

Friedl, Antonín

Antický iluzionismus a jeho proměna ve středověku

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1970-1971, vol. 19-20, iss. F14-15, pp. [63]-87

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110803>

Access Date: 18. 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.

ANTONÍN FRIEDL

Praha

ANTICKÝ ILUZIONISMUS A JEHO PROMĚNA VE STŘEDOVĚKU

Máme-li odpovědět na otázku, co je to antický iluzionismus, jak vznikl a čím byl vyvolán, jaké síly duchovní a vnější jej spoluvytvářely, je třeba konzultovat a konfrontovat dobové názory na výtvarné umění, zvláště pak na malířství. To proto, že tohoto vyjadřovacího způsobu se diskutovaná tematika týká především.

Přímé i nepřímé zprávy podává Plinius Starší (zvaný Gaius Plinius Secundus). Víme o něm velmi málo. Je známo jen datum jeho úmrtí. Zahynul při výbuchu Vesuvu roku 79 n. l. Byl velitelem loďstva, které bylo vysláno na pomoc ohroženým Pompejím a Herculanu. Plinius je zakotvil u Misena, západně od Neapole. Trpěl záduchou. Sirné výpary sopečné lávy způsobily jeho smrt.

O poznání kvantitativních, částečně i kvalitativních hodnot antického výtvarného umění se zasloužil kompilací nazvanou *Naturalis historia*. V třicáté páté knize líčí události i jednotlivá fakta — zčásti skutečná, z menší části smyšlená — vztahující se k „malířství, barvám a plastice“. V knize třicáté šesté jsou uvedeny úvahy „o sochařství a architektuře“.

Pliniovo vyprávění, vedle jiných pramenů, jak sám praví v úvodu ke svému dílu, poučuje o počátcích výtvarného umění — zvláště malířství — sděluje nejen jména a osobnosti, ale uvádí i díla, která vytvořily. Někdy ve sporé, jindy v rozsáhlejší charakteristice líčí jednak dojmy vlastní, jednak dojmy představitelů tehdejšího veřejného mínění. Jsou krajně subjektivní, ale také překvapivě objektivní; tají v sobě názor předchozích generací. Pro určení umělecko-historické hodnoty Pliniových údajů je třeba analyzovat jednotlivé stati, abychom postihli podstatu estetického citění a myšlení ve starověku, zvláště pak na jeho konci, na přelomu filosofického novoplatonismu, panteismu a nadcházejícího křesťanství. Podle chronologického uspořádání, o které se Plinius pokusil, je v jeho podání obsažena interpretace obecného nazírání tehdejší společnosti. Staré i soudobé malířství jevílo se mu takto:

„... O začátcích trvá nejistota ... kolem stínu člověka byla vedena čára ... a tak první malířství mělo takový ráz ...“ „Tu a tam již zaváděli čáry uvnitř ... Připojovali jména těch, které malovali ...“

Plinius se nevyslovuje určitě. Mluví obecně „o čáře“, a nesděluje, jaká to byla čára, zda na stěně, nebo na keramice, nebo na jiném materiálu. Bylo to nepochybně vázové malířství, vyjadřující svými kresbami obecné pojmy, tj. schémata dějů a osob. Teprve připojením jména byla postava konkretizována. Dokumenta-

vala jak jednotlivce, tak události. Tato praxe identifikovat abstraktní nebo schematickou postavu připsaným jménem přešla do středověku a udržela se až do doby, kdy malířství bylo schopno vyjádřit určitého člověka portrétem.

*

Teprve „Eumaros z Athén, Kimon z Kleón a Polygnotos z Thasu se odvážili napodobiti všechny postoje, pohyby, vynalezli profil různých forem obličejů, pohledy zpět, vzhůru, dolů, ženy v průsvitném šatu, odvážili se otvírati ústa, ukazovat zuby a namísto dřívější strnulosti měnit obličej . . .“ „Apollodoros z Athén“ dospěl dokonce k „vyjadřování uzezření“.

Plinius ze svých informujících pomůcek odvozuje vlastnosti uměleckého projevu malířů, které zná podle jmen a podle jejich díla. O některých ví, že malovali jednobarevně a že jejich věk se neudává; žili značně dříve. Všechny uváděné znaky svědčí o tom, že poměrně záhy se v malířství projevovaly realistické tendence.

*

„Zeuxis z Herakleie dával svým malovaným postavám mravní sílu.“ Penelopa mu byla příkladem. „Hérakles jako dítě rdousil draka před ulekanou matkou Alkmenou a Amfitryonem. Přesto se mu vytýká, že prý má na obrazech příliš velké hlavy a klouby, jemu, který byl tak svědomitý!“ Pro obraz „Junony Lakinské“ v Agrigentu „prohlédl si . . . panny nahé, vybral si jich pět, aby na obraze napodobil, co by u každé zasloužilo nejvíce chvály“.

Zeuxis je jeden z malířů historicky doložených. Vedle kompozice a formálního uspořádání obrazů podle Plinia postihuje i etický obsah děje i postav, zamýšlí se nad psychikou a vytváří první ideální typy krasocitu, spějícího k dokonalosti podle řecké ideje kalokagathie a kánonu. Plinius připojil ke své charakteristice ještě anekdotu o hroznech malovaných na plátně, ke kterým se sletovali ptáci. Jsou to nepochybně již doklady o realismu klasického období řeckého malířství.

*

„ . . . symetrii malbě . . . dal první Parhaios z Efesu“, . . . maloval „první ostré obličejů, vkusnost vlasů, půvab úst a přesnost v krajních liniích. Dále to je nejvyšší jemnost barvy. Malovat těla a střed věcí je velmi namáhavé, tvořit krajní linie těl a obraz náležitě ohraničit a vymezit. Okrajové obrysy se musí totiž zaokrouhlit a ohraničit tak, aby slibovaly ještě jiné za sebou a naznačovaly to, co se skrývá v pozadí.“

„ . . . Ještě mnoho jiných stop obrysového kreslení zbývá na jeho malovaných deskách a blanách, z nichž prý mají umělci prospěch. Než zdá se, že byl méně připraven k zobrazování středních částí těl . . .“

„ . . . namaloval také na menších obrázcích rozkošnické scény, hledaje osvěžení v tomto druhu rozpustilého vtipu . . .“

Plinius byl laik, který zpočátku zastával úřady politické a hospodářské správy a nakonec byl vojákem. Svůj názor opírá o sdělení, jež se dovídal ze zpráv jiných informátorů. Kritická analýza, kterou podává, svědčí i pro to, že si na některá starší výtvarná díla pamatuje. Jednotlivé druhy Parhaiových obrazů charakterizuje a řadí do různých kategorií. Poznává v malbě symetrii, která nemůže být ničím jiným než harmonickou kompozicí. Určuje prostorové řešení oblého tvaru. „Obrysové kreslení“ lze chápat jako dokonalé ovládnání proporce. A mluví-li o soustřednosti „figur za sebou“ a „naznačování toho, co se skrývá v pozadí“, je nepochybně, že si uvědomuje prostorotvornou hloubku v obrazové ploše, což je největší přínos k tehdejší estetice malby. Neopomenul připomenout, že již tehdy

existovali milovníci „rozkošnických scén“ a „rozpuštěného vtipu“, jinak řečeno pornografie; jí také Parhaios ve své suverénní mohoucnosti uspokojoval nepochybnou poptávkou.

*

„Timanthes . . . od něho je Ifigenia . . . jak stojí u oltáře majíc zemřítí . . . malbou naznačil smutek u všech a obzvláště u strýce a tak všecku představivost smutku malbou vyčerpá, zahaliť tvář jejího otce, kterou již nedovedl případně ukázat . . .“

„ . . . a na pracích tohoto jediného pozorujeme vždy více, nežli jest namalováno, a ačkoli je to vrchol umění, přece jeho nadání je nad uměním . . .“

Poprvé je tu zdůrazněna nejen tematika obrazu, ale i citová a psychologická složka. Zatímco v prvních projevech se zájem Plinia a jeho zpravodajů soustřeďoval na formální a estetické hodnoty, u Timantha vystupují do popředí hodnoty skryté, neviditelné, ale vycitované, vyznačující z etické náplně obsahu. Plinius pozoruje patos „v představivosti smutku“ a ví o tom, že v Timanthových pracích je „vždy více, než jest malováno“, tzn. je zde vyjádřen sentiment a duševní stavy.

*

„Pamphilus . . . byl národností Makedoňan, ale první byl k malířství vzdělán ve všech vědách, obzvláště v aritmetice a geometrii, bez nichž, jak tvrdil, nemůže umění vyvrcholit . . .“

Tato zpráva je poučná tím, že dokládá u malířů a jistě také u sochařů a architektů — u těch pak především — nejen znalost věd, ale především výuku ve školních disciplínách a v uměleckém a malířském řemesle, na jehož výtvarné principy lze aplikovat poučky z aritmetiky a geometrie. Vystupuje tu do popředí kánon, tj. míra všeho, založený Polykleitem a pro systematiku architektury vypracovaný nakonec Vitruviem.

*

„Aëthion . . . se proslavil v olympiádě sté sedmé . . . od něho je obraz . . . jak Semiramis ze služby dosahuje trůnu královského. Stařena drží před sebou pochodeň a nevěsta je tu význačná svou ostýchavostí.“

Tu jde již o vyprávěčskou tendenci v líčení konkrétních událostí lidských a společenských vztahů. Psychická komunikace mezi jednotlivými osobnostmi je v dějovém napětí vystupňována do maxima. Ostýchavost doprovází citové vzplanutí nevěsty již za časů Pliniových, nepochybně i starších, právě tak, jako po celou dobu mravního a civilizačního vývoje středomořské a západní kultury. Bezděky sdělení Pliniovo připomíná fragment se svatební scénou zvaný „Nozze Aldobrandine“, jenž je dnes ve Vatikáně.

*

„ . . . ale všechny překonal Apelles z Kou za olympiády sto dvanácté. O malířství vydal knihy, které obsahují teorii tohoto umění. Říkal, že jim (ostatním malířům) chybí jeho slavná Venus (bohyně půvabu), kterou Řekové nazývají Charis. . . . Všeho ostatního dosáhl, ale v tomto jediném se mu nikdo nevyrovná.“ . . . „ . . . v kompozici ustupoval Melanthyovi, Asklepiodorovi pak v poměrech, tj. v tom, jak má každá věc od druhé býti vzdálena . . .“ „ . . . podle jejího vzoru (Pankasty, milenky Alexandra Velikého) byla namalována Venus, jak se vynořuje . . .“ „ . . . maloval také portréty tak nerozeznatelné podoby, že udivovaly . . .“ „ . . . Venuši vycházející z moře, která se nazývá Anadyomené, zasvětil božský Augustus ve svatyni otce Caesara . . .“ „ . . . Z ruky téhož umělce jest ještě obrácený Hérakles v chrámu Dianině, takže jeho obličej pravdivěji ukazuje,

než naznačuje, což je velmi nesnadné . . .” „. . . Namaloval také nahého hrdinu a touto malbou soupeřil se samotnou přírodou . . .” „. . . Maloval i věci, jež nelze malovati, hromobití, blýskání, blesky a takové malby služí Bronte, Astrape, Ke-raunobolia . . .” „. . . Jeho objevy prospěly umělecky i umělcům ostatním . . .” „. . . jen jednu věc nedovedli jiní napodobiti, že totiž dokončená díla natíral tma-vým lakem, tak jemným, že ten lomem světla vyvolává jinou barvu a chránil obraz před prachem a jen při pohledu zblízka byl patrný . . ., aby táž věc posky-tovala příliš živým barvám neznatelně jakousi tlumenost . . .”.

Široce líčí Plinius kvalitativní a estetické vlastnosti uměleckého díla nejznáměj-šího malíře starověku Apella. Jeho nadřazenost nade vším, co předcházelo a co následovalo, uvádí slovy, „že všechny ostatní umělce předčil“. Dokládá to také tím, že vydal teoretické knihy o malířství, a usuzuje z toho, že jeho objevy pro-spěly i ostatním malířům. V čem byla tedy mimořádná hodnota Apellových obrazů? Především v tom, že vynalézal a vytvářel novou typologii antického mýtu. Jeho Venuše byly slavné již tehdy. Jednu z nich ocenil i císař Augustus tím, že ji zavěsil v chrámu otce Caesara. Byla to Anadyomené, bohyně lásky a krásy, vystupující z moře. Její zjev byl později zpracován soudobými sochaři do plas-tické podoby. Bývala tesána z mramoru v početných replikách ještě v prvních stoletích nového letopočtu. Nejznámější je replika v plné typologické souvislosti, leč částečně poškozená, umístěná dnes v ochozu Musea Nazionale (delle Terme) v Římě. Český sochař Jan Štursa byl jí okouzlen natolik, že podle jejího vzoru zkomponoval variantu s titulem „Dar nebe a země“.

