

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Umělecká díla antiky v popisech J. J. Winckelmannna:
soustavy vatikánského Laokoóna**

Eva Vondráčková

Plzeň 2015

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Diplomová práce

Umělecká díla antiky v popisech J. J. Winckelmannů:

sousoší vatikánského Laokoóna

Eva Vondráčková

Vedoucí práce:

Mgr. Petra Hečková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2015

Chtěla bych poděkovat vedoucí mé diplomové práce paní Mgr. Petře Hečkové, Ph.D. za velmi cenné rady a připomínky, za zapůjčení literatury a za veškerou energii, kterou do vedení mé práce vložila.

OBSAH

ÚVOD.....	1
1. Laokoón	4
1.1. Mytický Laokoón.....	6
1.2. Sousoší Laokoón a synové	8
2. Johann Joachim Winckelmann	12
2.1. Cesta k umění	12
2.2. Winckelmannovo dílo	17
3. Winckelmannův Laokoón a úvaha nad ním	25
4. Lessingova reakce	40
5. Laokoón - diskuze	57
5.1. Heinrich Brunn a Johannes Overbeck.....	57
5.2. Miroslav Tyrš – Laokoon, dílo doby římské.....	59
5.2. Nové objevy ovlivňující pohled na Laokoóna	67
6. Závěr	70
7. Seznam použité literatury.....	73
7.1. Monografie a články	73
7.2. Elektronické zdroje	76
8. Resumé.....	78
9. Přílohy	79

ÚVOD

Primární motivací pro navázání na problematiku vymezenou již v mé práci bakalářské, zaměřené na interpretaci sousoší Laokoóna v úvahách Lessinga a Winckelmanna, je podrobnější analýza přístupu Winckelmannova. V předkládané diplomové práci tak bude představena Winckelmannova reflexe tohoto uměleckého díla a na jejím základě budou prezentovány Winckelmannovy estetické postoje zaujímané k uměleckým dílům. Představeno bude již zmíněné sousoší Laokoóna, jehož interpretaci Winckelmann zpracovává v *Myšlenkách o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství* a také v *Dějinách umění starověku*.

Před samotnou analýzou Winckelmannem zastávané pozice bude v práci popsáno sousoší Laokoóna, které se dodnes řadí k mistrovským uměleckým dílům antiky. Představení tohoto uměleckého díla v sobě bude zahrnovat například i problematiku spojenou s časovým zařazením díla, o němž je, stejně jako o stylu a místě jeho vzniku, veden spor.

Jako protiváha k Winckelmannovu pohledu bude předložena odpovídající Lessingova reakce, kterou je možno nalézt v jeho díle *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie*. Po jejím nastínění budou představeny i reakce další, neboť i v době po Winckelmannovi a Lessingovi zůstalo téma otevřeno.

Pozdější diskuze se zaměřovala například na dobu vzniku tohoto mistrovského díla a účastnila se jí řada myslitelů. Mezi ně patřili i v práci uvedení Heinrich Brunn a Johannes Overbeck. Nejvíce pozornosti je nicméně v práci věnováno pozdější reakci českého myslitele a estetika Miroslava Tyrše, který se rovněž zapojil do sporu ohledně datace díla svým příspěvkem *Laokoon, dílo doby římské*.

Konkrétněji řečeno, práce bude členěna do pěti ucelených kapitol. V první bude představeno samotné mramorové sousoší i mýtus o Laokoónově smrti, dále pak budou nastíněny některé ze skutečností týkajících se nálezů mramorové skulptury a jejího následného restaurování v době renesance. Pokračovat bude kapitola, ve které bude blíže představena osobnost Johanna Joachima Winckelmannna. Analyzovány zde budou jak jeho dílo a estetické koncepce, tak i jeho cesta k umění, jež slouží jako nástroj pro lepší pochopení toho, jak vnímal umělecká díla. Nebude opomenuto ani zmínění jeho omezených možností týkajících se přístupu k uměleckým dílům.

