

Petr Wittlich

Literatura k dějinám umění

Vývojový přehled

Literatura k dějinám umění
Vývojový přehled

prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

Recenzent:
prof. PhDr. Lubomír Konečný

Vydala Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum
Redakce Milada Motlová
Grafická úprava Zdeněk Ziegler
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
Třetí vydání

© Univerzita Karlova v Praze, 2015
© Petr Wittlich, 2015

ISBN 978-80-246-3007-6
ISBN 978-80-246-3028-1 (online : pdf)



Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum 2015

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

- 1. Počátky literatury o umění /7**
- 2. Vznik teorie umění a životopisy umělců /13**
- 3. Klasicismus a vznik dějin umění /31**
- 4. Rozvoj výtvarné kritiky a osamostatnění dějin umění /48**
- 5. Moderní dějiny umění /67**
- 6. Současné přístupy /87**
- 7. Český dějepis umění /99**

Výběr z literatury - doporučená četba /110

Jmenný rejstřík /113

1. Počátky literatury o umění

První lidské výtvořiny, které dnes pokládáme za umělecká díla, vznikly již v paleolitu, dávno před tím, než vzniklo písmo. Obrazový znak byl tedy vývojově primárním způsobem grafického záznamu lidských představ. Toto „umění“ bylo již asi specializovanou činností, která však byla plně zahrnuta do primitivního náboženství, takže samotný pojem umění ještě neexistoval. Teprve pokročilá diferenciací starověké společnosti vedla ke konkrétnímu hodnocení lidských dovedností a psaná řeč se stala univerzálním prostředkem kritického vědomí. Tak se utvořil základní předpoklad k tomu, aby vznikla také literatura o umění. Jejím hlavním posláním je vyznačovat místo výtvarné umělecké činnosti v celku lidské duchovní, kulturní a civilizační aktivity.

Počátky této literatury, jak se rozvíjela ve starověkém Řecku, nám téměř unikají, protože z nich známe jen jména některých autorů a několik zlomků, které zaznamenali pozdější latinští spisovatelé. Z nich vysvítá, že o umění začali psát sami výtvarníci a architekti, a to hlavně z toho důvodu, aby zaznamenali technický pokrok uskutečňovaný jednotlivými uměleckými osobnostmi v myšlenkovém rámci pojetí umění jakožto techné a mimesis. Ve středu pozornosti těchto řeckých a helénistických autorů byla hlavně nauka o proporci, jak figurální, tak architektonické. Typickou ukázkou je zlomek **Polykleitova Kanon** (Pravidla), zachovaný u Galena: „Chrysispos ... se domnívá, že krása záleží na souměrnosti částí lidského těla: na poměru prstu k prstu, všech prstů k dlani a zápěstí, těch k předloktí, předloktí k záloktí a všeho toho ke všemu, jak je to napsáno v Polykleitově Pravidlu, neboť on nás naučil v onom spise všem poměrům těla a upevnil svůj výklad činem, ježto vytvořil sochu podle předpisů svého výkladu a nazval jak samu sochu, tak i spis Pravidlem.“ (Překlad K. Svobody)

I tento nepatrný zlomek však stačí, aby kupříkladu ve srovnání se schematickými proporčními kánony starých Egyptanů prokázal podstatně odlišný a záměrně nový charakter řeckého umění, spojený s rozvojem umělecké individuality. Další stupeň v této literatuře, vyrůstající přímo z umělecké praxe, zaznamenal **Xenokrates z Athén**, sochař Lysippovy

školy, který již srovnával rozličné typy nových proporcí a sledoval vývojově, jak se pravidlo konkretizuje v umělci: Myron předstihl Polykleita v rozličnosti, ale nedovedl dělat vlasy, Lysippos dovedl již dokonale dělat vlasy a je delikátní proti zavalitosti Polykleitových figur. Pythagoras první odkryl vztah mezi symetrií a rytmem, a tak našel správné proporce pro vyjádření pohybu.