Plinius se nepřímo vyslovuje o podstatných vlastnostech Apellova malířského díla. Má totiž na mysli jeho realismus jako vyjadřovací způsob tradovaný v řeč-kém malířství podle Pliniova sdělení nedlouho po překonání slohové vázanosti v tzv. době archaické. Ze zpráv, které získal, se dovídáme, že realistické podání věcí zejména v malovaném portrétu bylo tak oslnivé, že překonávalo skutečnost vnějšího smysly chápateľného světa. Některé z obrazů uchvacovaly svou věrností ve srovnání s modely. Hlavním uměleckým cílem Apellovým bylo tedy dosažení přesného optického jevu, nelišícího se od přírody, kterou tak vlastně překonával (naturalismus). Snahu po jejím dokonale pravdivém vyjádření vystupňoval až do virtuozity (verismus). Tak dospěl k samé hranici vyjadřovacích možností. Podle Plinia maloval věci, jež nelze malovat, tj. přírodní jevy optické a zároveň akus-tické. Přiblížit se jim mohl pouze v jedné, totiž výtvarné, poloze. Ale není znám jiný příklad tohoto druhu. Mohla to být jen veristická napodobenina smyslového zážitku, podléhající subjektivně kritickému soudu tehdejších současníků.

Ještě v jedné složce byly Apellovy obrazy pozoruhodné: v technologickém uspořádání po dokončení práce. Barevnou vrstvu pokrývá lakovým pokostem. Lomem světla získával kolorit tlumenou tonalitu. Bylo to opatření, jež bylo prak-tikováno v oblasti řecko-římské civilizace až po současnou dobu.

*

„. . . Apellovým vrstevníkem byl Aristeides z Théb. Ten první ze všech maloval oduševnělý výraz a vyjádřil lidské city, jež Řekové nazývají »éthé«, rovněž vášně, ja poněkud tvrdší v barvách . . .”

Tato zpráva svědčí o tom, že malířská tvorba v klasickém i helénistickém Řecku nebyla jednoznačná. Vedle ryze formálního realismu, naturalismu a verismu, k nimž výtvarné umění dospělo zákonitostí vývoje, staly se aktuálními i tendence obsahově-ideové, vyvěrající z psychických reakcí společnosti na soudobou filo-sofii a literaturu, opírající se o etické hodnoty lidstva. Plinius pohřichu neudává,

jakým způsobem Aristeides tyto etické složky v obraze projevovat. Je možno usuzovat jen podle pozdní sochařské tvorby, která zpracovávala tematiku obdobnou: Niobé, Harmodias a Aristogeiton, Gall s umírající ženou, Menelaos s Patroclem, Laokoon.

*

„Protogenes, jehož vlastní byl Kaunos, . . . byl mučen úzkostlivými myšlenkami, ježto si přál mítí na obraze pravdu, nejen pravděpodobnost.“

V díle tohoto malíře se „verismus“, tj. pravda v obraze, projevuje naplno. Plinius zřejmě podle informací, které měl k dispozici, záměrně staví tento umělecký postulat do protikladu s pravděpodobností, tj. s přibližností zběžného zrakového vjemu. Věrný malířský prepis věcí a lidí se všemi nahodilými podobnostmi byl patrně ještě v době Augustově nutností: o tom nás přesvědčují pozdně římské reliéfy s ornamentální dekorací, např. na Ara Pacis Augusti v Římě.

*

„ . . . v téže době žil Asklepiadoros, kterého pro jeho symetrii (schopnost poroční) obdivoval Apelles . . .“

Je to cenný příspěvek k porozumění formálnímu vývoji řeckého malířství v době Apellově. Dovídáme se, že vedle pokusných malířských výkyvů za „pravdu“ v obraze, odrážející v sobě všechnu faktickou přirozenost vnějšího světa, trvala klasická zásada proporcionality Polykleitovy.

„Peiraikos . . . volbou svého směru se asi ukvapil, vybral si všední věci, přesto dosáhl nejvyšší slávy v této všednosti. Maloval holičské krámy, ševcovské dílny, oslíky, kuchařské potřeby a podobné věci a za to dostal jméno »rhyparographos — malíř všedních věcí. Je v nich tolik požitku srchovaného, že se prodávaly dráže než nejslavnější obrazy mnohých jiných . . .“

Plinius poprvé navozuje svým sdělením úvahu o malbě žánru a o zátiších. Všimá si prostých věcí každodennosti. Do holičských krámů a ševcovských dílen sotva chodili vznešení patriciové a aristokraté v Římě a ti rovněž asi neprohlíželi obrazy s kuchyňským nářadím nebo s oslíky. Bylo to umění neheroické, beze všeho patosu a monumentality, určené k potřebě malých a středních lidí, jimž působilo potěšení. Po obrazech tohoto druhu byla nepochybně velká poptávka. Byly realistické, snad naturalistické nebo veristické, a tedy srozumitelné příslušníkům širokých vrstev, a proto došly velké obliby. A pravil-li Plinius, že byly na trhu dražší než nejslavnější obrazy slavných současníků, byla to jistě nadsázka. Jejím účelem byl záměr získat sympatie umění skrovnému, lidovému, aby obstálo v soutěži s uměním oficiálním.

*

„ . . . Drobné věci tvořil Kallikles, dále Kalates, malíř komických obrázků, obojím se zabýval Antiphilos . . . , též maloval člověka s žertovým jménem Grylly, směšného zevnějšku, a odtud tento druh malby sluje Grylly . . .“

Převažuje tu systematika, s níž Plinius vytvořil kategorie malířské tvorby. Tentokrát si všimá komičnosti věcí, lidí a situací. Podle jeho informací karikaturu, tj. žertovnou malbu, založil Antiphilos, opřev ji o reálnou osobnost, jejíž zjev byl směšný. Nabádal k znázornění pitvornosti ve všech charakteristických znacích. Příklady takového nazírání jsou zachovány, i když nejsou početné. Karikatura byla v pozdní antice převedena i do plastiky. Odráží se v ní úsměvná tvář života, již byla občas vystřídána drastičností každodenní existence v soustavě otrokářské společnosti. Vyjadřovacím způsobem asi patřila ne-li do polohy naturalismu —

protože viděná skutečnost byla vlastně deformována — pak tedy do vyhraněného realismu, měnícího se cestou karikatury v grotesku.

*

„... Nechci připravit o slávu také Ludia, z doby božského Augusta, který první začal pokrývat stěny velmi rozkošnou malbou: zobrazoval na nich dvorce, sloupohradí, ozdobné zahrady, háje, lesíky, návrší, rybníky, průrvy, řeky, břehy, jaké si kdo přál, různé podoby lidí, kteří se tam procházeli nebo pluli a po zemi směřovali ke dvorcům na oslech nebo vozech, dále louce ryb a ptáků nebo zvěře nebo také lidi při vinobraní. ... Na jeho obrazech jsou skvělá venkovská stavení s bažinatým příchodem, kam jsou na zádech najatých mužů přenášeny ulekané ženy a kymácejíce se drží se jich za krk (?), a mimoto nesčetné jiné zajímavé zjevy, velmi vtipné a vkusné. ... Rovněž začal na altánech malovat přímořská města s velmi půvabnými pohledy a s nepatrným nákladem (?).“

Je tu řeč o malbě na stěnách. Plinius ji umísťuje do doby božského Augusta. Božství obestřené kolem císaře znamenalo umělci společenské zařazení do nejvyšší státní hodnosti, leč pro způsob malování nebylo rozhodující. Je to jen chronologická pomůcka jak pro Plinia, tak pro současnou uměleckohistorickou analýzu. To, co o ní pověděl náš zpravodaj, je dostatečným kritériem pro srovnání literárního sdělení a malířských památek této doby v Římě a v Pompejích, které zůstaly zachovány. Údaje Pliniovy svědčí o tom, že měl na mysli nástěnné malby, které znal z autopsie. Je to nepochybné proto, že přihlíží k podrobnostem, jež nelze odvodit z logické představivosti autora a jež nutně patří do sféry vizuálních zážitků. Některé formulace znějí nepřesně a jsou dnes nesrozumitelné. Leč i tak je zřejmé, že obrazy, o nichž se mluví, jsou scény a motivy odehrávající se v otevřené krajině. Jsou to většinou záryb nereálné a smyšlené. Římské fragmenty v domě Liviana a exponáty freskové výzdoby v Pompejích, umístěné dnes v Neapoli (Museo Nazionale), dokládají tento nový, překvapivě virtuózní způsob malby, který se vyvinul v oblasti pozdně římské civilizace na sklonku starého a počátku nového letopočtu.

*

„... Ještě nedávno žil vážný a přísný malíř Famulus, jenž užíval krásných svěžích barev. Jeho dílem byla Minerva, jež se dívala na diváka, ať na ni hleděl z kterékoliv strany ...“

Famulus byl dvorní malíř doby Flavioců. Pracoval pro císařský dvůr, oplýval oficiálními objednávkami. V císařské rodině byl oceňován. Podle Plinia lze usuzovat, že svým uměleckým zaměřením dospěl k iluzionismu. Projevil se na jeho obraze Minervy, pro jejíž výraz ve tváři a soustředěný pohled očí z kterékoli strany užil umělec frontálního situování celé postavy nad horizont diváka. Pliniova zpráva je poučná proto, že dokládá znalost této malířské finesy již v antice. Její obdoby v renesanci a baroku mají tedy svůj dávný předobraz, a nejsou tedy objevem nové doby, ve které se — jak se často soudí — vyskytují zdánlivě poprvé. Famulova osobnost v literárně básnickém zpracování vystupuje v románové parafrázi L. Feuchtwangera Válka židovská, koncipované podle Josepha Flavia.

*

„... (Apellův učitel Pamfilos nejen sám maloval upalovanými barvami, ale vyučil tomu i Pausia ze Sikyonu) ... Pausias pak vytvořil velké obrazy, např. Obětování býků ... Především chtěje ukázat délku býka namaloval ho s hlavou vpředu, nikoliv napříč, a jeho velikost je zřetelně vidět ...“

„... kdežto všichni stále malují jasně bílou barvou to, co chtějí, aby zřetelně vy-

stupovalo do popředí, a to, co posunují dozadu, tmavou, tento umělec namaloval celého býka barvou tmavou, takže tělo vrhalo stín ještě temnější, a tak umělecky ukazoval rovnou plochu vzbuzující dojem vypuklého reliéfu a též zdánlivý reliéf, který byl ve skutečnosti rovnou plochou . . .”

Z tohoto sdělení vyplývají dva poznatky. Onen Pausias byl malířem monumentálních obrazů. Iluzivní organizace prostoru malovaného na ploše omezené rámem mu byla známa. Věděl, že pro dosažení hloubky tří plánů je možno znázorňovaný předmět protahovat v ose plochy z nejbližšího popředí do plánu druhého, takže se opticky jeví jako součást plánu třetího, který fiktivní prostor uzavírá. Je to další finesa malířské iluze, která přetrvala pozdní antiku a přešla do renesance. Mrtvý Kristus po snění s kříže, kterého vylíčil v této poloze na obraze Andrea Mantegna kolem r. 1460—1470 (dnes v Miláně, Gal. Brera), dokládá jen opakování tohoto kompozičního motivu, jehož prvenství patří pozdně řeckému a římskému malířství.

Na jiném obraze, Pliniovi rovněž známém, Pausias vyjádřil tělesný objem použitím kontrastů, světla a hlubokého stínu pomocí tmavých barev v celé škále odstínů. Dosáhl tím výrazné oblosti malovaného předmětu již v nejbližším popředí, takže optickou iluzí působil dojmem reliéfu. Byla to kompoziční metoda opačná té, již se obecně užívalo. Podle tradičních principů byly totiž na pozdně řeckém a římském obraze věci nejbližšího popředí podány co nejsvětleji. Věci myšlené v prostorové dálce ztmavěly. Tato umělecká praxe nebyla v Itálii zapomenuta a ještě po dlouhých staletích od svého vzniku se vyskytovala jako pozdně antický protorenesanční relikt na obrazech trecentistů.

*

„Euphramor z Isthmu v olympiádě sté čtvrté vytvořil také obrovské sochy, práce z mramoru, také řezby . . . jak se zdá, vyjádřil důstojný postoj herců a uplatnil souměrnost; ale v celkové stavbě byla jeho těla příliš tenká, hlavy a údy příliš velké . . . Složil též knihy o souměrnosti a barvách.“

Podle Pliniovy formulace byl Euphramor malíř a sochař vytvářející „také“ kolosální sochy. Taková díla známe jako oficiální sochy pozdních císařů. Euphramor byl bezpochyby jedním z těch, kdo je tesali. Diokleciánova socha v Museo Capitolino v Římě je jedním z příkladů dosud existujících. Neronova socha je patrně velikostí ještě předčila. Euphramorova malířská činnost se patrně soustředila na podobizny herců. Plinius se nezmiňuje o tom, že by je Euphramor maloval v jejich rolích. Zdůrazňoval však, že zachovával proporcionalitu postav podle vžitého kánonu. Nicméně hlavy a údy se mu zdály příliš velké a těla tenká. Je to protiklad. Lze jej vysvětlit jediné záměrnou disproporcí plynoucí z uměleckého výrazu a akcentace vnitřního psychologického napětí, jinak řečeno z uměleckého výrazu, jímž se Euphramor odlišoval od konvence a průměru. O tom, že tomu tak je, svědčí ostatně patrně Pliniova poznámka, že napsal teoretickou knihu „O souměrnosti“, tj. o proporcích podle kánonu.