Ve třetí kapitole dojde k představení Winckelmannových *Myšlenek o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství* a částečně také *Dějin umění starověku*, v nichž obou se nalézají rozbory sousoší Laokoóna. Navazující kapitola přiblíží Lessingův názor týkající se antické mramorové skulptury. V páté kapitole budou interpretovány vybrané názory a myšlenky autorů, kteří se zabývali otázkami spojenými se sousoším Laokoóna a jeho synů – jedná se o již jmenované Tyrše, Brunna a Overbecka. Vedená diskuze poukáže na fakt, že analýza díla je úměrně ovlivňována nejen časovou proměnlivostí názorů, ale pochopitelně i nově zjištěnými skutečnostmi.

Cílem této práce je představit na vybraném příkladu Laokoóna Winckelmannovu interpretaci antických uměleckých děl, dále pak způsob, jakým na tuto interpretaci bylo kriticky navazováno, a v neposlední řadě také přiblížit problematiku spojenou s tímto antickým sousoším.

Tato práce, jak již bylo zmíněno, navazuje na moji práci bakalářskou *Laokoón v úvahách J. J. Winckelmannna a G. E. Lessinga*, která se rovněž zabývala rozborem tezí týkajících se sousoší Laokoóna. Bakalářská práce se věnuje srovnání Winckelmannových *Myšlenek o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství* a Lessingova spisu *Laokoon čili o*

hranicích malířství a poezie. Diplomová práce toto téma rozvíjí a doplňuje. Ve větším rozsahu se zaměřuje na Winckelmannovy reflexe antického umění a v neposlední řadě na příkladu sousoší Laokoóna přibližuje Winckelmannův pojem krásy a její vnímání.

Z metodologického hlediska práce při výkladu používá nástroje trojího typu: interpretaci, analýzu a komparaci.

Téma zabývající se problematikou spojenou se sousoším Laokoóna je rozpracováno celou řadou odborných publikací. Pro mou práci byly stěžejní především následující publikace: Winckelmannovy *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství* a *Dějiny umění starověku* v překladech od Jiřího Stromšíka z roku 1986, Lessingův *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie* v překladu od Aloise Otoupalíka z roku 1960, *Laokoon, dílo doby římské* od Tyrše z roku 1873, Overbeckovy *Geschichte der Griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde* z roku 1858 a také *Geschichte der Griechischen Künstler* z roku 1853 od Brunna.

Pro celkové dokreslení práce bude také využito obrazových příloh, které budou obsahovat fotografie popisovaného sousoší Laokoóna v různých fázích tak, jak se proměňovalo nejen v průběhu renesance.

1. Laokoón

Tato kapitola bude věnována představení tématu Laokoóna, a to jak Laokoóna v mytologii, tak vatikánského sousoší Laokoóna. Vykresleny budou i některé další skutečnosti týkající se tohoto uměleckého díla. Neboť právě na popisu vatikánského sousoší bude později představena Winckelmannova interpretace antických uměleckých děl.

Proč právě toto sousoší, čím je tak zvláštní? Při svém znovuobjevení toto mramorové sousoší vyvolalo senzací a rozrušení nejen v uměleckých kruzích, neboť bylo po pár dnech identifikováno jako sochařské dílo, o němž psal sám Plinius Starší.¹ Právě Plinius Starší nazval toto sochařské dílo ve svém spisu *Kapitoly o přírodě* již v roce 77 n. l. mistrovským dílem: „Je však ještě mnoho slavných výtvorů, neboť výborných umělců byl velký počet a většina jich nemůže být ani jmenována. Tak v Láokoóntovi, který je v domě císaře Tita, máme mistrovské dílo, předčící práce malířské i kovolitecké.“²