Xenokrates a další z helénistických autorů, **Duris ze Samu**, peripatetik a žák Theofrastův, zaznamenávající anekdoty o slavných umělcích, poskytli materiál **Gaiu Pliniovi mladšímu** (zemřel r. 79), který ve svém spise *Historia Naturalis*, synkretické encyklopedii starověkého vědění o světě a přírodě, pojednal v kapitolách 35. a 36. také o vývoji malířství a sochařství.

Plinius použil všechny mýty a legendy o slavných malířích tak, že vytvořily představu o vývoji umění od primitivních začátků k dokonalosti. Ví se, že o začátcích malířství je nejistota, že však všichni autoři jsou zajedno v tom, že vzniklo, když byla kolem stínu člověka vedena čára. První malířství bylo monochromní. Teprve postupně zaváděli malíři čáry i uvnitř nakreslené postavy. Zprvu šlo o nástěnné malby v chrámech, později byly vytvářeny i přenosné obrazy a vystavovány na římském Foru. Plinius zaznamenává vznik a vývoj enkaustiky. Dále píše: „Konečně umění samo vytvořilo rozdíly a nalezlo světlo a stíny, když střídání barev samo o sobě vyvolávalo rozmanitost. O něco později pak byl přidán lesk, což je něco jiného než světlo. Co jest mezi těmito a stíny, nazvali tonon, spojování pak barev a přechody z jedné do druhé harmoge.“ [V, 29]. Na tomto technickém základu podávali antičtí malíři své vrcholné výkony: Zeuxis, který namaloval obraz Junony pro Agrigentské tak, že tělo bohyně sestavil podle pěti nejkrásnějších panen, „aby na obraze napodobil to, co u každé by zasloužilo nejvíce chvály“. Tento aristotelický princip výběru (electio) se v novověku stal jedním z hlavních principů klasicistické estetiky.

Zeuxis neúspěšně soutěžil s Parrhasiem o dokonalost malířské iluze, když sám sice namaloval hrozny, na něž se slétali ptáci, ale Parrhasia požádal, aby ze svého obrazu sňal roušku, která však byla jen namalovaná. Také tato anekdota, jejíž historicitu nelze nijak ověřit, se později stala autoritativním argumentem pro vyznačení charakteru a poslání malířství. Jiná legendární soutěž, zaznamenaná Pliniem, mezi nejslavnějším malířem antiky Apellem a rhodským Protogenem v lehkosti nakreslené čáry, vydala obraz, který „neobsahoval nic než čáry unikající zraku, jsa podo-

ben mezi znamenitými pracemi mnohých umělců prázdnému, ale právě tím lákaje a vynikaje nad každé jiné dílo“. O tomto obrazu píše Plinius, že ho sám viděl, byl však zničen požárem císařského paláce. Tímto příběhem poskytl Plinius svým pozdějším čtenářům mýtus neznámého arcidíla.

Všechny historiky ze života slavných umělců, které působí při četbě Plinia zábavně, byly nebo se staly důležitými příklady pro posuzování správného charakteru umění a hodnocení umělce. Typickou okolností je také to, že Plinius byl laik píšící o umění již nikoli pro umělce samotné, ale pro širší publikum. Literaturu technického rázu tak začala, zvláště ve starověkém Římě, doplňovat literatura zabývající se ohlasem výtvarného umění u soudobých vzdělanců i na široké veřejnosti. Je tedy zajímavá z psychologického i sociologického hlediska. Sem patří volné popisy obrazů a soch, které lze najít u Lukiana a **Quintiliana**, obou **Filostatů** a **Kallistrata**, ale též anonymní epigramy, vážící se často k nějakému slavnému uměleckému objektu (kupříkladu epigramy o Myronově Krávě).