*

„ . . . Nikias z Athén . . . pečlivě maloval ženy. Pozorně dbal světla a stínu a nejvíce péče věnoval tomu, aby malované věci náležitě vystupovaly z obrazu . . .”

Tato zpráva je poučná proto, že dokládá jako zvláštní obor řeckého malířství tematiku ženských postav a patrně ženského aktu. Je to tvorba paralelní k sochařství. Pro oba umělecké vyjadřovací způsoby poskytovala řecká a římská mytologie rozsáhlé inspirační zdroje. Zatímco obrazy zanikly, sochy vytvořené z mramoru odolaly. Realismus tu dospěl až k plasticky prostorovému podání věcí

v obraze. Je to neměnné umění, jehož bylo dosaženo ve druhé polovině prvního století starého letopočtu a jež bylo pak dlouho pěstováno vedle iluzionistického vyjadřování ve století následujícím.

*

„... Varro vypravuje, že v Římě žil muž ... jménem Possis, jenž vytvářel ovoce, hrozny i ryby tak dokonale, že by je na pohled nedovedl rozeznat od pravých ...“

Je to další doklad o zobecnění realismu, event. naturalismu a verismu jako vrcholných stadií výtvarného vývoje v Řecku a v Římě, lépe řečeno v konvenčním vkusu patriciátu a snad i vrstvy plebejců. Jejich příslušníci vyžadovali umění srozumitelné, aby vyjadřovalo „věci tak, jak jsou“, s největší dosažitelnou přirozeností jevu. Plinius se pro doložení správnosti svého výkladu odvolával na sdělení římského polyhistora Marca Terentia Varra (116—27 st. l.). Čerpal je pravděpodobně z jeho historizující skladby Imagines, bohužel nezachované. Varrovo vypravování bylo Plinioví nejen ukazatelem cesty, jak postupovat v literární kompilaci, ale zároveň kritériem, třebaš jen subjektivním, pro klasifikaci starého vývoje od doby archaické až po dobu Augustovu.

* * *

Srovnání Pliniova vypravování se zachovanými památkami ukáže, že se jeho údaje vcelku shodují s vlastnostmi starověké malby a plastiky. Nápadné je to, že v jeho líčení vystupují převážnou většinou Řekové. Jen sporadicky se vyskytují v dlouhé řadě jména římská. Je to doklad skutečnosti, že se starověké výtvarnictví pěstovalo především v Řecku a že teprve za expanze helénismu a zejména pak po ovládnutí Peloponésu Římem (Lucius Mummius vyvrátil Korint r. 146 st. l.) pronikla řecká umělecká tvorba i do Itálie.

Starověké umění v Řecku bylo odrazem vztahu antického člověka k ideálnímu, později smyslovému bytí. Předcházející obdobou bylo umění mezopotamské a egyptské. Zpočátku až do doby archaické byl vývoj autonomní a šel vlastními cestami tvaru jako symbolu. Řeč a její nejvyšší forma — poezie sděluje nehmotným slovem nehmotné představy plynoucí ze vztahu k zevnímu světu. Výtvarné umění sděluje naproti tomu nehmotný záměr, ale hmotnými prostředky. V prvním případě představa i její sdělení jsou stále nehmotné, i když jsou konkretizovány a fixovány psacím prostředkem. Právě tak je tomu ve druhém případě ve výtvarnictví. Nehmotný, ale viditelný tvar trvá, opírá se a je nesen hmotou vyjadřovacího prostředku. V této poloze nazírání na uměleckou tvorbu se vyvíjelo archaické umění přibližně do 6. století st. l. Po překonání jeho slohové vázanosti se hlavním úkolem umění stalo úsilí o jednotu obsahu a formy (kalokagathie), odvozené především z filosofie o životě člověka a pak ze snahy výtvarných umělců reprodukovat smyslový zážitek, jinak řečeno přesně postihnout a vyjadřovat harmonii člověka a přírody. Byla to věčnost, přehlednost a srozumitelnost v podání viděných věcí a lidí. Z jejich poznatků vznikla realita 5. a 4. století st. l. a nakonec klasičnost především řeckého umění, přetrvávajícího tisíciletí.

V té době, počínaje 5. stoletím st. l., se v Řecku rozdělila filosofie na dva základní směry. První byl racionálně idealistický. Nejstarším představitelem byl Sokrates (469—399 st. l.). Jako racionalista pokládal rozum za skutečného vůdce člověka. Jeho instinkt zvaný „daimonion“ jej zavedl k poznání, že „jsou etické hodnoty“. Je to první ozva ideje, zatím neurčitě. Platón (427—347 st. l.) stanovil soustavu nadmyslových idejí, tj. předobrazu vznášejícího se nad veškerou skutečností. Krása o sobě a stejně i krása uměleckého díla nebyla ve vnější materiální

formě, nýbrž v obsahu, který forma vyjadřuje a který je jí nadřazen. Aristoteles (384—322 st. l.) byl žákem Platónovým. Ve svém systému se však odchýlil od zásad svého učitele a dospěl k teorii poznání. Na podkladě toho rozdělil formu od matérie. Matérie má možnosti k naplnění záměru, naproti tomu forma sama je jeho uskutečněním. Tím se Aristoteles vzdálil od původního světa idejí nadřazených realitě a v dalších výkladech o poznání světa se řídil čistým rozumem a empirií.

Mezistupněm byli „stoikové“, kteří v čele se Zénónem založili svou školu v Athénách někdy kolem roku 310—315 st. l. Jejich nejvýznamnější představitel Kleantés povýšil ve svém systému etiku nad ostatní filosofické disciplíny; ve výkladu lidského bytí poznal „osud — fatum“, který je odezvou dualismu; pralátky a prasíly, tj. energetismu světa. Z jejich prolnutí povstala existence života. Bylo to v době, kdy se schylovalo k helenistické expanzi a kdy výtvarné umění špelo k tvarové abundaci (baroku). Tu by se zdálo, že stoický myšlenkový systém opřený o racionální poznání a zkušenost vyvolá nový umělecký názor neoidealistický. Ale nebylo tomu tak proto, že zejména řecká plastika se racionalisticky přiblížila k realitě již dvě století předtím. Tato skutečnost je dalším potvrzením autonomie umění, které bylo vždy řízeno — kromě jiných součinitelů — především zákonitostí uměleckého zření a vyjadřovací nutnosti.

Vedle idealizujícího a realistického myšlení se paralelně vyvíjelo myšlení opoziční, které smysl života konkretizovalo a jeho podstatu hledalo na tomto světě. Byla to sofistika, která proti hodnotám idealismu i realismu již od poloviny 5. století st. l. popírala „existenci absolutní pravdy“. Její stoupenci tradovali ve společnosti svou skepsi. Působili tak rušivě na veřejnou morálku. Hlásali individualismus, subjektivismus a hédonismus, který vyústil nakonec v podání egocentrického jedince, produkt přírody. Nejdále dospěl poměrně pozdní příslušník tohoto světového názoru Protagoras, který veřejně působil ještě ve druhé polovici 2. století st. l. Stanovil zásadu svého myšlení ve formuli, že „člověk je mírou všeho“ („omnium rerum homo mensura“). Navázal tím nepochybně na předobraz, který poskytl Poklyteitův „kánon“ teoreticky vypracovaný již v době kolem roku 460 st. l. a tradovaný řeckými sochaři po celou dobu až do jeho času.

Odras této antropomorfizace přírody a svévole (voluntarismu) z ní plynoucího uvolnilo morálku a etiku. Ve výtvarnictví se antropomorfizace projevila estetickou změnou v nazírání na člověka, tj. naturalismem. Praxitelovu Afrodité z města Knidu (Vatikán) stejně jako její repliku z ostrova Mélu (Louvre) glosovaly současné epigramy slovy: „Kde viděl mne Praxiteles nahou?“ Obě sochy jsou krásné všemi znaky vyvážených proporcí a ideálními fyziognomiemi, představují vrchol typové i tvarové dokonalosti. Obě sochy byly opakovány v početných kopiích právě pro tyto vlastnosti. Z realismu v podání suverénního tvůrce, jakým Praxiteles ve své době byl, se vyvinul naturalizující krasocit, jakési konečné stadium poklasického vývoje. Kdo byly tak krásné ženy v Řecku, ptali se mnozí. Neexistovaly. Podle starověkého výkladu se sochaři soustřeďovali na půvaby jednotlivých modelů. Jejich nejlepší znaky spojovali v jednotnou ideální vizi dokonalé formální krásy, kterou hledali nejen oni, ale i představitelé tehdejšího intelektuálního života.

Krasocitná cesta, od Apollónů, Dian, Niobé a Niobid k Venuším skončila a zastavila se. Byli to nakonec lidé. Helénismus jen rozvíjel to, co bylo vykonáno. Snad tu působil i výrok Protagorův, pochybující „o existenci a tvářnosti bohů“. Božská hierarchie v sochařských dílnách byla polidštěna, ba zobčanstěna. A taková

realita, nakonec vlastně naturalismus, vyústily v pozdně římský verismus.

Jakým dojmem působily obrazy a sochy v tomto pojetí, o tom poučuje výstižně sám Plinius, který líčí obrazy jemu známé. Na jednom z nich oceňuje dokonalé umění malíře, který znamenitě vystihl dva těžkooděnce. Jednoho zobrazil tak, že je vidět, jak zápolí, kdežto druhý „odkládá zbraň a my přímo cítíme, jak vydechuje“. I když toto sdělení zní poněkud anekdoticky, přece jen poučuje o vztahu diváka Pliniovy doby k uměleckému dílu.

Které byly příčiny tak úzkého sepětí výtvarného umění s přírodou? Tentokrát proti všem filosofickým zásadám to byly zřetele psychické. Lidé všech vrstev žádali srozumitelnost, věčnost, naprostou podobnost. K vjemu zrakovému přistoupil psychický požadavek pravdivosti, nejen viditelné, ale i téměř hmatatelné. Vyjadřování očekávané skutečnosti vyvrcholilo na sklonku 1. století št. l., přetrvalo období vlády Augustovy (63 št. l. — 14 n. l.) a ovlivnilo i prvá dvě století n. l. Bylo to umění bravurní, rafinované, nakonec však akademické, bez vzletu, chladné, konvenční.

Jistoty ve vidění a podání věcí bylo tedy dosaženo. Až dosud se tematika obrazů omezovala na jednotliviny, tj. izolované lidi a situace samy o sobě, bez sekundárních vztahů k prostoru, pleneru a nejbližšímu okolí. Ale touha po pravdě, lépe řečeno po živé skutečnosti, opomíjela izolované zjevy a vynucovala si znázornění sekundárních vztahů k okolí, prostoru, ke krajinným plánům a jejich architektuře. A tak pozdně římstí malíři objevili krajinu v přesně konstruovaném výseku. Empirickým odhadem se propracovali k plánu třetímu, buď uzavírajícímu, nebo otevírajícímu prostor v obraze. Krajina získala novou tvářnost. Naturalistická barevnost nejen předmětů, ale i atmosféry, byla prostoupena vibrující světelností. Již shora byla připomenuta Pliniova zmínka o římském malíři Ludiovi, který jakoby náhle začal malovat nové krajinné motivy. Byly to obrazy s ději náhodně vymyšlenými, komponovanými libovolně podle vkusu a záliby pro příštího i současného uživatele. Zdobily stěny soukromých domů stejně jako stavby veřejných institucí a otvíraly je předstíranou perspektivou jakoby do dálky, která ve skutečnosti neexistovala. Pozdně římské malířství dospělo k iluzi.

