

1 VÝVOJ STAROVĚKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ A JEHO REFLEXE V LITERÁRNÍ TVORBĚ

1.1 Přehled vývoje výtvarného umění starověkého Egypta

Umělecké projevy, ať již máme na mysli nástěnné malby, drobnou plastiku, monumentální megalitickou architekturu či náročnější zpracování keramiky, šperků, zbraní či předmětů denní potřeby, můžeme doložit již *paleolitu* (starší době kamenné) či případně později v *mezolitu* (střední době kamenné), *neolitu* (mladší době kamenné) a době bronzové. Právě v době neolitické a později bronzové se rozvíjely zejména v oblasti Blízkého Východu první civilizace, které si osvojily znalost písma. Pomineme-li nejstarší doklady znakového písma z oblasti dnešní Číny a Rumunska, musíme zmínit zejména klínové písmo užívané již v období kolem 4. tisíciletí před naším letopočtem Sumery, jejichž kultura se rozvíjela v oblasti Mezopotámie, oblasti vymezené tokem řek Eufrat a Tigris na území dnešního Iráku a Iránu. Dílem této civilizace nebyly jen písemné záznamy hospodářského rázu, ale také literární dílo, které bývá označováno za nejstarší světovou epiku – *Epos o Gilgamešovi*. Sumerové užívali písmo klínové, které se vyvinulo ze starších piktografických znaků. Klínového písma bylo využito k výkladu či doplnění vyobrazeného námětu například u drobných reliéfů, ale také u monumentálních sochařských děl. Vzpomeňme alespoň pečetní válečky kombinující obrazové a textové sdělení či sochařská zpodobnění sumerských božstev. Jako příklad je možné uvést dioritovou *sochu sedícího boha Gudey* z druhého tisíciletí př. n. l., která je dnes prezentovaná v expozici pařížského muzea Louvre. Do stejné kategorie můžeme zařadit také Chamurappiho zákoník, který byl kolem poloviny 17. století př. Kr. vytesán klínovým písmem v akadštině do basaltové stély. Na této kamenné desce můžeme opět v expozici totožného muzea vidět textové sdělení, rozvádějící sdělení ilustrativního reliéfu, na němž je vyobrazen panovník Chamurappi přijímající zákony od akadského slunečního boha Šamaše.

Byly to nejen společné rysy, ale také rozdíly, které charakterizovaly další vysoce rozvinutou civilizace a její umělecké projevy. Ta se vyvíjela na severu afrického kontinentu, v úrodné deltě a okolí toku řeky Nil. Dějiny starověkého Egypta jsou konvenčně členěny na období **Předdynastické**, **Archaické** a dále pak na období **Staré**, **Střední** a **Nové říše**, které završila doba **Pozdní**. Dějiny starověkého Egypta uzavřela epocha nejprve **Řecké** a poté **Římské nadvlády**. Úctyhodný časový úsek mezi předdynastickým a pozdním obdobím, překlenující časový interval let 3000–330 př. Kr., je dále členěn na **období vlády 31 dynastií**. Tato chronologie vychází ze starověkého úzu egyptských tzv. Královských seznamů a je užíváno i dnešními egyptology. V takto obsáhlém časovém úseku prošla egyptská společnost řadou proměn a přestála nejednu turbulenci. Základní společenské struktury, diktované pravidelným rytmem záplav životodárného Nilu, zůstávaly podivuhodně stabilní. To neplatilo pouze pro společenské uspořádání, ale také pro náboženské představy, které se zrcadlily v soudobé umělecké produkci. Náboženství starověkého Egypta bylo polyteistické a mimo jiné jej vyznačovaly nesmírně propracované představy o posmrtném životě. S touhou po zachování

posmrtného života duše a návaznými představami starověkých Egyptanů bezprostředně souvisela široká plejáda funerálního umění. Zde spadala monumentální architektura – zejména výstavba pohřebišť. Z *mastab* (název je slovní odvozeninou od arabského slova označující lavici) se vyvinuly *stupňovité pyramidy*, které poté stavitelé transformovali v *jehlancové pyramidy*, jejichž plášť byl obložen mohutnými kamennými bloky. Vrchol v případě královských pyramid dříve ještě korunoval dekorativní prvek, tzv. *pyramidion*. Připomeňme alespoň nejslavnější pyramidový komplex nacházející se nedaleko dnešního egyptského velkoměsta *Gízy*, kde se dochovaly trojice pyramidy a další součásti někdejších pohřebních komplexů faraónu **Chufa**, **Rachfa** a **Menkaurea**, budované v **období staré říše** za vlády **čtvrté dynastie**, tedy zhruba v polovině 2. tisíciletí př. Kr. V mladším období Egyptané přistoupili k výstavbě *skalních hrobek*. Proslulé je například *pohřebiště* panovníků a dalších příslušníků společenské elity v *Údolí králů*. Všechny tyto nekropole sledovaly společný účel – co nejspolehlivěji zajistit nabalzamované tělo nebožtíka, uložené nejčastěji v sarkofágu, který byl situován v samostatné pohřební komoře. Spolu se zesnulým byly pohřbeny také předměty, které mohl na onom světě potřebovat. V případě panovnických pohřbů se jednalo o skutečné opulentní soubory drahocenností. Zesnulému zajišťovali servis v podobě pravidelných obětí také kněží v zádušních chrámech, které byly rovněž součástí těchto nekropolí.

