluzionistický prostředek má velký význam pro datování reliéfů. Na sarkofázích 70., příp. 80. let, srov. pastýřský žánrový sarkofág v Národním římském muzeu,¹³⁹ Meleagrův sarkofág v Paláci konservátorů¹⁴² s attickými i maloasijskými vlivy, zmíněný sloupkový sarkofág s dextrarum iunctio v Pise, z nichž některé se těžko liší od tetrarchovských, pozorujeme, jak ubývá realistické organické formy, která pozbyla životnosti a stala se jen tradičním dědictvím minulosti, prázdným schematem. Klasická konkrétnost ustoupila abstraktní syntézi.

Mezi *portréty a sarkofágovými reliéfy* je v letech 250–280 značná shoda, kdežto dříve se sarkofágy za portréty opožďovaly. I v tom je vidět konečné vyhraňování pozdní antiky. Klasicistické zpevnění a zjednodušení tuhnoucí formy za Galliena bylo přirozenou odezvou na její přebujelost a rozpad. Doba však už ztratila cit pro rovnováhu konkrétního a abstraktního a tak zpevnění znamenalo ustrnutí, dotvoření pozdně antické abstrakce. Ideálem doby je svět ducha, který bytuje mimo tento svět. Obecná nejistota a hospodářský i společenský rozvrat povýšily fiktivní jistoty a zakotvily lidského vězně, poddaného, který ztratil důstojnost občana, v nadsvětlu. Iracionalismus byl hrotem realismu.

VII. ZÁVĚRY. VÝVOJ A JEHO PŘÍČINY

Po předehře trajanovské plastiky, kdy v izolované oblasti historického reliéfu projevilo se pod vlivem lidového umění poprvé úsilí o větší výrazovost, ale bez hlubší abstrakce, *zformovala se pozdně antická výtvarná řeč* v dlouhém vývojovém procesu, plném protikladů a vnitřního napětí vrstev umělecké struktury, asi v údobí od 70. let 2. stol. do začátku 80. let 3. stol. Dělíme jej na tři úseky: 1. *od 170/180—kolem 210*, kdy se začíná utvářet pozdně antický sloh, 2. *kolem 210 až kolem 250*, doba vlastního utváření, které bylo dovršeno v 3. *mezi lety 250 až kolem 280*. *Prvý úsek*, od M. Aurelia k Septimiu Severovi, je obdobím „barokního“ iluzionismu, k němuž přistupují subjektivní expresivní prvky. Abstraktní složka je omezena na určitý okruh, historické reliéfy sloupu M. Aurelia a oblouku Septimia Severa v Římě a sarkofágy stojící pod vlivem Markova sloupu, rozhodného mezníku na nové cestě, především realistické bitevní, vzácné i jiné. Na sarkofágových reliéfech, které proti historickým jsou konzervativnější, projevila se silná obsahová romanizace, srov. římské báje, výjevy z římského života, soudobé války, a ve formě výrazové prvky, známé dříve jen na historickém reliéfu, jako stupňování terénu nebo umístování postav, leckdy i manýristicky protáhlých, nad sebou. Vývoj k pozdní antice je dobou vzdalování od „řecké“ minulosti, dobou římského vítězství, ovšem i pomocí cizích zbraní (podíl Orientu). Mezinárodní Řím, amalgamující a asimilující různé vlivy, je výtvarným střediskem, udávajícím světový tón. V *druhém úseku*, od Caracally k Deciovi, po krátkém počátečním klasicismu, který byl reakcí na rozpad tvaru koncem 2. stol., se „barokní“ iluzionismus ještě stupňoval, ale současně šířila se obecněji abstrakce. U portrétu, vývojově pokročilejšího, tuhne jádro hlavy a kubizovaný tvar je povrchově, iluzionisticky oživen. Verismus přechází v expresionismus a abstraktní schematismus, zejména po r. 235. Sarkofágové reliéfy po upevnění formy a uklidnění kompozice v 2. desítketiletí jsou tím baroknější. Přebujelý dynamismus a iluzionismus, pokračující až k hlubokému rozpadu plastického objemu, vyvolaly novou a silnější odezvu, v níž částečné vyjasnění a vyrovnání spojilo se s rostoucí abstrakcí a výrazovostí, srov. vyvrcholení barokního iluzionismu k r. 251 na velkém bitevním sarkofágu Ludovisi spolu s nástupem pozdní antiky. V *třetím úseku*, od Galliena k Probovi, naplnily se snahy 40. let a dozrál pozdně antický sloh. Rychlý pokrok nastal zvláště od 60. let, a to obecně u portrétů i u sarkofágových reliéfů, a byl završen v 70. letech. Abstrakce obsahu i formy, alegorie a ztuhlý, stereometrický tvar s kresebně malířsky podaným povrchem jsou znaky zcela už rozvinutého nového slohu, který byl