Kromě tohoto živého ohlasu výtvarných děl u rétorů a básníků lidových, užívajících své předlohy hlavně k vlastním výrazovým účelům, stupňovala se v pozdní antice také snaha zmapovat a přehledně zpřístupnit nahromaděné umělecké bohatství. V tom směru se rozvinula literatura topografického charakteru, jejímž nejlépe zachovaným příkladem je **Pausaniova Cesta po Řecku**. Autor pocházel z Malé Asie a byl zaníceným vyznavačem panhelénského kultu, který byl také jistým projevem historismu, obracejícího se i moralisticky proti soudobému úpadku mravů. Tato nota byla živá už v Pliniovi, který horlil proti nádherymilovnosti Římanů, zvláště proti jejich zálibě v mramoru. U Pausania však dostává mravokárné rozhorlení jiný charakter, když se mění v uctívání klasického období řecké kultury. Tím je také pozměněn dosavadní pohled na vývoj umění, protože ten už není určován jen stálým vzestupem napodobovací techniky, ale spíše představou jisté esteticko-mravní hodnoty, jistého ideálu, k němuž by se mělo současné umění spíše vrátit.

Pausaniovo dílo vzniklo nejspíše v sedmdesátých letech 2. století a prakticky bylo sepsáno jako průvodce pro bohaté římské turisty cestující po Řecku. Pausanias se kromě památek architektonických a výtvarných zabývá také mytologií a historickými příběhy vážícími se k navštěvovaným místům. Pro klasickou archeologii a dějepis starověkého umění se hodnota Pausaniovy práce stupňuje zjištěním, že většinou také sám navštívil města a místa, o nichž píše, a že jeho popisy tamějších

uměleckých památek jsou věrohodné. Zvláště v případech zničených nebo ztracených slavných uměleckých děl (kupř. Feidiovy Pallas Athény z Parthenonu) jsou Pausaniový zprávy neocenitelným kulturněhistorickým pramenem a pomáhají utvářet reálnou představu o jejich ikonografii, zpracování a umístění. Zajímavé jsou i jeho informace o původu a stáří umělců a o existenci rozličných řeckých uměleckých „škol“.

Nejznámějším a nejslavnějším spisem o výtvarném umění, který se dochoval z antického písemnictví, je však **Vitruviových** *Deset knih o architektuře*. Autor, nezaručeně spojovaný s příjmením Pollio, žil v době Caesara a Augusta, v jejichž vojsku působil jako inženýr. Dostalo se mu rozsáhlého vzdělání, a protože jako samostatný architekt se zřejmě neuplatnil, věnoval se v pozdním věku, na přelomu třicátých a dvacátých let před n. l., teoretické práci.

Na počátku VII. knihy uvádí Vitruvius jména asi pětadvaceti řeckých a tří latinských autorů, kteří psali o architektuře a proporcích. Z tohoto literárního bohatství se kromě Vitruviových zmínek nic nedochovalo. O této literatuře si však můžeme utvořit určitou celkovou představu podle toho, že sám Vitruvius zdůrazňuje, že jeho práce je na rozdíl od ní systematická. Zatímco dřívější pisatelé psali jen o určitých stavbách, většinou architekti o svých dílech, Vitruvius jako typický představitel římského racionalismu chce podat soustavně jednotné základy stavitelské vědy. Tím u něho dochází k výraznému normování předchozí rozmanité praxe a dosavadní zprávy o výrazných dílech se mění na vyhlášení obecných pravidel. V tom Vitruvius konvenoval jak mentalitě svých soukmenovců v době císařství, tak i pozdějším svým ctitelům na novověkých akademiích.

Vitruvius jako praktický Říman podává mnoho informací týkajících se materiálu a řemeslně stavebních postupů. Připojuje i části o vojenských obléhacích strojích a o gnómice. Právě tyto stránky zřejmě zajistily, že se jeho dílo vůbec zachovalo a bylo používáno i ve středověku (je známo přes 50 opisů z tohoto období). Jeho hlavní zájem však směřuje k architektovi a jeho kvalifikaci. Na stavbě se podle Vitruvia hodnotí tři věci: řemeslná dokonalost, která je záležitostí stavbyvedoucího, bohatá výpravnost, kterou vládne stavebník, a pak hlavně souladnost proporčních vztahů, jíž se může proslavit jedině architekt. Architekt v tom směru předbíhá stavebníka a stavbyvedoucího svou vyhraněnou představou budoucího díla. Aby si mohl vytvořit takovou správnou a jasnou ideu díla, musí architekt umět spojovat praxi (*fabrica*) s teorií (*rationatio*) a být „znalý