Specifickým výtvarným druhem, souvisejícím s posmrtným životem, byly náboženské texty instrující duši zemřelého při jeho cestě zásvětím – *knihy mrtvých*. Tyto texty byly nejprve tesány hieroglyfickým písmem do stěn pohřebních komor a na pláště sarkofágů, v nichž byla uložena mumifikovaná těla. Takto nákladná technika byla vyhrazena jen panovníkovi – faraonovi a členům královské rodiny. Později tento zvyk přijali také významní dvořané či kněží. Následně, s adaptováním tohoto zvyku v nižších společenských vrstvách, bylo mimo tesání textů tohoto druhu do kamene přikročeno také *zápis funerálních textů na dostupnější materiál – papyrus*. Ten byl ve starověkém Egyptě běžně dostupnou psací látkou. Na ní se zaznamenal prostřednictvím obřadního hieroglyfického, abstraktnějšího hieratického či zcela zběžného démotického písma samotná textová výpověď. Její komplementární součástí byly často kartuše, ilustrující jednotlivé *výjevy poutě duše zesnulého zásvětím*. Texty byly vkládány do sarkofágů. Zároveň byly kněžími recitovány jako magické formule při samotném procesu balzamování, který sledoval cíl zachování fyzické stránky člověka. K nejznámějším staroegyptským památkám tohoto druhu patří bohatě ilustrovaný **Aniho papyrus**, který vznikl někdy během vlády 19. dynastie v období Nové říše (cca 12. století př. Kr.) a nyní je deponován v Britském muzeu v Londýně.

Na vyobrazeních Aniho papyru jsou dobře patrné konvence, charakterizující staroegyptské konvence ve vyobrazování lidské figury po několik tisíciletí. Totožné konvence, jejichž cílem nebyla prostá mimetická nápodoba viděného, jsou doložitelné nejen u malířství, ale také u sochařské produkce. Podstatný zlom v této kontinuitě představovala vláda faraona **Achnatona**, který prosazoval omezení moci kněžstva a zavedení nového monoteistického kultu slunečnima boha **Atona**. Tato náboženská reforma je patrná také na proměně umění dvorského okruhu. Sochařská zpodobnění panovníka nepodléhají přísným formálním pravidlům a stylizaci. V několika případech můžeme hovořit přímo o naturalistickém zpodobnění. V případě reliéfů vyobrazujících královskou rodinu lze poukázat například na lyrický citový

akcent, který byl v sochařství starověkého Egypta zcela neznámý. Dle naleziště těchto památek (arabsky nazývaného *el-Amarna*) tuto periodu nazýváme **Amarnským obdobím**. Z nejnámějších památek jmenujme alespoň světoznámou polychromovanou bustu manžely faraonovy manželky *Nefertiti*, která je součástí sbírky Egyptského muzea v Berlíně a dnes ji můžeme obdivovat tamtéž v expozici Neues Museum. Novátorské přístupy umělců Amarnské periody však po odmítnutí náboženské reformy vzaly rovněž zasvé. Tento časový úsek však představoval vůči zbylému období konstantní umělecké tradice skutečně kratičkou epizodu. Výtvarná produkce starověkého Egypta ovlivnila i další starověké civilizace nejen v Africe a na Blízkém východě, ale také v Malé Asii a v oblasti Kykladských ostrovů. K významnému mísení kulturních a výtvarných vlivů docházelo i později, během řecké a římské nadvlády.