Pátráme-li po zdrojích tematické i slohové proměny této doby, pak bychom je marně hledali v současném filosofickém myšlení. Stoicismus sice ovládl názory středních i vysoce postavených osobností, ale byl vlastně neúčinný pro svou odtahitost. Lucius A. Seneca (r. 4 št. l. — 65 n. l.), vynikající literát, nabádal ve svých literárně-filosofických sentencích k mírnosti a ušlechtilé lidskosti. Mocným doporučoval etiku a morálku odvozenou ze stoicismu. Pro tyto názory byl pokládán dokonce za tajného křesťana. Nemohl tedy svými výklady působit na výtvarné umění současnosti, které bylo pravým opakem mírnosti a zdrženlivosti. Ale pročteme-li verše Vergiliovy (r. 70 št. l. až 19 n. l.), Ovidiovy (r. 43 št. l. až 18 n. l.), Tibullovy (r. 54 až 19 št. l.) a Horatiovy (r. 68 až 8 št. l.), objeví se hluboká souvislost. Všichni, zejména ovšem Vergilius ve svých skladbách (*Eclgy, Bucolica, Georgica*), líčili romantiku prostého života současného i dávnověkého. Děje a scény se odehrávají v přívětivých krajinách s idylickou pohodou člověka, kterého obklopuje živá příroda se stromy, ptáky a zvířaty. Nejsou to předobrazy, podle nichž malíři komponovali své fantazie. Jsou to paralelní vize, iluzivní, a tedy neskutečné. Vitruvius s politováním zjišťuje, „že se staví architektury bez řádu“. Stejně si počínali malíři. Architektury jejich obrazů byly starobyle vymyšleny. Pozoruhodné přitom je, že reflexivní myšlení s pohledy do ideální minulosti se vyskytuje nejdříve vždy v literatuře, a to v období nadcházejících ideových a poli-

ticko-hospodářských a společenských změn. Bylo tomu tak i v době, kdy se naléhavě ohlašovalo starokřesťanství.

Je zachován velký počet pozdně římských nástěnných obrazů. Nejlepší příklady jsou uloženy v muzeích v Římě a Neapoli. Všechny mají společné znaky ve svém podání. Především je to světlo, prozařující atmosféru. Někdy je rozptýlené, jindy soustředěné, dopadající a osvětlující. Tato proměnlivost však neruší názorovou jednotu v řešení prostorových poměrů. Téměř bez výjimky se uplatňují tři plány. Někdy k zesílení optického dojmu přispívají i vržené stíny. Určují vzdálenosti mezi architekturou a lidmi. Ale prospekty dále se dosud perspektivně nesbíhají. Krajinné vrstvy se řadí v horizontálech nad sebou. Nebyla dosud stanovena fyzikálně-vizuální pravidla. Proto budování prostoru v obrazech se dalo empiricky, zkušeností a malířskou praxí. K závěrečným a konstantním výsledkům této empirické perspektivy vedla dlouhá cesta vývoje. O první změny v ortogonální plošnosti a o převedení věcí do prostorové hloubky usilovali již Řekové různými prostředky, ale nikoli konstruovanou perspektivou. Byli to již shora uvedení Parhaios, Apelles a Pausias (Plinius).

Jedním z těchto prostředků, jichž se užívalo téměř pravidlem, byla architektura větších nebo menších rozměrů, kterou pozdně římstí malíři situovali do středu plánů, někdy i mimo střed, obvykle hranou nebo rohem postaveným nakoso proti divákovi. Tak dosáhli optické fikce obrazové hloubky prvního a druhého plánu. Třetí plán vytvářela krajina ohraničená obzorem s vegetací. Obraz byl tak koncipován jako přesně vymezený celek navozující smyslový dojem — iluzi neexistující skutečnosti.

Z této názorové polohy vycházeli i soudobí sochaři. I oni v pozdně římských reliéfech a také portrétech dospěli k iluzivnímu podání osob a věcí. Zatímco na reliéfu nebo skupinovém souboru plastik byla figura v plánu nejbližšího popředí plně plastická, ve druhém poloplastická, věci a lidé třetího plánu, ať v neohraničené krajině, nebo vsunuté do nejzazšího pozadí, byly podány kresbou rytou jako neurčité jevy tohoto pozadí.

Portréty této doby, tesané v mramoru, převážnou většinou římské, ztratily svou frontální uniformitu. Hlava je pevně spojena s poprsím, je nakloněná, někdy mírně otočená, pojednání vlasů a vousů je živé, plně plastické, vyvedené do reliéfu zvláštní děrovací technikou. Obě, pohyb hlavy i tvarové zvlnění jejího temene a tváří — dynamikou se tu projevuje i prvek času — vzniká dosud sochařovou jistotou fyziognomie portrétovaného. Dosažení přesné neselhávající podoby bylo jeho hlavním úkolem. Sochař suverénně ovládal techniku a ve svém naturalizujícím vidění dospěl často až ke krasocitu. Formální dokonalost již nebylo možno dále stupňovat. Od klasicky pevného tvaru dopracovali se sochaři k měkce impresivnímu podání reality v míře, kterou poskytovaly modely viděné již z polohy nově nadcházejícího iluzionismu.

Původní starořecká a později i římská izolace a frontalita figur v ploše reliéfu byla vystřídána iluzivně naznačovanou prostorovou hloubkou. Figury nebyly již archaicky ztuhlá zjevení se strnulým nebo úplně potlačeným gestem. Pohnuly se vlastním životem dokonalých proporcí a tvarů, virtuózně až rafinovaně traktovaných. Dávná monumentální osová koncepce celků, klasická formace v poměru těla, údů a drapérie ustoupila divadelnosti a afektu. Přirozenost byla nahrazena iluzivní nepravdou. Bylo to na sklonku 1. století st. l. a v první polovině 1. století n. l., v období vlády Augustovy. Vlastnosti tohoto umění nejlépe dokládají reliéfy na Ara Pacis Augusti, pak reliéfy přenesené na Constantinův oblouk.

Teatrálností a vnějším patosem přímo vyniká sousoší zvané dnes Toro Farnese, vytesané sice kolem roku 150 st. l. pro Rhodos, ale kopírované koncem 1. stol. st. l. pro římského státníka, spisovatele a básníka Pollia (zemř. r. 5 n. l.). Z majetku šlechtického rodu Farnese bylo sousoší převedeno r. 1826 do Neapole (Museo Nazionale), kde je dodnes. Svým patetickým slohem je neapolskému sousoší přibuzný Laokoon, který je dílem sochařů rhodských. Vznikl kolem roku 50 st. l. Vergilius jej znal. Jako vynikající dílo byl umístěn v paláci císaře Tita. Roku 1506 byl Laokoon objeven znovu a papežská kurie jej získala pro Vatikán.

* * *

Iluzivní sloh pozdně římský přetrval v nezměněné formě a míře celé první století n. l. Působil jako umění reflexivní ještě ve 2. a 3. století n. l. Ale zachované památky této doby, zejména plastiky, prozrazují, že sochařům a malířům ubývalo na schopnostech nejen tvarové, ale i technické dokonalosti. Příčiny tohoto poklesu byly několikeré. Vedle vnitropolitického neklidu byly to ve značné míře vpády barbarů a stálé vojenské akce. Ale současně se ohlašovalo již nové myšlení a cítení náboženských obcí založených ve jménu tvůrce — Krista, jež byly částečně tolerovány, částečně pronásledovány. Na utváření umělecké práce spolupůsobila již také křesťanská ideologie (katakomby). Pronikala do nejširších římských vrstev souběžně s novoplatónskou filosofií Plotinovou. Ta byla sice křesťanství nepřátelská, ale poskytla jeho organizátorům, z valné části Římanům, některé základní teze k vybudování nové náboženské soustavy.

Plotinos (204—270 n. l.) založil v Římě svou školu novoplatonismu a stal se jejím vynikajícím učitelem. Byl sprátcen s císařem Gallienem a s jeho ženou. S jejich pomocí pomýšlel na vybudování „města filosofie“ v Campanii; chtěl tak uskutečnit vizi Platónova státu. Jako poslední antický člověk ovládal soudobou vzdělanost a filosofii. Na poznatcích jednotlivých systémů a ve snaze o vzkríšení Platónových idejí vypracoval vlastní doktrínu „o duši, která je emanací pralátky“. Jejím prostřednictvím člověk dospívá v extázi ke spojení s bohem, principem všeho bytí v kosmu, jehož je součástí. Podle idejí daných řádem absolutna se duše vtěluje v materii a dává jí tělesnost a formu. Touto myšlenkovou cestou dospěl Plotinos k poznání „fantazie“, která je duševní silou a předpokladem každého umělce, především výtvarného. V podstatě jeho tvorby existují dvě psychické složky, nerozlučně spjaté v jednotu. Je to tvar vědomí — vize, který předchází tvaru reálnému — optickému. Na tomto dualistickém základě vzniká umělecké dílo.

Tuto svou doktrínu Plotinos rozvedl v cyklickém spise, nazvaném dodatečně jako soubor Enneades. Kolem roku 300 n. l. vydal jej Porphyrios, Plotinův žák a pokračovatel v novoplatonismu. Plotinos již v prvních úvahách o umění a umělcích poznává, že „to, co se obecně zobrazuje, nemá jinou hodnotu než jako napodobenina jevů přírody“. Naproti tomu je přesvědčen, že „krásu je nutno vnímat očima vnitřními . . . a nikoli očima pouhého těla“. Proto „vidění (vnějšího světa) vzniká v oku spojením světla vnitřního a světla vnějšího, vytvářejících jednotu“. Plotinos stupňuje tuto introspekci a praví dále, že „v tomto vidění je prostor absorbován (obsažen) v existenci a existence absorbována (obsažena) v prostoru“ a konstatuje, že „takový je stav vidění intelektuálního (duchovního). Jinak řečeno, není prostoru v obraze, který umělec vidí svými očima vnitřními. A proto „k vidění je nutno ztratit vědomí sama sebe“, ale „k nabytí vědomí je zase třeba v pravé míře (v pravý čas) přestat vidět“. Jedině „tak umělec ve své moudrosti

(vědomí) zahrnuje vlastní (vnitřní) model (vidění), který napodobuje (vyjadřuje)“.

Plotinos pokračuje ve výkladu umělcova vidění a požaduje od umění nikoliv napodobeninu materiální přírody (jak tomu bylo v klasické a helénistické době), ale „východisko ke zkušenosti (metafyzické) jako prostředku k dosažení nevyslovitelného spojení s absolutnem (Nous), jež je tímto uměním odráženo“. Touto úvahou došel Plotinos k poznatku, že v umění je výraz (expression) bezprostředního a totálního poznání podstaty věcí, tj. „duše . . . universa“. „Vize (vidění umělecké) je ideální tehdy, je-li průhledná (čirá), ve které věci nebudou ani autonomní (samy sebou), ani neproniknutelné, kde prostor bude ve věcech (pohlčen), světlo pronikne bez překážky pevná tělesa a kde nelze poznat hranice dělící věc (její vizi) od skutečnosti . . .“

Na podkladě tohoto poznání Plotinos líčí v jedné ze svých úvah osobní pocity při vstupu do chrámu (antického). Uvedly jej do toho vzpomínky z mladých let v Alexandrii, kde studoval. Uvědomil si nutnost kontemplance s bohem nebo s bohy. Poznal, že „je třeba se pohroužit do sebe sama tak jako v chrámě a setrvat odděleně ode všech věcí tohoto světa . . . pozorovat sochu, která jako by první zářila ve svatostánku (cella). Vidění, které se zjevilo uvnitř (svatyně), vytvořilo intimní jednotu nikoliv se sochou, ale s vlastním božstvem v ní utajeným . . . Kontemplance není divadlo, ale jiná forma vidění . . . extáze . . .“

Až sem došel Plotinos na cestě za iracionálním výkladem lidského bytí a v jeho podstatě i umělecké tvorby. Je to projev již náboženský, plný citovosti a obdivu pro nadmyslné hodnoty člověku nadřazené, etické vyznání absolutnu vycházejícímu z boha. Plotinos šel ještě dále ve svém výkladu božství, když manifestoval rozdíl mezi sochou, jež jest materiální, a mezi božstvem, které představuje a které je v její formě obsaženo. Je to předobraz pro formulaci paralelních představ a z nich plynoucích tezí, jež byly později vysloveny na koncilech byzantských za ikonoklasmu a jež byly opakovány v zásadách upravujících uměleckou tvorbu v Libri-Carolini.

Plotinovu idealistickou soustavu dovedl do nejzazších tematických důsledků jeho již uvedený žák Porphyrios (232—303 n. l.). Porphyriovou snahou bylo uvést antropomorfovanou společnost antických bohů do souladu se zjevením božství jako pravdy mimo lidský řád. Odmítal křesťanství, které mu bylo monoteistickým bludem (v patnácti opozičních knihách). Ale bezděky připravil ve svých komentářích k Platónovi a Aristotelovi ideologický přechod ke Kristovi, k jeho „božské trojici a altruismu“. Pro výtvarné umění je nejdůležitější jeho poučka již zcela asketická, směřující k čisté abstrakci: (necesse est, ut „ . . . omne corpus esset fugiendum, ut anima possit beata permanere in Deo . . .“). Byl to názor zcela odmítající vnější svět, jeho přírodu i člověka v ní obsaženého. Jeho důsledky se záhy projevíly ve starokřesťanském umění. Malířství katakomb znázorňovalo zpočátku alegorické postavy nového kultu jako zcela iluzivně pojaté. Pod dojmem Porhyriovy sentence se náhle od tohoto anticky tradičního vyjadřovacího způsobu odklonilo a počínaje stoletím čtvrtým se omezovalo na pouhé symboly a znaky schematicky podávané.