Nález tohoto sousoší odstartoval velkou vlnu zájmu jak v oblasti umělecké, literární, tak v neposlední řadě i v oblasti filozofické. Stal se předmětem mnohých děl a úvah o něm.³ Nalezení sousoší dalo nový podnět mnoha dalším umělcům a začala tak vznikat nová díla, jejichž tématem byl právě Laokoón a jeho smrt v hadím objetí. Mattias Winner ve svém příspěvku k laokonoóvské problematice, nesoucím vypovídající název *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*, popisuje mnohá díla, která vznikla po odhalení významného nálezu v podobě námi popisovaného sousoší Laokoóna. Mezi těmito zajímavými renesančními díly Mattias Winner uvedl např. mědirytinu Laokoóna od Marca Denteho,

¹ KUNZE, CH., Zwischen Pathos und Distanz – Die Laokoongruppe in Vatikan und ihr künstlerisches Umfeld. In: GALL, D., WOLKENHAUER, A., *Laokoon in Literatur und Kunst*, s. 32.

² PLINIUS, S., *G. Kapitoly o přírodě*, s. 295.

³ KUNZE, CH., Zwischen Pathos und Distanz – Die Laokoongruppe in Vatikan und ihr künstlerisches Umfeld. In: GALL, D., WOLKENHAUER, A., *Laokoon in Literatur und Kunst*, s. 32.

kteřá zachycuje stav sousoší v době jeho nálezů, tedy ještě s chybějícími pažemi ztvárněných postav.⁴

Na rozdíl od mnoha jiných, kdysi také velmi slavných uměleckých artefaktů, si sousoší Laokoóna dokázalo uchovat téměř neotřesitelně svoji auru jako mistrovské dílo antického umění v celém dlouhém průběhu staletí, a to od renesance až po 20. století. Dokonce i v období konce 18. století a počátku 19. století, kdy docházelo ke změně v uměleckém cítění, se toto sochařské dílo stalo inspirací pro významné myslitele, mezi nimiž byli například Johann Wolfgang von Goethe a hlavně také Johann Joachim Winckelmann.⁵

Právě Winckelmannův popis a rozbor tohoto díla odstartoval diskuzi, která trvala po několik století. Winckelmann píše: „Laokoón byl umělcům starého Říma tím, čím je nám: vyjádřením Polykleitových pravidel, to jest dokonalých pravidel umění.“⁶ Winckelmann o sousoší Laokoóna měl jen ta nejlepší tvrzení, jak o tom bude pohovořeno v jedné z následujících kapitol. Sám Winckelmann toto dílo datoval do doby Alexandra Velikého,⁷ ale byl si již vědom toho, že tato datace nemusí být zcela přesná.⁸ Později se ve svém díle Lessing nad touto Winckelmannovou datací pozastavil. Zastával totiž stanovisko, že toto významné výtvarné dílo bylo vytvořeno až v době pozdější. Podle Lessinga byl Laokoón dílem umělců z doby prvních římských císařů.⁹

⁴ WINNER, M. *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*. s. 109. In: Jahrbuch der Berliner Museen 16, 1974. [online]. © [cit 13.4.2015]. Dostupné z: < <http://de.scribd.com/doc/220160266/Zum-Nachleben-Des-Laokoon-in-Der-Renaissance#scribd> >

⁵ KUNZE, CH., Zwischen Pathos und Distanz – Die Laokoongruppe in Vatikan und ihr künstlerisches Umfeld. In: GALL, D., WOLKENHAUER, A., *Laokoon in Literatur und Kunst*, s. 33-34.

⁶ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku*. Stati, s. 266.

⁷ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 221.

⁸ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 223.

⁹ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 228.

V souladu s dnešním stavem poznání se předpokládá, že obě tyto datace nejsou správné, jak Winckelmann, tak Lessing se ve svých tvrzeních mýlili.¹⁰ Rozpor v dataci tohoto výjimečného sochařského díla se stal předmětem sporu, jenž trval po několik století. Do diskuze se zapojila řada myslitelů. Mezi mnoha historiky a estetiky nalezneme též Miroslava Tyrše, který je pro nás zajímavý hlavně tím, že byl jedním z mála autorů zabývajících se tímto okruhem problémů v českém prostředí. Většina autorů diskutujících na téma datace vatikánského sousoší se stejně jako Lessing a Winckelmann mýlila, až novodobé archeologické nálezy vnesly do této problematiky něco málo světla, i když stále zůstávají jisté nejasnosti. Bernard Andreae ve svém spisu *Laokoon und die Kunst von Pergamon* píše, že historicko-umělecké postavení této plastiky je i přes nové poznatky o jejím historickém významu diskutabilní, neboť stále ještě není možno vystopovat kompoziční prototyp odpovídající vatikánskému sousoší Laokoóna.¹¹