Příkladem tohoto vlivu mohou být například *egyptské obelisky*, vysoké a štíhlé kamenné jehlance pokryté hieroglyfickými nápisy. Tyto obelisky nechávali na náměstích římských měst s oblibou vztyčovat již římscí císaři, na které navázali jejich byzantští následovníci sídlící v Konstantinopoli. Fascinace egyptskou kulturou pokračovala i po faktickém kolapsu egyptské civilizace, kdy byl původní význam jejich jednotlivých prvků zcela zapomenut či pozměněn aktuálními interpretacemi. Během křesťanského středověku byly některé prvky egyptské kultury interpretovány v rámci biblické tradice – například pyramidy byly vykládány jako obilné sýpky faraonů známé ze starozákonního příběhu o patriarchovi Josefovi. Pozoruhodnou kontinuitou se vyznačovala také *fascinace samotným hieroglyfickým písmem*, které bylo po zapomnění jejich faktického významu vykládáno v rámci esotericko-mystické tradice (viz dále v kapitole o vztahu výtvarného umění a literatury v období renesance oddíl o tzv. emblematických knihách). Příkladem tohoto trendu je dílo **Francesca Collony** zvané **Hypnerotomachia Poliphili** (v českém překladu **Poliphilův sen o sváru lásky**). Tento epický text ze závěru 15. století, ovlivněný novoplatónskou filosofií, pěstovanou zejména v humanistických kruzích renesanční Itálie, pojednává o snu, ve kterém mladík Poliphilo podstupuje strastiplnou pouť za svou milovanou Polii, která mu neustále uniká. Jakmile ji dostihne, uvědomí si, že vše je jen sen a procitá. Jeho putování vede magickými lesy, jeskyněmi, krajinou triumfálních oblouků, antických lázní a v neposlední řadě také pyramid. Italský renesanční román vyšel tiskem ve významné benátské oficíně Alda Manutia a byl doplněn obsáhlou, bravurně provedenou obrazovou přílohou anonymního autora. V ilustracích fantastických míst na Poliphilově cestě je užito právě hieroglyfického písma. Jedno vyobrazení představuje sluně, nesoucí na hřbetě egyptský obelisk pokrytý hieroglyfickými nápisy. Tisk později inspiroval jednoho z hybatelů italského barokního sochařství **Gian Lorenza Berniniho** k tvorbě půvabného sochařského díla, které je dodnes k vidění na náměstí před kostelem římským kostelem **Santa Maria sopra Minerva**. Egyptské obelisky s oblibou uplatňovali barokní urbanisté při komponování pohledových ohnisek římských ulic a náměstí, a to jak k počtě a oslavě papežů, tak pro lepší orientaci poutníků a cizinců ve věčném městě. Tento trend nebyl omezen v žádném případě jen na Itálii. Byly budovány také nové obelisky, vycházející ze staroegyptských vzorů. Zajímavým příkladem je obelisk vystavěný z popudu manžela císařovny Marie Terezie spolu s kašnou jako součást parku letní zámeckou rezidence rakouských Habsburků, v Schönbrunnu. Rovněž tento obelisk je pokryt hieroglyfy, jejichž význam je vykládán v souvislosti se symbolikou svobodného zednářství (hnutí, které nabývalo na významu zejména v době osvícenství, ve druhé polovině 18. století).

Fascinace staroegyptskou kulturou byla vlastní také Napoleonovi Bonaparte, který podpořil vědecký výzkum oblasti. Během francouzského tažení do Egypta byla v ústí Nilu jedním z vojáků poblíž města *al-Rašíd (Rosetta)* v závěru 18. století nalezena kamenná stéla s nápisem zaznamenaným jak hieroglyfy, tak starořeckou abecedou. Díky trojjazyčnému nápisu francouzský badatel **Jean-Francois Champollion** rozluštil hieroglyfické písmo a v návaznosti na svá zjištění později publikoval také pravidla egyptské gramatiky – milník moderní egyptologie. To byly rozhodující podněty pro nové výzkumy této oblasti, jež vyústilo v monumentální mnohosvazkové encyklopedické dílo *Description de l'Égypte* (česky *Popis Egypta*) vydávané ve Francii v letech 1809–1828. Nákladné dílo opatřené bohatou obrazovou přílohou bylo vhodným diplomatickým darem. Takto se dílo dostalo také do majetku českého aristokrata **Jana Rudolfa Chotka** (1748–1824), který jím obohatil svou obsáhlou zámeckou knihovnu klasicistního zámku Kačina. Chotkovi patřil také barokní zámek Veltrusy, jenž je obklopen krajinářským parkem, v němž jsou mimo dalších prvků romantické zahrady užity také dekorativní stavby v egyptském stylu.

Zájem o egyptskou kulturu a starožitnosti posiloval jak ve 2. polovině 19. století, tak na počátku 20. století, tehdy již podporovaný systematicky prováděnými archeologickými výzkumy vedenými erudovanými egyptology. Skutečnou senzaci pak nejen v odborných kruzích vyvolal nález Brita **Howarda Cartera**, který v roce 1922 objevil hrobku jinak ne příliš významného faraona Tutanchamona. Jeho hrobka byla ovšem na rozdíl od mnoha dalších nevylopuená a ukrývala kompletní pohřební výbavu včetně známé zlaté pohřební masky. Následná egyptská „mánie“ se projevila jak v módě, tak designu šperkařství a dalšího užitého umění ve stylu art-deco ve 20. a 30. letech 20. století. Svět starověkého Egypta fascinoval i ve 20. století jak spisovatele, tak později také scenáristy a filmaře. Z literátů 20. století inspirujících se egyptskými reáliemi má vazbu k Česku například **Mechtilda Lichnovská**, která jako svou prvotinu vydala v roce 1913 cestopisně laděný text *Götter, Könige und Tiere in Ägypten* (česky *Bohové, králové a zvířata v Egyptě*). Jako příklad poetické revokace kontaktu básníka doby romantismu se starověkým egyptským monumentem, konkrétně podobiznou faraóna Ramesse II dnes prezentovanou v expozici Britského muzea, je sonet *Ozymndias* **Percy Bysshe Shelleyho**, přebásněný do češtiny v roce 1901 Jaroslavem Vrchlickým.