Z novoplatónských zásad Plotinových a Porphyriových vyšel i jeden z hlavních spisovatelů, kterého křesťanská církev postavila do čela svých ideologů. Byl to Aurelius Augustinus (354—430 n. l.). Jeho teologicko-filosofické úvahy, shrnuté pod společný název Confessiones a později De Civitate Dei měly bezpříkladný vliv na utváření mravního a náboženského vývoje západoevropského a středo-

evropského křesťanstva. Tyto skladby obsahují na mnoha místech celé pasáže uměleckoestetické. Převážnou většinou se však vztahují k tvorbě muzikální a jejímu vnímání. Smyslem života je také Augustinovi poznání pravého Boha-Tvůrce prostřednictvím duše, čisté, zbavené všeho smyslového, směřující k universu, z něhož jest. Ani zvláštní úvaha *De Pulchro et Apto* neobsahuje bližší projevy, jež by se vztahovaly k umění výtvarnému. Augustinovy teze jsou i tady pojaty souhrnně, obecně ve snaze postihnout krásu nehmotnou. Jeho ideje jsou zcela spiritualistické, odvracejí se od krásy vnější a lnou ke krásě pomyslné, vnitřní. Odvracejí se od pozemského umělce, aby se překlony k umělci nadpozemskému, Stvořiteli všeho. Leč i přes tento sekundární vztah k výtvarné formě, opírající se o materii, byly Augustinovy spisy základnou k teologickoestetickému myšlení od raného středověku až do jeho vrcholu. V souvislosti se scholasticko-dogmatickými poučkami působily spolu s estetikou thomistickou na vytváření iracionálních zásad pro uměleckou tvorbu celé oblasti západoevropské a středoevropské hluboko do 13. století, aby v následujícím období ustoupily racionalistickému nazírání rané italské renesance.

* * *

Ukázali jsme, že počínaje 4. stoletím n. l. byla pozdně římská umělecká tvorba zasazena ať přímo, nebo nepřímo spiritualisujícími tendencemi, které plynuly z filosofie hlavních představitelů novoplatonismu. Zejména část Platónových úvah týkajících se prostoru a tělesnosti tvaru byla přímým protikladem naturalizující estetiky doby augustovské. Její formální konsekvencí byl pozdně římský iluzivní sloh jak v plastice, tak v malířství, který se v mnoha případech rovnal faksimiliím nazírané skutečnosti. Co naznačoval Plotinus svým bezprostorovým viděním, vyslovil jako nutnost Porphyrius. Duši spojoval v transcendenci s Bohem. Figura už neměla být tělesná, měla „vypřchat“. Ale požadavek srozumitelnosti plastiky a malby jako sdělného prostředku ji proměnil v pouhý jev s vnějšími znaky. Také reálná fyziognomie ustoupila těmto formálním změnám.

Sochaři a malíři vtiskli jí extatický výraz, doprovázený někdy ztuhlým pohybem úst, jindy grimasou. Kdysi tak vyhraněné realistické znaky římského portrétního kubus hlavy, přirozeně traktovaný vlas, stavba muskulů, zasazení očí — podlehly stylizaci. Vlas a vous byl zpočátku vysekáván do krátkých škrťů, později byl kreslen jemnou povrchovou rýhou, přesto však pronikající do oblín kamene. Oči, které nikoho nevidí, jsou zasazeny do široce zaklenuté oblouku, zřítelnice se prohloubily a směřují do nekonečna. Realita smyslů byla potlačena, podoba byla pohlcena slohem.

Jako nejpřesvědčivější příklady této proměny lze uvést seriál pozdních plastických portrétů a sarkofágových reliéfů nejen v Římě, ale i ve vzdálených oblastech, v Palermu, Syrakuzách stejně jako ve Splitu, Zadru, Staré Galii a Germánii. Všechny patří do 4. a 5. století n. l., a proto vykazují právě vylíčené deformace. Bylo tomu tak proto, že ubývalo i reprodukční schopnosti a řemeslné dovednosti. Umělecká „výroba“ přešla postupem času z rukou vysoce kultivovaných jedinců do rukou nově příchozích z řad nižších společenských vrstev, namnoze propuštěnců. Výtvarná tradice slábla, převýraznění zesilovalo. Spolupůsobila tu již nová křesťanská ideologie, která přijala některé podstatné složky Porphyriova novoplatonismu. Mysl všech se měla obracet k Bohu, nikoliv ke tvaru.

Na těchto uměleckých projevech je nejvíce patrna diametrální změna výtvarného názoru — bezprostorovost. Podlehli jí nejen sochaři, ale také mozaicisté

a v souvislosti s nimi i malíři. Jejím bezprostředním důsledkem byla disproporce. Na reliéfech, pojatých kompozičně ještě po antickém způsobu v ixokefalii, jsou výjevy řazeny v souvislém vyprávěcím pásmu zleva doprava vedle sebe. Stará osovost, izolace a frontalita byly opuštěny. Scény na sebe navazují, jedna vyplývá z druhé. Všechny jsou promítnuty do jednoho plánu, do nejbližšího popředí ve shodném měřítku bez zřetele k architektonickým kulisám nebo ploše; tu zcela zaplňují. Systém kdysi iluzivní byl vystřídán počínaje 4. a 5. stoletím n. l. kontinuitní řadou. Stará antická tematika ustoupila tématům starokřesťanským.

Právě vylíčená proměna se paralelně projevila v malířství. I tady bezprostrovost nutně vyvolala disproporci. V katakombálních obrazech nejdříve. Vedle jiných děl o tom poučuje např. Vzkříšení Lazara u San Callisto v Římě. Kristus, mladý a bezvousý v tunice s dozívající ilusionistickou světelností, s gestem imperátora, probouzí mrtvého v antické hrobce. Kulisa i obě postavy jsou situovány v prvním plánu na terénové bázi, za níž je neutrálně barevná plocha stěny nesoucí scénu. Není kompozičního rozdilu mezi měřítky jednotlivých složek; Kristus je tak velký jako architektura hrobky. Tutéž disproporci lze doložit v iluminacích. Oba exempláře Vergilia (Vat. lat. 3225, Vat. lat. 3867), ještě zcela anticky pojaté, jsou ilustrovány starým, částečně iluzivním způsobem. Leč i tam je patrné ubývání smyslu pro poměry figur ke krajině, redukované již na pouhou kulisu. Úplné opuštění prostoru a proporce v ilustracích tzv. Wiener Genesis je příkladem dovršení tohoto procesu na konci 4. století a počátku 5. století n. l. A zcela nový způsob kompoziční s byzantskými prvky uvádí do vývoje, lépe řečeno závěru starokřesťanského umění monumentální obraz Ukřižovaného snad ze 7. století n. l. v Sancta Maria Antiqua na Fóru Romanu v Římě. V měřítku figur a v jejich poměru ke kompoziční ploše se projevuje již raný středověk.

Tytéž změny lze sledovat v římských mozaikách. V tomto oboru malířské tvorby je situace poměrně složitější proto, že tu spolupůsobily i prvky byzantské, zvláště po vyhlášení ikonoklasmu r. 726 v Cařihradě. Ale i tady lze zjistit, že všechny děje nebo postavy světců a světic byly posunuty do nejbližšího popředí a že staré antické plány, empiricky ustupující do prostorové hloubky, nahradilo ploché, barevné nebo zlaté neutrální pozadí. Z muzivních obrazů, kdysi podávajících přesně odhadnutý záběr skutečnosti v celé prostorové šíři a hloubce, se stala souhra věcí a tvarů znázorňujících jednotliviny, nikoli celky, v jakési diagramatické syntéze. Sem patří nejen nejstarší římské mozaikové cykly, ať jsou to apsidální výplně kleneb, nebo celá dějová pásma, ale také nedávno objevená mozaiková výzdoba antické vily v Piazza Armerina na Sicílii. Podle slohových znaků a podle tematiky zde užitě patří celý rozsáhlý cyklus ještě do 4. století n. l. V dekorativních částech se např. uplatňují shodné rostlinné motivy, které zdobí nejstarší část klenebních pasů v Sancta Constanza v Římě. V obrazových sestavách se objevují prvky, které mají svou předehru v Pompejích, ale i v Římě ve vile Livia. Dokonce se tam vyskytují i detaily velmi starožitné, uvádějící na paměť antické zápalné oběti na oltářích se sochami božstev. Je to zároveň doklad, že starokřesťanství se po Itálii šířilo nerovnoměrně a že ve 4. století n. l. daleko od Říma ve vzdálených oblastech konzervativně setrval starý pohanský kult. V pozdějších sestavách počínaje 5. a 6. stoletím n. l. objem a tělesnost figur zplošněly, jejich zjevy byly lineárně vyrýsovány v konturách obvodových i vnitřních, pozůstatky antické impresivní světelnosti byly nahrazeny povrchovou sítí zlatých, někdy bílých čar. Proporce postav, zejména v apsidách bazilik, byly převýšeny v poměru k ploše, kterou vyplňovaly. Takový obraz nezpodobňoval

apoštoly, svěťce, Madonu, Krista a donátory jako lidi tohoto světa, ale jako hieratické, téměř astrální zjevy. Výjimkou jsou mozaiky v Ravenně, která byla enklávou byzantské říše v Itálii. Panovnícké portréty v San Vitale tají v sobě snahu po postizení podoby. Prozrazují zároveň spolupráci, ne-li celé dílo byzantských mozaicistů pracujících s konzervativní setrvačností na podkladě tradice řecké. Jinak římské mozaiky 9. století n. l., např. na apsidě Sancta Maria in Domenica nebo v kostele San Marco, vykazují vesměs jak v uspořádání celků, tak i v jednotlivostech slohové změny středověku, pokračujícího v cestě za abstrakcí.

Přes veškerou stylizaci a hieraticnost zjevu jsou na těchto zobrazeních pozoruhodné detaily fyziognomií. Malíři a především mozaicisté z Říma se stále opírali o vzory tradované jako předlohy nebo sdělované z generace na generaci v dílenských sdruženích. Tyto předlohy nesly stará pozdně římská rezidua ve vyjadřování člověka jako bytosti se všemi znaky života. Ten se odrážel ve tváři s růžovým až červeným ruměncem, v pohledu očí a sevřených úst. Tím vším oplývalo ještě malířství iluzivní. Reflexe této doby přetrvaly staletí v podání umělců zasažených etikou a morálkou novoplatónskou a starokřesťanskou. Projevily se jako červené skvrny (od 5. století n. l. až do konce středověku v různých evropských oblastech) na tvářích fiktivních portrétů a tvářích postav nebeské hierarchie. Uvedené mozaikové cykly dokládají hojně užívání tohoto reliktu, neméně než nástěnné malby této a následující doby. Fyziognomie Hospodina, Krista, Madony a světic (?) cyklu nástěnných maleb v San Angelo in Formis u Neapole tímto znakem vynikají. Podle historických indicií patří do doby montecassinského opata Desideria (1057—1087). Jejich extatické převýraznění tu v podání umělců již italských, orientovaných však podle středobyzantské praxe, dosáhlo až strhujícího napětí. Výrazy tváří působí tu strašidelně, apotropajsky. Ohlasy ze žalmů jsou tu nepochybné. Vzrušení pohnulo nejen obličej, ale i celými postavami.

Ještě jeden pozoruhodný detail jako reflex, lépe řečeno důsledek změny názoru na prostor v pozdní antice lze zaznamenat na reliéfech, obrazech a iluminacích z raného a vrcholného středověku. Je to takzvaná „obrácená perspektiva“. Počínaje 4. a 5. stoletím n. l. sochaři a malíři řešící tematiku s prostorovými vztahy věcí a lidí neužívali už soustavy tří plánů, do jejichž pomyslného rozpětí bývaly empiricky řazeny děje v iluzivní malbě pozdně římské. Proto věci s kubusem nebo scény vyjadřovali tak, jako by se jim jevíly v nejbližším popředí rozměrem, který se jako znak prostoru — opticky neexistujícího — po výšce plochy rozšiřoval. Jinak řečeno: věci popředí byly vyjadřovány jako úzké, věci vzdálené — v neexistující hloubce — jako široké. Vše existovalo — přesněji trvalo — v jedné ploše nad sebou i pod sebou. Prostor byl popřen, proměnil se v plochu.

Druhým způsobem řešení prostoru plochou byla v této době tzv. perspektiva paprsková. Jejím smyslem byla kompoziční základna věcí nebo děje v nejbližším popředí s pevným optickým středem empiricky odhadnutým, k němuž se paprskovitě sbíhaly pomyslné osy věcí a lidí situovaných v kruhu nad základnou. I v tomto řešení vymizel prostor, uplatnila se jediná plocha, v níž zejména se jasně projevila jednota času a místa a vyprávěcí kontinuita.