1.1. Mytický Laokoón

Sousoší, o kterém bude pojednáno, představuje smrt trojského kněze Laokoóna a jeho synů. O jeho příběhu a také o tom, proč skončil tímto tragickým způsobem, existuje několik verzí mytologických vyprávění. Příběh o Laokoónovi je totiž jedním z nejznámějších z antické mytologie. Podle jedné z verzí poslal hady Apollon Thymbrajský, jehož knězem Laokoón byl, jako trest za to, že se Laokoón i přes zákaz bohů nejen oženil, ale také zplodil potomky. Dokonce měl vše učinit před tváří sochy boha Apollóna.¹²

Další z příběhů vypráví o knězi Laokoónovi, který varoval občany města Trója před darem v podobě dřevěného koně, upozornil je, aby

¹⁰ KRAUSOVÁ, N., *Lessingův estetický odkaz*, In: LESSING, G. E., *Laokoón a jiné estetické studie*, s. 475.

¹¹ ANDREAE, B., *Laokoon und der Kunst von Pergamon*, s. 6.

¹² GRAVES, R., *Řecké mýty II.*, s. 331.

koně nebrali do města.¹³ Laokoón totiž vytušil a prohlédl Odysseův záměr. Odysseus chtěl po marném desetiletém obléhání města přistoupit na válečnou lest. Řekové předstírali stažení se a zanechali na pláži jako oběť bohům obrovského dřevěného koně, v němž zůstali ukryti ti nejchrabřejší z bojovníků. Doufali, že Trójané budou chtít vzít tohoto koně do města. Ale Laokoón nechtěl uznat, že bohové předurčili zánik města a postavil se do cesty jejich plánům. Proto jej bohové museli obětovat.¹⁴

Podobný příběh vypráví i Vergilius ve své *Aeneadě*: „Ejhle, tu Láokoón svůj velký předběhne průvod, spěchaje z výšin hradu a zardělý zdaleka volá: Jaké to šílenství velké, ó nebozí krajané moji! Mníte, že Řek je pryč? Což myslíte, že je kdy jaký bez klamu danajský dar? – Tak málo snad Ulixa znáte? Budťo je řecký lid v tom dříví zavřen a ukryt, anebo přístroj tento je zroben na naše hradby, vidět chce dovnitř domů a přepadnout Ílion shora, neb je v tom jinačí klam – jen nevěřte, Trójané, koni! Budť to, co budť, mám s Danaů strach, byť dávali by dary! Řekl a s napětím sil své těžké zarazil kopí dřevěné obludě v bok, jenž vazbu klenul se v oblouk [...] Nechtít to božský osud a nebýt nejapné mysli, již by je býval přiměl, by řeckou rozbili skrýši, Trója by nyní stála a trval bys, Priamův hrade!“¹⁵

Z moře pak vystoupili dva obří hadi jménem Perkes a Chariboa, nebo jinde se jmény Kúriissia a Periboa. Ti se nejprve omotali kolem Laokoónových synů, někdy uváděných jako dvojčat Antifa a Thymbraia, který byl známý též jako Melanthos.¹⁶ Tyto hadí posly smrti měla přes moře podle jedné z verzí poslat bohyně Athéna, aby svými dlouhými a

¹³ SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*. s.329.

¹⁴ ANDREAE, B., *Laokoon und der Kunst von Pergamon*, s. 5.

¹⁵ VERGILIUS, *Aeneas*, s. 55-56.