„Já potkal chodce z končin prastarých,
ten děl: „Bez trupu nohy kamenné
ční v poušti, v písku blízko vedle nich
tlí rozbitá tvář, čelo svráštěné,
rty šklebné, v nichž se chladný povel mih’,
dí: ‚Sochař uměl čísti vášní vření,
jež vryty v mrtvou hmotu žijí dál
než hrud’, jich zdroj, než dlaň, jich provedení.‘
A na podstavci slova ta jsem čet’:,
Jsem Ozymandias, jsem králů král,
má díla, Mocní, vizte a v prach hned!‘
Nic po stranách víc nezbylo, jen kolem

té trosky obrovské, kam stačil hled,
se písek vlnil v obzor dlouhým polem.“

1.2 Přehled vývoje výtvarného umění starověkého Řecka

Pokud pro umění starověkého Egypta byla typická kontinuita, potom pro umění starověkého Řecka byla charakteristická dynamika jeho vývoje. Inovace a proměny starořeckého umění ve všech oblastech tvorby při tomto srovnání probíhaly v krátkých časových intervalech. Počátky umělecké produkce starověkého Řecka byly ovlivněny dalšími vyspělými kulturami zejména na Krétě a v Egejské oblasti. Na Krétě se rozvíjela vyspělá **Minojská** civilizace (2500–1500 př. Kr.), jejímiž nejznámějšími památkami jsou pozůstatky rozsáhlých palácových komplexů na řeckém ostrově Kréta (nejznámější komplexy jsou **Knóssos**, **Faistos** a **Mallia**), rafinované nástěnné malby či keramika bohaté na zoomorfní motivy (vyobrazení delfinů z fresek paláce v Knóssu (16.–15. stol. př. Kr.), vyobrazení ženy, tzv. **Pařížanka** (14.–13. stol. př. Kr.) či váza s chobotnicí (kolem 1500 př. Kr.). V architektuře minojských paláců se objevují motivy brány (propyleje) a prvky architrávového systému – horizontálního břemena (překlady) a vertikální opory (sloupy). V celkovém úhrnu byly pro další vývoj umění podstatné také starověké kultury Chetitů, Peršanů a Féníčanů.

Uměleckému vývoji starověkého Řecka předcházela **Mykénská kultura**, která se v oblasti rozvíjela od 16. do 12. století př. Kr. a slučovala prvky starší egejské kultury s kulturou Achájů – válečníků, kteří si podrobili původní obyvatelstvo. Důležitými architektonickými památkami této kultury byly mohutné hrady opevněné hradbami z tzv. Kyklopského zdiva – až osm metrů silné zdi z mohutných kvádrů. Užité byly také další prvky adaptované později Řeky, a to již od Minojců známý motiv propylejí či architektonický typ obytného domu megaron, který později adaptovala starořecká sakrální architektura. Známymi památkami této kultury jsou také kupolovité (např. tzv. **Átreova hrobka v Mykénách**) a šachtové hrobky. O poznání této civilizace se zasloužil německý obchodník a amatérský archeolog **Heinrich Schliemann**, jemuž jako vodítko k vedení vykopávek posloužilo líčení Homérůva epos *Iliás*. Na základě Homérova popisu trójské války objevil starověké, do té doby považované za legendární město **Troja**. Později prozkoumal také další starověká města mykénské kultury na Peloponésském poloostrově – **Mykény** a **Tírýns**). Své výzkumy, opřené o znalost Homérova eposu, H. Schliemann realizoval v letech 1870–1890.

Umění řecké antiky se dělí do etap období *prehistorického* (10.–9. stol. př. Kr.), období *archaického* (8.–6. stol. př. Kr.), období *klasického* (5.–4. stol. př. Kr.) a období *helénistického* (3.–1. stol. př. Kr.). Společnost starověkého Řecka byla značně diverzifikovaná. Pro četné autonomní městské státy byla společným pojítkem právě kultura. Řekové, kteří se nazývali Helény, pojila společná řeč, náboženské představy a další společensko-kulturní zvyklosti. Jejich náboženství bylo polyteistické, starořecká božstva, sídlící na hoře Olymp, vyznačoval výrazný antropomorfismus. Mytologická vyprávění o činech božských aktérů a hrdů byla nejprve tradována ústním podáním a poté byla fixována literární formou. Z mnohých literátů vzpomeňme alespoň Homérova současníka **Hésioda** a jeho dílo *O původu bohů*. Literární a ústní předobraz posloužil jako předloha pro výtvarné zpracování. Typickým příkladem je

sochařská výzdoba chrámů antických božstev. Řecké chrámy se vyvinuly v několik závazných architektonických typů, vystavených na obdélném či kruhovém půdorysu, a svázaných s užitím specificky tvarovaných sloupů v kombinaci s dalším architektonickým členěním. Robustnější *dórský* styl a subtilnější *iónský* styl později doplnil zdobný *styl* korintský.