Oba způsoby, jak byly vylíčeny, psychologicky souvisí s Plotinovým výkladem o simultánnosti jevů vnímaných smyslem (okem) pozorovatele a vědomí stavu vidění „vnitřního“ (fantazie) bez spolupůsobení okolí (prostoru). Umělec totiž vyjadřuje toto vnitřní vědomí (fantazii) bezprostředně, protože záměr k tomuto vyjádření je již předem obsažen v jeho duši. Za tohoto stavu vědomí (duševního) vnitřního neexistoval prostor a v něm obsažený čas. Bylo pouze trvání. Touto

myšlenkovou koncepcí byla poprvé vyslovena podstata umění evropského středověku — spiritualizace.

* * *

V této souvislosti je na místě věnovat pozornost autentickým projevům vzdělaného kléru této a následující doby například ve Francii. Jednotlivci z řad konventuálů a klášterních funkcionářů hodnotili bezděčně v análech a kronikách soudobé výtvarné umění, především sochy a nástěnnou malbu. Tito autoři, známí i anonymní, při nejrůznějších příležitostech zaznamenali své subjektivní dojmy uměleckých zpravodajů. V jejich líčení se často odráží mnoho z citového a rozumového rozpoložení, které jsme poznali u Plotina. Tak jako on, tak i tito pozdější vykladači estetických, v podstatě duchovních hodnot, podléhali témuž vzrušení. Prožívali shodné psychické stavy extase a exprese:

I. „*Quod sanctorum statue propter invincibilem ingenitamque idiotarum consuetudinem fieri permittantur, presertim cum nihil ob id de religione depereat et de celestis vindicta.*“

„... *Quod cum sapientibus videatur haud injuria esse superstitiosum, videtur enim quasi prisce culture Deorum vel demoniorum servari ritus, michi quoque stulto nichilominus res perversa legique christiane contraria visa nimis fuit, cum primitus sancti Geraldí statuam super altare positam perspexerim, auro purissimo ac lapidibus preciosissimis insignem et ita ad humane figure vultum expresse effigiatam, ut plerisque rusticis, videntes se perspicaci intuitu videatur videre, oculisque reverberantibus precantur votis aliquando placidius favere...*“

„*Nam ubi solius summi et veri Dei recte agendus est cultus, nefarium absurdumque videtur gypseam vel ligneam eneamque formari statuam, excepta crucifixi Domini. ... Sanctorum autem memoriam humanis visibus vel veridica libri scriptura, vel imagines umbrose coloratis parietibus depicte tantum debent ostendere...*“ (Victor Mortet, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France du moyen âge*. Paris 1911, 48 n: *Observations de Bernard, ecolâtre d'Angers, sur la representation des Saints par la statuaire et la peinture mural dans les eglises*“; Anno 1007—1020.)

II. „*Guillelmus episcopus in domo sua Anomanis ... cameram lapideam ... personis religiosis ... aedificaverat...*“

„... *Camera illi capellam continuam posuerat, que etsi prima manu artificis nichillominus pulchrius resplendebat, imagines tamen ibi pictae, ingenio ammirabili viventium speciebus expressius conformate, intuentium non solum oculos, sed etiam intellectum depredantes, intuitus eorum in se adeo convertebant ut ipsi suarum occupationum obliti in eis delectarentur; et quos sua occupatio exspectabat, per imagines delusi, penitus otiosi viderentur. Tertio loco juxta capellam ordinaverat aulam, cuius compositio tota, et maxime fenestrarum opus tantum pulchritudinis habebat, ut ipsa vel doctiore manu artificis quam supradicta duo, videretur composita, vel artifex in opere isto se ipsum vicisse crederetur...*“ (Mortet, l. c., 166: *Episcopi Hildebertus et Guillaume de Passavant ... Anomannis*; Anno 1145—1187.)

* * *

Expanzí římského impéria na evropský západ a sever do Hispánie, Galie a Británie se dostaly národy těchto oblastí do styku s římskou civilizací. Ve spojení s těmito dávnými politickými vztahy pronikala do těchto krajín křesťanská církev

prostřednictvím misíí. V anglosaském ostrovním panství, v jeho nejzazší keltské části Irska, kam římské legie došly nejpозději, trvala barbarská kultura se starou abstrahující představivostí. Jako jiným germánským kmenům i Anglosasům a keltským Irům scházely při zdobné touze motivy z přirozeného vnějšího světa. Ornament odvodili z pásků a pletiva, tedy neutrálních obrazců plynoucích ze zkušenosti a z napodobení technologie ruční práce, práce kladiiva, sekery, nože a struktury textilu. Zoomorfní motivy (zvířecí a ptačí) byly relikty dávnověku, ovlivněné ornamentikou z černomořských oblastí. Nové náboženství přinášející s sebou tradicionalismy z pozdně římského období narazilo v tomto prostředí na archaické zvyky a primitivní vkus.

Montecassinští benediktini ve funkci věrozvěstů přenesli do Irska bohosluzebné knihy již ilustrované. Byly to evangeliáře a sakramentáře. Zde byly rozšiřovány a s nimi se šířily jejich ilustrace — obrazy. Tematika byla náboženská, křesťanská: Kristus a evangelisté. Noví iluminátoři neznali antikizující, kdysi iluzivní malbu. Při kopírování předloh z Monte Cassina vycházeli, ani jinak nemohli, ze severské dekorativnosti, tj. z vrozeného vyjadřovacího pudu po ornamentu, řezaném, rytém, tepaném, konečně i tkaném a kresleném. Jejich ornament v této soustavě linií a čar vytvářel dekorativní bordury na předmětech denní potřeby. V tomto mentálním rozpoložení přistoupili i k napodobení a opakování importovaného kultovního obrazu. Proměnili jej v kreslené schéma, v dekoraci, a nadto ji ornamentizovali. Tím se diametrálně vzdálili od římské tradice. Byla jim protikladem. Hieratické postavy předloh měnili ve znak, lineární souhr tvarů deformující přirozenost až do grotesky. Přiblížili je tak velkým, často celostranovým sestavám iniciál. Starokřesťanská doznívající iluze tělesnosti byla na foliích irských kodexů vyměněna za kreslenou a kolorovanou alegorii a zcela abstraktní symbol. Nejranější památky tohoto ostrovního umění lze datovat přibližně do poloviny 8. století n. l. Jejich rozvoj lze sledovat do konce tohoto století. Irští iluminátoři vytvořili teritoriální tradici ovlivňující po určitou dobu iluminátorské dílny i v Anglii a Francii. Irské misie pak zapůsobily i ve střední Evropě, kam přinášely své knihy. To vše až do doby, než do této oblasti začala pronikat karolínská renesance.

* * *

Formový proces, který probíhal v severoitalském a částečně i v západoevropském malířství za působení barbarizovaného vkusu langobardských dobyvatelů, byl zastaven zvratem, který nastal, když byly uvedeny v život restituční intence Karla Velikého (742—819). Jeho světodějný projekt vzkříšení starého římského impéria zasáhl do všech úseků tehdejšího veřejného života a v souvislosti s tím také do výtvarné tvorby. Malířství bylo touto orientací dotčeno nejvíce, a to v dílnách založených jednak u dvora, jednak u významných církevních institucí, jako byly kláštery nebo kapituly. Nejznámější je takzvaná Palácová škola zřízená v Cáchách, sídelním a korunovačním městě frankcké říše. Sem byli povoláni Byzantinci patrně proto, že jejich umění bylo dokonale. Obrazy z korunovačního evangeliáře ve Vídni (Nat. Bibliothek) a evangeliáře v Cáchách (Dóm) jsou pozdně římské tradici nejbliže. Je důvodné pokládat je za originální byzantské umění. Zejména vídeňský exemplář vyniká ještě iluzivním podáním tvarové struktury. Tématem obrazů jsou evangelisté. Iluminátor je vylicil jako starořímské hodnostáře usazené frontálně i z profilu na trůnu nebo v křesle. Jsou však svými atributy charakterizováni jako písaři, spisovatelé. Někteří mají svitek, jiní knihu,

jsou v akci, přemýšlejí, sepisují své dílo. Ve tvarovém ustrojení celku se ozývají pronikavá antikizující rezidua, zejména v koloritu a světelnosti. Pozoruhodné jsou krajiny s plenérovou atmosférou. Ale není tu už prostorová hloubka o třech plánech. Jsou tu jen dva: nejbližší popředí, ve kterém jsou situováni evangelisté, a svažující se terén druhého plánu s naturalistní vegetací obzorů. Svým celkovým uspořádáním působí dojmem, jako by je jejich původce odvodil bezprostředně z předloh starého řecko-římského původu. Iluzionistické obrazy Pompejí a Liviina domu v Římě jsou jejich dávným předobrazem. Jinak však postavy samy již odpovídají novému křesťanskému pojetí. Jsou předimenzované v poměru ke krajině včetně architektoniky křesel a trůnu. Jejich kulisy kolmých rizalitů jsou stavěny ještě nakoso, podle zásad římské empiricky iluzionistické perspektivy. Celek působí proto velmi archaicky jako evokace dávné minulosti. Ve skutečnosti ve vztahu k malířskému vývoji obecnému je to historizující anachronismus, uměle transponovaný do cizorodého prostředí, a proto neživotný. Vyvolal jen teritoriální tradici krátkého trvání.

* * *

Odras tohoto umění se nutně projevil i v jiných soudobých dílnách vzniklých za přímého i nepřímého vlivu dílen dvorských. Zde byly dále zpracovány starobyzantské předlohy ještě plně iluzivního způsobu malby. Ale v těchto dílnách již nepracovali malíři povolání z Cařihradu, přinášející vzory pravděpodobně i syrské. Za malířské pulty tam usedli již lidé domácí s lokální výukou. V jejich rukou se podstatně změnil charakter výzdoby liturgických knih, dále produkovaných pro potřeby rychle vzrůstajících církevních institucí. Poslední bádání určilo nová centra. Dnes téměř s určitostí lze vedle tzv. palácové školy doložit školu Metskou, školu Trevírskou (skupiny Ada), školu v Tours, Corbie, v Saint Denis a zejména školu v Remeši.

O tom jak libovolně a s porozuměním jen částečným pro originalitu předlohy si počínali iluminátoři, kteří pracovali dříve pro Karla, poučuje výzdoba evangeliáře z kostela sv. Medarda v Soissonu (Paříž, Bibl. lat. 8850). Na celostránkovém obraze Vzývání beránka se malíř opřel o antikizující předlohu a situoval do nejbližšího popředí čtyři korintské sloupy s architrávem průhled skýtající na fasádu architektury se třemi rizality stojící za nimi. V ose sloupořadí zavěsil po antickém způsobu dvě svislé opony, ovinuté symetricky kolem obou krajních sloupů, zcela tak, jak tomu bývá dosud v italských kostelích, zahradách, předsíních, ochozech paláců a klášterů. Iluminátorovo řešení odpovídá typu divadelní scény; přiblížil se originální předloze co nejvíce, i když ji přepracoval k novému účelu křesťanské symboliky. Celá tato sestava připomíná Pliniovu zmínku o takovém způsobu malby: „Malíř Ludius (v Římě) za časů božského Augusta — — — zobrazoval na stěnách dvorce sloupořadí — — — a skvělá venkovská stavení“ (Nat. hist. X. 116.) Architektura o třech rizalitech a pěti etážích je fantastická, ireálná vize a zcela se na ni mohou vztahovat Vitruviova slova: „Nebudtež schvalovány malby, jež se nepodobají skutečnosti“ (De architectura VII, 5, 4). Tak daleké kořeny obrazopisné měly byzantské předlohy v karolínských malířských dílnách. Proto iluminátor soissonskeho evangeliáře sice komponoval, ale nevymýšlel, přenášel jen vzory, kompiloval, napodoboval i měnil.

Na uvedeném obraze je ještě jeden zvláštní detail, který dosvědčuje kompilační pracovní metodu a proměnu podstatného antického motivu v nové středověké schéma. Nad architrámem čtyřsloupí iluminátor dosadil v podélném rámu sbor „čtyřadvaceti starců“, na každé straně dvanáct, podle jeho představ v plenéru.

V tomto případě se však diametrálně odchýlil od staré předlohy a svůj „plenér“ vyjádřil z tematických i kompozičních důvodů jako dva barevně odstíněné pasy prolomené do oblouku. Táto proměna plenéru ve schéma barevných pásů se stala pro následující dobu závaznou. Byla opakována po další generace všude v okruhu karolínské umělecké tradice. Vyhranila se kolem roku 1000 na ilustracích klášterních škol v Reichenau a naposledy vyzněla ještě ve 12. a 13. století jako nepoznatelné deriváty v iluminacích alpských a jihoněmeckých (Salzburg). Jak ukázalo nedávné zkoumání, znali tento motiv ještě roku 1134 i malíři monumentálního cyklu Přemyslovců ve Znojmě.