Gallienovým klasicismem jen posílen. Cestu k abstrakci, nerealistické tvarové syntézi a symbolům otevřel zcela převládnuvší iracionální spiritualismus jako důsledek všeobecné krize, hospodářskospolečenské, politické i ideologické. Pozdně antický sloh vyšel z odvratu od světa a od přírodní skutečnosti a v jeho základech je sestup k lidovým kořenům, útek individua ke kolektivu.

Průběh cesty římského sochařství k pozdní antice je velmi složitý a dialekticky rozporný. Římská plastika se nám jeví jako *pozwolný přechod od realistického helénistickořímského oficiálního slohu se širokou stupnicí výtvarného projevu (typizace—verismus—barokizace—iluzionismus) k abstraktně výrazovému slohu, který měl starší domácí kořeny v tzv. lidovém umění.* Není divu, že době, zmítající se v hlubokém rozvratu a odvrátivší se od objektivních hodnot k iracionalismu, bylo tradiční řeckořímské umění cizí, třeba se na ně navazovalo. Tento tlak prostředí spolu s vnitřním vývojem plastické formy působil i na další rozvíjení realismu v obou jeho základních větvích. Proniká doň subjektivismus a typizace mění se v ustrnutí. Abstrakce pozdní antiky prýští z různých pramenů. Je *reakcí na vývoj realismu za nových podmínek* a zrcadlí *dobový odvrát od světa smyslů. Iracionalismus, její základ, měl v republikánském Římě starší předpoklady, z nichž plyne i lidové výrazové umění císařské doby.* V 2. stol., kdy umění chce mluvit k masám na vítězných sloupech a obloucích i k provincializovaným horním vrstvám, dostala se *domácí výrazovost*, dosud jen ztajená jako spodní proud pod oficiálním realismem, znovu do středu vývoje. Abstrakce je lidová a vyhovuje iracionální době. Proti tomu *vlny klasicismu*, znamenající pohled zpět, odpovídají dvorské a senátorské tradici. Vývojem římské plastiky v 1.—3. stol. n. l. probíhá *lidové umění, výtvarný výraz sedláků a vojáků, jako červená nit.* Vždy dávalo přednost společenské skutečnosti před estetickou a obsah určoval podstatně i formální stránku. Za raného císařství, které se stalo i kulturním dědicem helénistických monarchií, pokleslo na vedlejší proud hlavní vývojové linie, ale od 2. stol. za nových poměrů znovu nabylo na významu. Císařský Řím se od iracionální abstrakce lidového umění, která byla cizí řecké výtvarné tradici jako produktu vyspělé městské civilizace, ve svých reprezentativních projevech dočasně odvrátil. Ale s úpadkem měst a středních vrstev, kdy stát se stával občanům břemenem, ztrácel tradiční řeckořímský realismus svou živnou půdu a nový supranaturalistický světový názor hovořil zase řečí abstraktní výrazovosti. A tak *vývoj římského sochařství doby císařské lze dělit na dobu realismu (od Augusta až 170/180), dobu přechodu od realismu k výrazové abstrakci (asi 170/180 až kolem 280) a dobu výrazovosti a abstrakce, tzv. pozdní antiku (po 280).* Tato tři základní období kryjí se zhruba s chronologií dějin hospodářskospolečenských i politických, doba 1. rozmachu imperia, 2. všeobecné krize a 3. dominátu, zpevnění na nových základech a potom konce.

Na závěr chceme znovu zdůraznit, že sochařství v období utváření pozdně antického slohu nesmíme posuzovat jen z hlediska realistických tradic jako odumírání klasické antiky, nýbrž i z druhé stránky jako *tvoření nových hodnot.* Obrat nenastal náhle. Římská plastika na prahu pozdní antiky má dvě tváře jako Ianus bifrons. Jedna se dívá dopředu, druhá hledí vzad k řeckořímské klasické minulosti. Jejich vzájemný poměr se však od začátku vývoje k pozdní antice do jeho konce právě obrátil. Váhavé pohledy vpřed změnily se v pevné vidění budoucnosti.