Díky řecké kolonizaci Heléni (takto staří Řekové sami sebe souhrnně označovali) zakládali kolonie na pobřeží Malé Asie, pevninského Řecka a také Itálie. Jeden z nejlépe dochovaných starořeckých chrámů v dórském stylu se nachází v ruinách někdejšího antického města *Paestum* na jihu Itálie. Sochařská výzdoba dekorovala fasády chrámů zejména v tympanonu, trojúhelném prvku zastřešujícím průčelí a vlysu architrávu. Ten byl v případě dórského chrámů členěn triglyfy a metopami. Reliéfní sochařskou výzdobou byly opatřeny často právě metopy. Příkladem je výzdoba *Parthenonu*, dominantního chrámů aténské akropole (opevněného sakrálního okrsku) z 5. stol. př. Kr. zasvěceného bohyni Athéně. K uctívanému božstvu se vztahovala jak sochařská výzdoba v exteriéru (reliéfní metopy, které byly později převezeny do Velké Británie a dnes jsou v Britském muzeu), tak sochařské zpodobnění samotného božstva – **Athény Parthenos** (r. 438 př. Kr.) – situované v jí určené veřejně nepřístupné místnosti disponované v nitru chrámů, v tzv. cele. Tvůrcem sochy, k jejíž výrobě bylo užito zlata a slonoviny (technika tzv. chrýselefantíny) byl slavných antický sochař **Feidiás**.

Vývoj sochařství směřoval od archaických zpodobnění mužských figur (heroických jinochů či božstev) *Kúros* a ženských figur *Kóre* k naturalističtějšímu vyjádření lidské postavy klasického období. Ze sochařů **klasického období** připomeňme **Polykleita** a jeho sochu *Doryforos* (nosiče kopí, kopiníka) vytvořenou v letech 450–440 př. Kr. Doryforova idealizovaná mužská figura kopiníka se nazývala *Kánon*, stejně tak se ovšem jmenovala jeho teorie harmonického souladu proporcí lidského těla, vycházející z matematických poměrů jednotlivých částí lidského těla. K sochařům klasické periody, kteří dosáhli mistrovství ve vyobrazení idealizované lidské figury, patřil také **Praxiteles**. Mezi obvyklými sochařskými zpodobněními héroů, bohů a bohůň však nechyběla ani idealizované podobizny státníku – *busta Perikla* sochaře **Kresila**. Vyjádření komplikovaných citů a emocí poprvé zaznamenáváme ve tvorbě pozdního klasického období – proslavil se jimi sochař **Skopas**. Naplno se ty tendence rozvinuly v době **helenistické**. Z této periody pochází četná sochařská díla, která se stala předmětem reflexe jak odborné, tak krásné literatury. Zmíňme alespoň sousoší *Láokoón a jeho synové*, pravděpodobně dílo sochařů **Athanadoros, Hagesandros a Polydoros ze Rhodu** z 1. stol. př. Kr., který po svém znovuzrození na počátku 15. století ovlivnil nespočet umělců a literátů. Sousoší inspirovalo například k úvahám o rozdílu mezi poetickou tvorbou a zobrazivým umění **Gottholda Ephraima Lessinga**, který je v roce 1766 publikoval v knize *Láokoón, čili, O hranicích malířství a poesie*. Básnickou tvorbu inspirovaly další slavné sochy helenistické periody, například **Venuše Mélská** (z řeckého ostrova Milos) či bohyně vítězství **Niké Samothrácká** (nalezená v jeskyni řeckého ostrova Samothráké), obě dnes v galerii muzea Louver v Paříži.

Zcela torzální je zachovalost **starořecké malby**. Výtvarná díla antických malířů známe mnohdy jen z literárních popisů. Známa anekdota o uměleckém zápase malířů **Parrhasia a Zeuxise** dokládá iluzivních a mimetický charakter těchto děl. Již v antice se vyvinul specifický

literární žánr – *ekfráze*. Jednalo se o co možná nejvěrnější literární popis výtvarné díla. Musíme mít na paměti, že verbální popis byl na dlouho také jedou z mála možností „reprodukce“ podoby výtvarného díla. Jen díky starověkým ekfrázím známe díla nejslavnějšího malíře starověku **Apella**, činného na dvoře **Alexandra Makedonského**. Z ekfráze Apellova obrazu *Pomluva*, který sepsal **Lúkianos ze Samosaty**, posléze vycházeli renesanční malíři 15. a 16. století. Nejprve **Sandro Botticelli** a poté **Albrecht Dürer** na základě **Lukiánova** verbálního popisu vytvořili současnou malbu téhož námětu.

Dalším příkladem je jsou *Eikones* (česky *Obrazy*) **Filostrata staršího**, starořímského literáta žijícího v době vlády císaře Nerona. Filostratos v textu líčí obrazovou galerii svého přítele v Neapoli. Za první ekfrázi v dějinách literatury bývá označován **Homérův** popis výroby Achilova štítu v *Iliadě*. Sugestivní líčení výrobního procesu mělo ve čtenářově mysli vytvořit mnohostranný „obraz“ popisovaného artefaktu, neomezující se jen na jeho vizuální stránku.