čtení a psaní, zkušený s kreslicím rydlem, vzdělaný v geometrii, nevědomý v optice, poučený aritmetikou, mít značné vědomosti z dějepisu, bedlivě poslouchat filozofy, vyznat se v hudbě, nebýt neznalý v lékařství, seznámit se s rozhodnutími právníků a osvojit si vědomosti o hvězdářství a zákonech nebeských“. [I, I, 3] Tyto požadavky, které Vitruvius podrobněji zdůvodňuje, našly později živý ohlas v renesanci a založily představu o potřebě „učeního umělce“. Jádrem architektova umění je ovšem znalost proporcí, které i v architektuře jsou odvozeny z řádu lidského těla. „Symmetria“, poměrový „soulad stavby“, je založena na proporciálnosti (analogiá), jejímž základem je přijatá výchozí část (modulus). Tak jako správně rostlé lidské tělo lze vkreslit do kruhu a čtverce, byly i v architektuře zavedeny řády, určující geometricky přesný rozměrový soulad jednotlivých částí stavby v poměru ke vzhledu celku. Ve III. knize popisuje Vitruvius řád ionský, ve IV. řád korintský a řád dórský. Původ řádů vykládá legendárně mytologicky a růstem ušlechtilosti a jemnosti v řeckém nazírání. Výrazové rozdělení na řád mužský (dórský), ženský (ionský) a panenský (korintský), odpovídá obsahovým potřebám v zasvěcení chrámů rozličným božstvům. Vytvořilo základní stupnici ladnosti (decor), jejíž zásady patřily k nejpůsobivějším Vitruviovým myšlenkám. Z hlediska pozdějšího ohlasu Vitruviova díla je důležitá rovněž jeho sedmá kapitola, kde pojednává o nástěnných malbách a hodnotí jejich rozličné styly. Přitom ostře kritizuje soudobý úpadek tohoto umění, zvláště fantastický styl nahrazující dřívější realistické předlohy groteskami, ignorujícími všechny zákony statiky: „Nic takového však ani neexistuje, ani existovat nemůže a nikdy ani neexistovalo... Tam to tedy dopracovala nová móda, že špatní kritikové usvědčují z neumělosti dokonalé umění; chatrnými úsudky zatemnělá mysl pak nemá dosti síly, aby za dobré uznala to, co je jediné slučitelné s důstojností a podstatou krásna“ [VII, V, 4]. Je zajímavé, že stejný citát byl později použit jak Vasarim ke kritice gotiky, tak klasicisty ke kritice baroka.

Tato okolnost dobře ukazuje, že Vitruvius (a rovněž Plinius) byl po svém „znovuobjevení“ renesančními humanisty používán jako nezvratná autorita. V tom směru i to málo, co se zachovalo z antické literatury, ovlivnilo evropské myšlení o umění velice pronikavě. To, že shodou okolností nešlo o původní řecké autory, ale o pozdní latinská díla, zahrnující rozhorlení nad soudobým úpadkem mravů téměř povinně jako rétorskou figuru, vyvolalo pak i přes propast staletí řadu analogických reakcí a přispělo k posílení názoru o vývoji umění v opakujících se cyklech.

1. Počátky literatury o umění

Zároveň je charakteristické, že zmíněné tři dochované spisy (Vitruvius, Plinius, Pausanias) byly dostatečně reprezentativní, aby pokryly a založily základní strukturu tematických druhů předvědecké literatury o umění v typech technického traktátu, historiografické zprávy a topografického popisu. Ačkoliv statisticky představují jen nepatrnou část původního literárního bohatství, jsou to prototypy platné víceméně až dodnes.