¹⁶ GRAVES, R., *Řecké mýty II.*, s. 331.

hladkými těly zardousili kněze i jeho ministrující syny a aby svými jedovými zuby potrhali jejich těla.¹⁷

Graves uvádí, že podle některých pramenů zemřel pouze jeden z Laokoónových synů, podle jiných byli usmrceni oba dva. V některém vyprávění Laokoón umírá s nimi, v jiném on sám smrti unikl.¹⁸ Podle mýtu Trójané přihlíželi jeho usmrcení, což chápali jako trest za to, že hodil po dřevěném koni kopím. Udělali tedy velký otvor do obranné zdi a koně vtáhli do města, tak sami ze sebe udělali nástroj osudu. Neboť později, když byli v plném opojení oslav svobody, byli Řeky poraženi a jejich město bylo zničeno. Jen jeden z obyvatel města, Aeneas, následoval přání bohů a unikl z hořícího města do Itálie, kde položil základy římskému národu, ve kterém došlo i k obnovení Tróje, přesně tak, jak bozi předpověděli. Smrt Laokoóna, je, jak uvádí Bernard Andreae, předlohou pro zobrazení dobytí města Tróje, což mělo být archetypem pro všechna zničená města.¹⁹

1.2. Sousoší Laokoón a synové

Předem nežli dojdeme k jednotlivým rozborům a názorům na sousoší, které jsou jedním z témat této práce, je nutné si jej představit a přiblížit tak, aby naše představa byla úplná. Vznik tohoto působivého mramorového sochařského díla je datován do doby 25 př. n. l., ale existuje několik různých datací tohoto sousoší, jak jsme již zmínili, a i Lessing s Winckelmannem měli své teorie o datu vzniku tohoto díla. Námi popisovaná skulptura je vytvořena z mramoru a dosahuje výšky 1,84 m.²⁰ Autory tohoto sousoší jsou tři rhodští umělci: Hagesandros, Athanodoros a Polydoros.²¹ O jejich autorství se také zmiňuje Plinius Starší ve svém

¹⁷ ANDREAE, B., *Laokoon und der Kunst von Pergamon*, s. 5.

¹⁸ GRAVES, R., *Řecké mýty II.*, s. 330-332.

¹⁹ ANDREAE, B., *Laokoon und der Kunst von Pergamon*, s. 5.

²⁰ Laokoon, in: OLBRICH, H.; HENCKEL, CH. (EDS.), *Lexikon der Kunst*, s. 223-224.

²¹ Laokoon, in: OLBRICH, H.; HENCKEL, CH. (EDS.), *Lexikon der Kunst*, s. 224.

díle *Kapitoly o přírodě*.²² Toto slavné sousoší se v současnosti nachází ve Vatikánském muzeu, přesněji v Museo Pio - Clementino. Objeveno bylo roku 1506 v ruinách Titova paláce v Římě.²³ V roce 1796 bylo toto dílo jako triumfální trofej Napoleona odvezeno do Paříže, odkud se vrátilo až roku 1815.²⁴

Sousoší představuje smrtelné útrapy kněze Laokoóna a jeho synů (viz obrázek 1), kteří byli napadeni dvěma velkými bohy poslanými hady. Tito dva hadi všechny tři postavy dusí ve smrtelném sevření. Nahý Laokoón se vzpíná v boji s hadími obry, kteří se mu omotávají kolem jeho rukou a nohou, rdousí jej a koušou do levého boku. Po obou stranách je Laokoón obklopen svými dvěma syny. Starší ze synů se pokouší vymanit z hadího sevření a snaží se uvolnit hadí oviny ze svých nohou, mladší z Laokoónových dětí smrtelně zraněn klesá k zemi.²⁵ Tento umělecký výjev je velmi působivý, Winckelmann k němu napsal: „Laokoon je přírodní bytost proniknutá nejzazší bolestí, ale zformována jako obraz muže, který se vědomě snaží sebrat proti bolesti sílu ducha; utrpením mu naskakují svaly a napínají nervy, ale na naběhlém čele vystupuje duch ozbrojený silou a hrud' se dme sevřeným dechem a tím, jak se snaží zadržet výbuch pocitů a ovládnout, uzavřít bolest v sobě. Úzkostné sténání, které i s dechem v sobě potlačuje, vyčerpává břicho a způsobuje i vpadlé boky, podle nichž můžeme tušit vření v jeho útrokách. Zdá se však, že jeho vlastní utrpení jej nesužuje tolik jako muka jeho dětí, které obracejí k otci tvář a křičí o pomoc.“²⁶