Malíři starověkého Řecka se podíleli také na dekoraci keramických předmětů, sloužících ke kultovním účelům i k běžnému každodennímu užití. Rozmanité keramické nádoby odlišných forem a funkčního určení nejprve pokrýval geometrický ornament, později obohacený o antropomorfně (připomínající lidské figury) a zoomorfně (v podobě zvířat) stylizované detaily. Na rozměrném kratéru (typ nádoby určené k mísení vína s vodou, v tomto případě však symbolizujícím místo pohřbu) z aténské hřbitova Dipylon zhotoveném zhruba kolem roku 740 př. Kr. jsou vedle abstraktních geometrických obrazců patrné také stylizované lidské figury. V uplatněné dekoraci rozeznáváme již také zobrazení děje – průběhu pohřbu padlého válečníka. K plnohodnotnému využití narativních motivů převzatých z literárních předloh ve starořeckém vázovém malířství došlo s objevem technologických postupů souvisejících se starším *černofigurovým* a mladším *červenofigurovým* slohem. Slavným mistrem černofigurového slohu byl **Exékiás** (aktivní v Aténách kolem 550–510 př. Kr.) – tvůrce číše s vyobrazením homérského hymnu na boha Dionýsa či proslulé amfory zobrazující Achillea hrajícího kostky s přítelem Aiásem, tedy hrdiny řecké mytologie známé v antickém světě z **Homérovy Iliady**.

1.3 Přehled vývoje výtvarného umění starověkého Říma

Umění starověkého Říma v mnohém navázalo a dále rozvíjelo řecké dědictví. Římští umělci mnohé prvky aktivně transformovali v novém kontextu či přišli se zcela novátorskými, starým Řekům zcela neznámými řešeními a postupy. V mnohém navázali na výdobytky vyspělé Etruské civilizace, která jim předcházela a se kterou po určitý časový úsek na Apeninském poloostrově také koexistovali. První etapu dějin starověkého Říma označujeme jako **královské období** (vymezené daty 753–510 př. Kr.) právě z důvodu dominance etruských vládců. Vyhnáním posledního etruského krále Tarquinia Superba započala **etapa římské republiky**, na níž navázala doba římského císařství (27 př. Kr.–476 n. l.). Ta byla ukončena zhroucením západořímské říše. Její východní část s centrem ve městě Konstantinopol (dříve řecký Byzantion a později osmanský Istanbul), představující resultát dělení římského impéria v roce 395, přetrvala jako východořímská byzantská říše až do poloviny 15. století.

Jak bylo naznačeno výše, římská výtvarná tradice navázala na etruské a řecké vzory, během dlouhého časového horizontu však přišli Římané se zcela původními řešeními. V případě architektury můžeme zdůraznit invenci v užitých materiálech – dalekosáhlý význam mělo například uplatnění římského betonu – *Opus caementum*. Související rozvoj klenební techniky měl dalekosáhlé důsledky pro výtvarnou artikulaci architektonických děl. Řecké a etruské sakrální stavby měly při veškeré své variabilitě jednoho společného jmenovatele – nejpůsobivějším měl být exteriér stavby. Teprve Římané začali věnovat větší pozornost architektonické artikulaci interiérových prostor. Jako příklad můžeme uvést římský **Pantheon** – pohanskou svatyni dedikovanou všem bohům zbudovanou za vlády císaře Agrippy v závěru 1. stol. př. Kr., která byla později transformovaná na křesťanský kostel Panny Marie mučedníků. Vlastní svatyně byla vystavěná na kruhovém půdorysu a zaklenutá mohutnou kopulí, jejíž vrchol prolamoval otvor – okulus. Vlastnímu tělesu chrámu byla představená vstupní předsíň – portikus, který svou formou odkazoval ke starší tradici řecké sakrální architektury. Toto adaptování, synkreze a kreativní transformace původem řeckých elementů byla typická nejen pro uměleckou tvorbu, ale zasahovala římskou kulturu v celé šíři. Římané si sice Řeky podmanili politicky, kdysi suverénní řecké oblasti se ve 2. stol. př. Kr. staly také součástí římské, naprosto ovšem propadli řecké kultuře. Jako příklad můžeme uvést polyteistické římské náboženství.

Římané byli také vášnivými ctiteli řeckého umění. Příslušníci společenské elity si například často nechávali pořizovat kopie děl slavných řeckých sochařů klasického a helenistického období. Práce těchto řeckých mistrů dnes známe zejména díky těmto římským kopiím (které ovšem, jak dosvědčuje novější bádání, nejsou přesnou kopií v dnešním slova smyslu, ale do značné míry též kreativní reinterpetací řeckých předloh). Specificky římské ovšem nebyly pouze architektonické inovace. V případě sochařské tvorby se zejména v období římské republiky rozvíjel naturalistický přístup k portrétní plastice. Šlo o co nejvěrnější zachycení podoby portrétovaného. Sochaři usilovali o zcela věrné – veristické – zaznamenání podoby například římského patricie, který se službou v římském senátu zasloužil republiku samotnou. Zpodobněním známek stáří a fyzického vyčerpání sochaři vyjadřovali *virtus* – ctnost a zásluhy portrétovaného. Významným sochařským tématem císařského období byl císařský portrét, který rovněž v průběhu staletí prošel vývojem a řadou proměn. Římané i nadále prostřednictvím výtvarných děl zpodobňovali mytologické příběhy. Novum v repertoáru námětů představovalo zpodobnění apoteózy císaře, který byl po své smrti římským senátem prohlášen za boha. Často byly námětem výtvarných děl také historická líčení, představující například vítězné tažení slavného vojevůdce.