Že iluminátor soissonsského evangeliáře měl k dispozici další antikizující předlohy, dokládá alegorický, rovněž celostranový obraz Studna života. I tady použil motivu starověké kruhové fontány vroubené šesti korintskými sloupy s empiricky prostorovým řešením. Sloupořadí promítl na essedru hluboce v oblouku ustupující architektury, empiricky prostorově odhadované jako pozadí. Nad essedru těsně k hornímu rámu opět položil napříč obrazu podélný pás plenérového náznaku barevně sestíněného. Terém kolem fontány je oživen podobnými motivy rajského života podle vzorů ze syrských iluminací. I tady iluminátor napodoboval a kompiloval, ale nikoliv iluzivním podáním věcí, jemuž byl vzdálen, nýbrž v novém historizujícím pojednání, jaké přinášela doba protorenesančního názoru na minulost.

Tematika Studny života, jak byla vylíčena, měla předehru v evangelistáři, který napsal — není známo, zda také iluminoval — Godescalcus přímo pro Karla V. a jeho ženu Hildegardu mezi lety 781—783. Leč iluminátor tohoto kodexu nevyňikal ani malířskou technikou, ani improvizací schopností přizpůsobit antikizující předlohu novému účelu. Podal své obrazy v drsném stylizovaném přepisu, prozrazující jen vzdálené souvislosti s originální byzantskou předlohou. Proč tomu tak bylo, lze vysvětlit jedině různými osobnostmi malířů v dílně, kde současně nebo i v určitém časovém odstupu pracovali umělci povolání z Cařihradu vedle těch, kteří vyšli jen z tradice lokální. Byl mezi nimi vztah profesionálů k neškoleným amatérům.

Pravým opakem neumělosti nebo neškolenosti jsou obrazy Ebbovy knihy, která je dílem malířské školy domněle sídlící v Remeši. Ebbo tu byl arcibiskupem v letech přibližně 816—835; před tím byl císařským knihovníkem. V těchto službách měl možnost dokonalé orientace ve vzdělání a soudobé umělecké tvorbě, kterou byl císařský dvůr obklopen. Svě porozumění pro krásu projevil — kromě jiných počinů — tím, že před rokem 833 dal napsat a iluminovat evangeliář v klášterní dílně v Hautvilliers u Remeše. Daroval jej pak — podle nových historických faktů — opatu hautvillierského kláštera Petrovi. Dnes je kodex uložen v Epernay (Bibl. munic. M 51) jako jedno z nejceněnějších malířských děl uměleckého vývoje Francie.

Formální traktamen ilustrací Ebbova kodexu — představujících evangelisty — je zaměřen k novému pojednání nejen figury, ale i výseku předestřené krajiny. Evangelisté jsou usazeni v nejbližším popředí, prostor za nimi neustupuje ani pomocí architektoniky křesel a pultů. Hluboku kdysi iluzivní proměnil malíř v terénní svah naklánějící se k obzoru. Na jeho vrcholu vegetují nikoliv stromy, ale jen tenké rostlinky. Ale nejradikálnější tvarovou změnou byla dotčena struktura drapérie. Kdysi iluzivní a tělesně oblý tvar se stíny a světly malíř rozčlenil v souhrn jakoby větrem rozechvěných a zřásněných drapériových záhybů. Jeho rukopis živelně vybuchuje. Pod jeho dotekem se rozpadají kdysi celistvé světelné plochy v tříšť drobných, kmitajících se částí. Jen kolorit si zachoval průzračnou

svěžest a oslnivost bělí tak, jak se vyskytuje ještě na iluzionistických obrazech pompejských a římských. Obrazy evangelistů obsahují tedy ještě mnoho pozůstatků z pozdně římského citění tvaru, vidění světla a barev. Celek se však diametrálně proměnil v novou vizi neskutečné krajiny a člověka. Malířské ingenium nad průměr vynikajícího anonyma udivujícího, ba oslnujícího novotou svého podání, v prvé polovině 9. století vyjádřilo monumentalitu v měřítku ilustrace. V době, kdy obecná malba špěla k úplné abstrakci, iluminátor Ebbova evangeliáře ve své neopakovatelné jedinečnosti a neuvědoměném pohledu nazpět stál zcela izolován v opozici proti vši vývojové zákonitosti.

Stejná vyjadřovací síla téhož umělce vytvořila rozsáhlý soubor kreslených ilustrací na foliích žaltáře v Utrechtu (Bibl. Univ. MS No. 32). Ve více než 160 perokresbách jsou vylíčeny scénické paraboly k žalmům, kreslípřem proměněné v drama, epos, lyriku i tragédii. Perem a černou barvou neurčitě struktury, virtuósním rukopisem vedeným neselhávající vůlí vylíčil hlavní mistr nejen pravdivost života vezdejšího, ale i božího zjevení. Tak jako žalmista svými slovy, tak on, ilustrátor, se bouří exaltovaně proti Bohu, zakončuje bitvu katastrofou, na polích mu lidé s vervou konají své práce, vidí „Boží město“ a „Davida s muzikanty“, dokonce zná organizaci a průběh „zasedání koncilu“ a tak se vyrovnává alegoricky s jinými konflikty a mudroslovím žalmů. To vše dovedl vyjádřit hlavní mistr v kresebné kontinuitní řadě příčin a následků, s myšlenkovým a citovým efektem, ne nepodobným Plotinově „extázi“.

V souhrnu a po uvážení vlastností tematických a formálních jeví se Ebbův evangeliář stejně jako žaltář v Utrechtu jako dílo téže osobnosti, a to z poloviny třicátých let 9. století, napsané a ilustrované v tzv. škole v Remeši. Obrazy evangeliáře byly malovány v dokonalé impresivní formě a v reminiscencích na pozdně římské iluzivní světlo, barvu a tvar. Kresebný cyklus ilustrací k žalmům udivuje dodnes nejen svou invencí, ale především suverénním zvládnutím linie, běžící v nepřetržitě souvislosti tahů, křivek, zákrutů a zkratek. Oba vyjadřovací způsoby jsou projevy nadčasového ingenia, do té doby neznámého a již nikdy a jinde neopakovaného. Uměleckou kvalitou i anachronismem svého vzniku, jemuž nic nepředcházelo, jsou tyto karolínské kresby kongeniální v měřítku světového vývoje kresbám Rembrandtovým, Goyovým a Daumierovým.

V obecné souvislosti vyrůstá hlavní mistr remešských ilustrací ve vynikajícího příslušníka řecko-římské tradice, odvozené z pozdní antiky italské. Toto určení je navozeno okolností, že skladebnost zobrazených evangelistů má vedle iluzivních relikvů, jež tu jsou podstatou slohu, také abstraktní pokrokové prvky již středověké. Ty se vyskytují počátkem 9. století — ostatně již dříve — právě v Itálii, zatímco v Byzanci malba setrvává na konzervativních neoiluzivních formách. Dokládá to také, — mimo jiné — dosavadní znalost byzantského malířství, která ukazuje, že cařihradský malíř zpočátku 9. století by sotva byl schopen tak dramatického projevu, protikladného všem vývojovým předpokladům východním a jejich formálním důsledkům. Proto je možno alespoň hypoteticky pokládat hlavního mistra obou remešských kodexů za věhlasného umělce své doby, povoláného do dvorských dílen karolínských nikoliv z Byzance, ale z Itálie. Tam se stal dědicem uměleckého odkazu pozdně římského a ten v duchu nové doby přepracoval. Expresivnost a tvarová exaltace jeho podání spěje již do středověku.

V průběhu nejbližších desetiletí po vzniku obou hlavních děl tzv. remešské školy vyšly z rukou jejích příslušníků a pokračovatelů další iluminované knihy. Jejich ilustrace ve srovnání s Ebbovým kodexem a Utrechtským žaltářem proka-

zují již slohové ochabnutí. Tvarová invence a kresebná virtuozita se změnily v manýru. V této poloze nazírání byly přímo kopírovány, zejména v Anglii, žaltářové scény uttrechtské. Kopie nic nevynalézaly, byly deriváty nejen kompozice, ale přímo slohových formulí originálu. Přibližně ve 2. polovině 9. století se remešské malířství v rukou napodobitelů úplně vyžilo a zakrátko nato zaniklo. Leč i tak fenomén ilustrativní mohoucnosti vynálezce slohu mírou a hodnotou díla, které vytvořil ve vývoji evropské výtvarné kultury, dosáhl nepomíjejícího významu světového.

* * *

Obdobné hnutí, jaké měli na mysli tvůrci karolínské renesance, oživilo, i když ne natrvalo, všude v oblasti francké říše uměleckou tvorbu. Pod tlakem politických situací a státoprávních změn zejména v okrajových částech římského impéria obrátil se zřetel veřejných činitelů do vnitrozemí. Vznikaly nové státní útvary. Nebylo jednotčícího činitele, jakým bývala osobnost Karla Velikého. Pokračovatelé ve státní ideologii karolingů Ottoni udrželi nakrátko protorenesanční linii. Askeze a scholastika v řadách církevních dovršila zanedlouho rozpad na čas restaurovaného smyslového vnímání vnějšího světa a mysl všeho křesťanstva se obrátila k Bohu. Portrét, kdysi vyjadřující člověka, jeho charakter, tj. jeho psychiku, city a vášně, pozbyl svého smyslu, protože jedinec v lůně církve splyval s universem, byl v něm obsažen. Byly však dále psány a iluminovány bohoslužebné knihy jako praktická potřeba. Byly již početnější, protože rozvoj klášterů a jiných církevních institucí je vyžadoval. Evangeliáře a především žaltáře byly každodenní četbou. Jejich opisování a výzdoba ve skriptoniích již organizovaných byly řemeslem. Obě činnosti na sebe navazovaly. Bylo tomu tak všude v dosahu působnosti karolínské osvěty.

V nových institucích vznikla škola kláštera v Oberzell na ostrově Reichenau (Bodamské jezero). Vynikla také proto, že se stala císařskou kanceláří, kolem níž se soustředili vybraní jedinci. Od konce 9. a po celé 10. století byla tu pěstována rozsáhlá písařská a malířská činnost. Vyšel z ní poměrně velký počet iluminovaných kodexů. Srovná-li se umělecký charakter těchto knih s těmi, které vznikly v palácové škole v Cáchách nebo v škole v Remeši, objeví se příkrý rozdíl. Iluminátoři v Oberzell již nebyli protorenesančními klasiky. Přijali sice mnoho z karolínské typiky a ikonografie, ale své obrazy úplně vyabstrahovali. Z reflexivních pozůstatků pozdně římských nezůstalo v jejich podání téměř nic. Postavy předimenzovali úměrně ke kompoziční ploše, tělesnost se proměnila v plochý diagram s čarami a křivkami. Za prostor bylo dosazeno barevné nebo vzorované neutrální pozadí. Figury jsou posunuty do nejbližšího popředí, často i na rám obrazu. Kompozici svírá pevný, ornamentální rám. Na obrazech s plochým barevně jednotným pozadím, v jakési reminiscenci na pozdně římskou iluzivní hloubku, malíři zkonstruovali dva, tři, někdy až čtyři vodorovné pásy, barevně se střídající. Vzhledem k tomu, že počet těchto pásů nebyl ustálen, je nepravděpodobná domněnka, že vyjadřují trojí anticickou atmosféru, kterou tvořily „terra“, „aer“ a „firmamentum“. Iluzivní malba římská nevykazuje nikde trojdílné rozlišení atmosférických součástí. Barevná clona prozářená světlem na všech dochovaných antických obrazech s empirickou odstupňovanou perspektivou je impresivně jednotná, nejvýše odstíňovaná tónem v tónu. Proto je nutno pokládat rozvrstvení barevných pozadí na obrazech z Reichenau za produkt výtvarného myšlení a cítění spějícího k dělivosti velkých forem. Dělivost je totiž slohově formálním znakem

románského umění vůbec, malířství pak zvlášť. V tomto smyslu provází reichenau-
ská proměna středoevropské malířství po další století. Dokazuje to produkce
skriptoria v Echternachu. Vyskytuje se ještě ve 12. století jako typický motiv na
obraze a iluminacích školy v Salzburgu, někdy i v podobě pásových a kvadratic-
kých ploch za figurami. Jak běžně se v okruhu středoevropském užívalo tohoto
prvku, dokládá např. dedikační list v českém Horologiu Olomouce napsaném
a iluminovaném v letech 1136—1137 (Stockholm, Kungl. Bibliothek, Theol.
A 144). A vodorovné pásy za figurami položili ještě r. 1134 malíři přemyslov-
ského cyklu v hradní rotundě ve Znojmě.

* * *

Z toho, co tu bylo pověděno, vyplývá poznatek, že staleté působení pozdně
římského umění všude v okruhu mediterránní civilizace se zastavilo nástupem
scholastiky, mystiky a askeze vrcholného středověku. Thomistická filosofie vystří-
dala augustiný novoplatonismus. Proces ponáhleho ochabování starověké tra-
dice byl ukončen, staré smyslové iluzivní formy se rozpadly a vystřídala je spi-
ritualizovaná extáze raného a vrcholného středověku.

Ve Splitu 4.—6. června 1969.