Velmi rozsáhlá narativní sekvence, provedená v nízkém reliéfu, pokrývá povrch sloup dokončeného v roce 113 a zbudovaného **Apollodórem z Damašku** na počest císaře Trajána. Figurální vlys *Trajánova sloupu* zpodobňuje bitvy, které císař v předchozích letech vedl s Dáky v římské provincii Moesie (oblast dnešního Bulharska a Srbska). Historické narativní scény byly často využívány také k dekoracím dalších typicky římských monumentů – vítězných neboli triumfálních oblouků. Vhodným příkladem je *Titův oblouk*, stojící dodnes na Foru Romanu, v samotném centru starověkého Říma. Sochařská výzdoba vyobrazuje triumfální návrat císaře do Říma po porážce židovského povstání v Jeruzalémě.

V oblastech, které si Římané podmanili, docházelo často k mísení kulturních vlivů římské civilizace a kultury podmaněného etnika. Vhodným příkladem jsou realistické podobizny zesnulých, které byly upevněny v obličejových partiích sarkofágu, v němž byla uložena mumie balzamovaná staroegyptským způsobem. Takovéto mumiové portréty zesnulých z doby římského nadvlády v Egyptě, provedené technikou enkaustiky (malba barevným horkým voskem) na dřevěné desce, byly ve větším počtu objeveny ve starořímských nekropolích nedaleko egyptské oázy **Fajjúm**. Starořímské malířství ovšem neznáme jen díky těmto památkám antické deskové malby, datovaných do rozmezí 1. stol. př. Kr. až 3. stol. po Kr. Nejen o římské malbě podávají mimořádně cenné svědectví také nálezy z lokalit, které byly po staletí pohřbeny pod nánosy sopečného popela a lávy v důsledku erupce sopky Vesuv v roce 79 po Kr. K nejznámějším patří města Pompeje a Herculaneum. Vykopávky a systematická archeologická prospekce, realizovaná již od 18. století, odkryly mimořádně dobře dochovaná antická města s fragmenty původní zástavby. Řada domů byla v interiéru zdobená výmalbou, které již badání v 19. století systematizovalo do několika kategorií podle charakteristických dekorativních schémat iluzivní inkrustace (malířská imitace obkladů z kamenných, mramorových bloků), iluzivní architektonických rámců, průhledů do krajiny či florálních, zoomorfních a antropomorfních motivů.

Obětí erupce Vesuvu byl také **Plinius Starší**, římský vojevůdce a filosof, autor jednoho z nejvýznačnějšího encyklopedického díla starověkého světa – sedmatřicetisvazkového přírodovědného kompendia *Naturalis historia* dokončeného v roce 77 po Kr., tedy nedlouho před výbuchem sopky a jeho tragickým skonem. Součástí díla byla také kapitola *O umění a umělcích*, pojednávající o slavných uměleckých dílech minulosti a o jejich tvůrcích. Autor ve svém líčení uplatnil koncepci posunu mezi jednotlivými obdobími, tedy ideu uměleckého progresu. Jako hybnou sílu stojící za těmito změnami označoval technologické inovace. Jak napovídá název díla samotného, Plinius věnoval pozornost rovněž životopisům jednotlivých umělců – ve valné většině Řeků činných během helenistické a klasické periody.

Řemeslnému utváření uměleckého díla a uplatňovaným normám a zásadám (například proporčním) se věnovaly texty Řeků **Iktína** a **Polykleita z Argu**. První jmenovaný byl architektem a věnoval se proporcím výše zmíněného athénské *Parthenonu*, druhý potom jakožto sochař pojednal o uplatnění proporčního modulu a dalších zásad při sochařském ztvárnění lidské figury. Další kategorií starověkých textů o umění byly práce o rétorice – řečnickém umění. Takovéto povahy jsou například texty římského autora **Marca Fabia Quintiliana**, který ve svých pojednáních rozvedl *modální teorii stylu a decora*. Jen stěží docenitelný vliv na vývoj architektury příštích staletí měla příručka sepsaná v 1. stol. př. Kr. římským architektem, inženýrem a teoretikem **Marcem Vitruviem Polliem**. Ve Vitruviově spise *Deset knih o architektuře* nalezneme mimo oddílu věnovanému architektonické praxi také teoretičtější pasáže. V tomto spise byly definovány také základní principy architektonické tvorby (*utilitas* – užitečnost, *venustas* – krása, *firmitas* – pevnost/stabilita), ctěné architektury rovněž v navazujících stoletích. S výše uvedeným obdivem Římanů k řecké kultuře souvisel vznik dalšího typu literárních textů, v nichž hrají významnou roli popisy uměleckých památek. Touze po poznání řecké civilizace vycházela vstříc práce antického cestovatele a zeměpisce **Pausania**. Jeho *Cesta po Řecku* (v originále zvaná *Perigésis Hellados*) je významným článkem

dlouhé řady tzv. *periegetické literatury*. Jeho cestopisně laděný popis Peloponéského poloostrova a severního Řecka čtenářům představuje jak přírodní podmínky, tak místní zvyklosti. Během svého líčení Pausaniás věnuje prostor rovněž sakrálnímu umění. Popisu chrámů a jejich vybavení věnoval Pausaniás takovou pozornost, že i dnes slouží jako vítaná indicie archeologům a dalším odborníkům při výzkumu těchto lokalit a precizování rekonstrukcí.

Umění pozdního západořímského impéria ovlivnilo křesťanství. Počet přívrženců učení Ježíše Krista se během prvního století staletí našeho letopočtu neustále zvyšoval a postupem času se z malé židovské sekty stalo vůdčí náboženství celé Římské říše. Křesťanství bylo nejprve tolerované, později zrovnoprávněné a nakonec se stalo oficiálním státním náboženstvím. Tuto vývojovou trajektorii sledovala také geneze raně křesťanského umění. **Raně křesťanské umění** po formální stránce vycházelo z umění římského. Totožná *ikonografie* byla ovšem v *křesťanském kontextu vykládána odlišně*, byla tvůrci nadána odlišným významem.

Křesťané mrtvé nespalovali, ale ostatky pohřbívali v *katakombách* – podzemních sítích chodeb s množstvím pohřebních komor. Zde se také sloužili zádušní mše za zemřelé. Některé katakomby byly zdobeny nástěnnými malbami. Uplatněná symbolika v těchto souvislostech však byla nadána specificky křesťanským výrazem. Časté byly například bukolické pastýřské scény, kdy pastýř nesoucí zbloudilou ovci nově symbolizoval Krista a ovce spasenou duši křesťana. Časté bylo také užití páva – symbolu věčného života, vln – symbolu věčného života, mušle – symbolu křtu, či ryby jakožto symbolu Kristova monogramu. Známé raně křesťanské katakomby v Římě jsou **katakomy Domiciliny** (2. stol. po Kr.), **Kalixtovy** (3. stol. po Kr.) či katakomby **Sante Marcellino e Pietro** (4. stol. po Kr.). Patrně nejstarší křesťanské malby (a zároveň nejranější známé zpodobnění Krista) archeologové objevili ve 20. a 30. letech 20. století při průzkumu někdejších starověkého města **Dura-Europos**, nacházejícího se na území dnešní Sýrie.

Po vydání **Milánského reskriptu** v roce **313**, zaručujícího rovnoprávnost všech křesťanských obcí, a zejména prohlášení císaře Theodosia I. v roce 380, uznávající křesťanství jako státní náboženství, se situace dramaticky proměnila. Objednavateli uměleckých děl a zadavateli staveb se stali jak římscí císaři, tak příslušníci společenské elity. Byla budována nákladná *mauzolea* (pohřební svatyně), vybavená honosně zpracovanými sarkofágy a krásně výpravnou mozaikovou výzdobou. *Umění mozaiky* rozvinuli starověcí Římané již mnohem dříve. Rozmanité scény a motivy komponované z různobarevných kamenů byly využívány k dekoraci podlah císařských paláců, venkovských vil a latifundií, a to nejen na Apeninském poloostrově, ale také v provinciích celé říše. V případě křesťanských svatyní, *baptisterií* (budovy určené k udělování svátosti křtu – tato stavba mohla, ale nemusela být součástí kostela) a mauzoleí, však byly mozaikové obrazce se sakrálními náměty realizovány nejčastěji na kopolích a stěnách. Baptisteria, mauzolea a martyria (sakrální stavby na místech úmrtí světců) bývala nejčastěji vystavěná na centrálním půdorysu. Funkčním nárokům na křesťanský kostel, který byl shromaždištěm většího počtu věřících účastníků se mše, vyhovoval *dispoziční typ antické baziliky* (původní tržní a administrativní shromaždiště), modifikované pro křesťanské

potřeby. Za císaře Konstantina, spoluvydavatele výše zmíněného Milánského reskriptu, byla na místě hrobu apoštola sv. Petra (pohřbeného na periferii antického Říma u Neronova cirku) zbudována monumentální pětিলodní bazilika dedikována tomuto světcu. **Svatopeterský chrám**, kostel římského biskupa – papeže – jakožto hlavní svatyně západního křesťanstva a nejvýznamnější kostel katolické církve v této podobě setrval až do počátku 15. století, kdy byl nahrazen v několika etapách budovanou dodnes dochovanou renesanční novostavbou.

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme si nejprve vyložili počátky a vývoj výtvarného umění v oblasti dnešní Mezopotámie a poté jsme se soustředili na vylíčení základních vývojových tendencí ve starověkém Řecku a v Římě. Pozornost jsme věnovali charakteristice architektonické, sochařské a malířské produkce. Neopomenuli jsme také v průběhu výkladu poukázat na užité literární vzory, z nichž umělci čerpali jak náměty, tak další inspiraci pro vlastní tvorbu.