All' amor mio Roma — dedicato

HLAVNÍ LITERATURA

- Gaius Plinius Secundus, *Naturalis historia*. Ed. D. Detlefsen, Berolini 1871.
Gaius Plinius Secundus, *O umění a umělcích*. Ed. V. Prach, Praha 1941.
Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur*. Wien 1924.
Franz Wickhoff, *Römische Kunst (Wiener Genesis)*. Berlin 1912.
Alois Riegel, *Die spätrömische Kunst-Industrie*. Wien 1901.
Max Dvořák, *Les Aliscamps*. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München 1929.
Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München 1929.
Karl Borinski, *Die Antike in der Poetik und Kunsttheorie I*. Leipzig 1914.
Jacques Maritain, *Art des Scolastiques*. Paris 1927.
Andrée Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*. Cahiers Archaeologiques.
Paris 1962.
Emile Bréhier, *La philosophie de Plotin*. Paris 1928.
Plotinos, *Enneades*, (Edit. G. Budé). Traduction Bréhier. Paris 1928.
Karel Svoboda, *L'Esthétique d'Aristote*. Brno 1927.
Karel Svoboda, *L'Esthétique de St. Augustin (De pulchro et apto) et ses sources*. Brno
1933.
Aurelius Augustinus, *Vyznání*. Praha 1926.
Ernst Troeltsch, *Die christliche Antike und Mittelalter*. Berlin 1915.
M. Grabmann, *Die Kulturphilosophie des S. Thomas von Aquino*. Jahrbuch der Görres-
gesellschaft 37, 1925.
Edith Stein, *Des hl. Thomas von Aquino Untersuchungen über die Wahrheit*. Jahrbuch der
Görresgesellschaft 43, 1931—1932.
L. Goldscheider, *Roman Portraits*. Oxford—London 1945.
R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des
Westreiches*. Berlin 1933.
Sergio Bettini, *Pittura delle Origini Cristiane*. Novara 1942.
G. E. Rizzo, *La pittura Ellenistico-Romana*. Milano 1929.
Pericles Ducati, *Die etruskische, italo-hellenistische und römische Malerei*. Wien 1941.
Max Dvořák, *Les Aliscamps*. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München 1929.
Julius Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters II. Deutschland, Frankreich, Brita-
nien*. Postdam 1930.

- Les manuscrits à peintures en France du VII^e au XII^e siècle.* Paris 1954. (Katalog výstavy.)
 E. H. Zimmermann, *Karolingische Miniaturen.* Berlin 1920.
 Albert Boeckler, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit.* Berlin 1930.
 A. Boinet, *La miniature carolingienne.* Paris 1913.
 Wilhelm Köhler, *Die Karolingische Miniaturen.* Berlin 1930—1933.
 Georg Schwarzenski, *Karolingische Miniatur und Plastik.* Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen, 1902.
 Adolf Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei.* I.—II. Bd. Florenz—München 1928.
 H. Ehl, *Die ottonische Kölner-Buchmalerei.* Bonn—Leipzig 1922.
 Jean Porcher, *L'enluminure-française.* Paris 1959.
 Wolfgang Braunfels, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst.* München 1968.
 Gentili, Gino, Vinicio; *La Villa di Piazza Armerina — I mosaici figuranti.* Roma 1959.
 Cagianò de Azevedo, *Michelangelo. Villa Erculea in Piazza Armerina.* Scritti di Storia del arte in onore di Mario Salmi. Roma 1961—1963.
 Julius Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten.* Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission IV, 1910.
 Victor Mortet, *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France.* Paris 1911.

L'ILLUSIONISMO ANTICO E IL SUO MUTAMENTO NEL MEDIOEVO

Plinius nella sua „Naturalis Historia“ afferma indirettamente che l'arte, la scultura e la pittura antica ebbero il loro culmine nel 1° secolo A. C. e anzi localizza quest'epoca ai tempi del „Divino Augusto“. Quest'arte prettamente romana, arrivò all'illusionismo che fu uno sforzo di cogliere la realtà sensibile in tutti i suoi aspetti come una parte del mondo naturale. Così come le superficie delle tardi plastiche antiche, soprattutto i nudi greci, vibravano nella struttura di marmo della luce riflessa, così l'atmosfera dei quadri romani illuminata di luce rifratta tremava impressionatamente su un paesaggio con la sua prospettiva empiricamente valutata di tre piani. Il sistema continuo sui rilievi della tarda romanità (colonne di Traiano e di Marco Aurelio) fu imitato anche dai pittori. Contemporaneamente al pensiero della vastissima massa, inclusa la nuova società dei cristiani, si fa strada la filosofia neoplatonica, rappresentata da Plotin, che conobbe la fantasia artistica e si rese conto del problema interiore (estasi), quando ebbe davanti le immagini del mondo metafisico. Il suo discepolo Porphyrius estese di più la tesi fondamentale neoplatonica, che finì col concludere: „(necesse est) — — — ut omne corpus humanum esset fugiendum, ut anima possit beata permanere in Deo — — —“. Con questa conclusione furono dedotti i presupposti fondamentali per la nuova epoca, cioè per la creazione artistica del primo medioevo. Fu nell'epoca poco dopo l'Editto di Milano (anno 313) quando i primi creatori dell'arte paleocristiana lasciarono le catacombe. I ritratti plastici degli ultimi Imperatori e delle altre persone pubblicamente attive, come anche i ritratti sepolcrali ricevevano la nuova creazione. Al posto della naturalità dei fenomeni entrava il simbolo. L'abbondanza sculturale veniva sostituita con la stilizzazione, con l'espressione degli occhi e col disegno particolare del viso. L'aspetto vero, naturale, cioè di ogni giorno fu irrimediabilmente perduto. Rimase soltanto i caratteri generali e fondamentali della fisionomia. Alle stesse trasformazioni fu sottoposta anche la pittura, soprattutto la monumentale, la murale e i mosaici. I relitti dell'illusionismo della tarda romanità vengono sostituiti dalla eccessiva espressività.

Con le missioni cristiane giunse la recorazione dei libri da Messa in Irlanda. Nei libri che furono scritti negli scrittoi dei conventi furono ornamentate le figure di Cristo, della Madonna e degli Evangelisti, grazie alla decorazione delle strisce e delle intrecciature nordiche sempre più latenti. Il drappo che copriva il fianco di Cristo fu cambiato in un nodo e così venne cambiata tutta la composizione decorativa della superficie. Nella miniatura irlandese era scomparsa la realtà sensibile.

Questa fu una direzione sulla quale si direbbe l'illusionismo della tarda romanità che doveva essere cambiato da nuovo ambiente in diagramma. L'altra direzione giunse fino alla Lombardia e alla Gallia fino allora barbarizzata. Qui l'arte della tarda romanità nessuno l'ha capita, il nudo umano sembrò assurdo. Il quadro del Cristo sulla croce fu deformato anche in disegno in un grottesco. Finalmente il terzo fattore fu il processo autoctono dello sviluppo, che dal 7° al 9° secolo d. C., in grembo della diretta tradizione della tarda romanità, vennero costruiti i cicli dei quadri murali e del mosaico che furono lo cambio stilistico dell'antichità nel primo medioevo, saturato dai tempi dell'iconoclasmo degli influssi Bizantini. Le loro reminiscenze illusorie diedero

il posto all'erta stilizzazione, la luminosità sui mosaici fu cambiata in una rete superficiale che di solito era d'oro oppure bianca, la sensualità fu cambiata nell'espressione apotropaica. La pittura romana monumentale di quell'epoca, insieme col ciclo della metà dell' 11° secolo d. C. in San Angelo in Formis, sono un documento convincente.

Oltre a quest'arte, che in confronto all'antichità fu formalismo senza vita e torpido, senza possibilità di alternative, due secoli prima si svolse un inverso storico simile a quello del 1° secolo a. C., in cui a Roma si arrivò a una ripetizione retrospettiva delle vecchie forme arcaiche anche nell'arte figurativa. Questo fu uno sguardo intenzionalmente all'indietro d'accordo con la poesia contemporanea e con la letteratura che ritornò alla passata antichità nel periodo quando vi furono i cambiamenti nel sistema economico e sociale, in fondo con la trasformazione derivata della ideologia religiosa. In quel periodo, alla fine dell' 8° e al principio del 9° secolo d. C. vi furono sforzi costituzionali per l'edificazione culturale a causa della decadenza culturale. Dopo la cosiddetta migrazione dei popoli apparirono nel territorio dell'impero romano profonde alterazioni. La vita pubblica fu disorganizzata per gli interventi dei singoli dominanti, la malcreanza e l'inciviltà furono comuni. Il disaccordo degli stati nazionali e di quelli nuovi che si crearono compromisero la stabilità dell'Impero Romano d'occidente che dai Merovingi passò nelle mani del geniale Carlo Magno. Questo primo Europeo, essendo a conoscenza di ciò, tentò la restituzione generale del vecchio Impero che fosse retta dalla volontà anche al rinnovamento di tutte le forme perfette della vita. Carlo si dedicò oltre che alle trasformazioni degli affari pubblici dal suo potere assoluto d'imperatore, anche all'edificazione della creazione artistica. Oltre che alla letteratura, anche alle arti figurative. A questo scopo chiamò i pittori di Bisanzio e d'Italia. Alla sua sede a Aquisgrana fondò un'officina per scrivani e per pittori alla quale dedicò la manifattura dei libri da messa e quelli profani. Oltre questo centro furono fondati altri scrittori e alle loro opere ebbe grande influsso soprattutto la cosiddetta „Scuola del Palazzo“ di Aquisgrana. La produzione artistica non apparì a Reims, come si pensava, ma in realtà all'officina del convento di Hautvilliers presso Reims. Simile processo figurativo passò correndo anche a Metz, Tours e a Treviri. Mentre che la produzione artistica nei piccoli centri si stabilizzò nella posizione della ripetizione e dell'adattamento convenzionale delle dottrine della Scuola principale, cioè di Aquisgrana, a Reims (Hautvilliers) si evolvè uno stile straordinario, grazie all'Arcivescovo Ebbo (816—835). La forma stilistica fu totalmente diversa dallo stile che si impadronì della Scuola del Palazzo e di quelle da lei dipendenti. L'opera principale è il cosiddetto „Evangelario dell' Arcivescovo Ebbo“ (Epernay, Bibl. Municipale MS 1) e „Il salterio di Utrecht“ (Utrecht, Bibl. Univ. MS Nr 32). L'autore dei loro disegni fu un pittore geniale e contemporaneamente un disegnatore-illustratore, che trasferì il trattamento impressivo dell'illusionismo della tarda romanità (Roma, Pompei) al nuovo manoscritto espressivamente patetico del primo Medioevo. Creò la tradizione scolastica che ebbe influsso sia in Francia che in Inghilterra, dove furono per esempio copiate le scene del Salterio quasi nella stessa iconografia. L'attività di questa cosiddetta Scuola di Reims (Hautvilliers) finì circa dopo mezzo secolo.

L'ideologia della restituzione dell'Impero romano fu continuata nel 9° e nel 10° secolo dagli Ottoni, che ricevettero anche l'orientamento culturale bizantino italiano. Nel monastero di Oberzell sull'isola di Reichenau (lago di Bodam) innalzarono lo scriptorio al loro ufficio statale. La sua attività diede un impulso per le grandi opere dei scrivani e dei pittori. I codici in miniatura della Scuola di Reichenau e del suo circolo (Echternach) non ebbero un rapporto immediato con la tradizione dell'illusionismo della tarda romanità. I miniatori presero soltanto il suo carattere principale: la continuità dell'azione. Lo spazio impressivo rimase sconosciuto, l'atmosfera che si librava in aria sul paesaggio si cambiò al solito in strisce orizzontali a colori come il fondo, certe volte in una superficie ornamentale neutra. Nella rappresentazione delle figure, delle azioni e delle storie si rappresentò la ripida e romanizzante tipicità del primo medioevo. La Scuola di Reichenau ebbe il suo influsso artistico molto dopo la sua attività. L'astratta aria aperta, una volta illusiva nella forma delle strisce orizzontali oppure del fondo ornamentale, si trovò ancora nell'11° e nel 12° secolo presso le Scuole di Ratisbona (Regensburg) e di Salisburgo (Salzburg). Si trova anche nell'„Orologio di Olomouc“ di provenienza boema dell'anno 1136—1137 (Stockholm, Kungl. Bibliothek MS, Theol. A 144) e nel ciclo murale dei Přemyslidi nella rotonda del castello di Znojmo dell'anno 1134.

L'influenza centenaria dell'arte della tarda romanità, infiltratasi fino alla civiltà del mediterraneo, si fermò con l'entrata della scolastica, della mistica e dell'ascetismo. La filosofia tomistica venne al posto del neoplatonismo agostino che si impadronì negli primi secoli del ragionamento della società cristiana. Il processo dello sviluppo finì. Le vecchie forme illusive si disgregarono per essere sostituite dall'estasi spirituale del primo e supremo medioevo.

Traduzione di Jana Žemberyová