V době svého znovuobjevení v roce 1506 bylo dílo v poměrně dobrém stavu, chybělo jen několik částí tohoto sochařského díla,

²² PLINIUS, S., G. *Kapitoly o přírodě*, s. 295.

²³ MÍČKO, M., Lessingův Laokoon, In: LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 253.

²⁴ JAUKER, K. Einleitung. In: LESSING, G. E. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. s.9.

²⁵ Laokoon, in: OLBRICH, H.; HENCKEL, CH. (EDS.), *Lexikon der Kunst*, s. 223.

²⁶ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 223.

především pravá Laokoónova paže, pravá paže mladšího syna a také předloktí staršího syna. Poškozeno bylo též několik hadích ovinů a částí oděvu, což nebylo až tak významné.²⁷ Přesto Papež Julius II. chtěl dílo nechat opravit a doplnit chybějící části. Požádal o to Michelangela, který však tento úkol odmítl s tím, že jeho schopnosti nejsou dostatečné. Přestože Michelangelo sousoší nerestauroval, postavám byly v renesanci chybějící ruce nevhodně doplněny. (viz obrázek 2) Tyto restaurátorské práce se uskutečnily již v třicátých letech 16. století a byly na ně použity různé druhy materiálů.²⁸

Jak rekonstrukce s doplněnými pažemi vypadala, si můžeme prohlédnout v Galerii antického umění v Hostinném, kde je vystavena kopie popisovaného antického sousoší s doplněním vztažené paže.²⁹ Stejný dojem z tohoto sochařského díla s Laokoónovou vztyčenou pravou paží získávaly i předchozí generace. Toto chybné držení paže měl podle Vasariho, jak uvádí ve svém příspěvku Christian Kunze, provést Michelangelův žák Montorsoli. Teprve až v roce 1959 pod vedením Fillipa Maggiho bylo dílo po důkladném restaurování vráceno do dnešní podoby. Při této obnově byla odstraněna všechna stará nesprávná doplnění, hlavně tedy vztyčená pravá paže, která byla nahrazena jinou paží objevenou nedaleko místa nálezů laokoónského sousoší. Tato paže pravděpodobně byla i původní součástí sousoší.³⁰

²⁷ KUNZE, CH., Zwischen Pathos und Distanz – Die Laokoongruppe in Vatikan und ihr künstlerisches Umfeld. In: GALL, D., WOLKENHAUER, A., *Laokoon in Literatur und Kunst*, s. 34.

²⁸ KUNZE, CH., Zwischen Pathos und Distanz – Die Laokoongruppe in Vatikan und ihr künstlerisches Umfeld. In: GALL, D., WOLKENHAUER, A., *Laokoon in Literatur und Kunst*, s. 34.

²⁹ KOPŠ, K.; LINHARTOVÁ, I. *Bohové a hrdinové antických mýtů*. s.147-148.

³⁰ KUNZE, CH., Zwischen Pathos und Distanz – Die Laokoongruppe in Vatikan und ihr künstlerisches Umfeld. In: GALL, D., WOLKENHAUER, A., *Laokoon in Literatur und Kunst*, s. 36.

Dnes jsou všechny znehodnocující doplňky u vatikánského sousoší odstraněny. Nová rekonstrukce navrátila sousoší jeho pravděpodobný původní antický vzhled.³¹

Námi popisované sousoší nacházející se ve Vatikánu bylo a stále je obdivováno jako epochální dílo. Jak uvádí Bernard Andreae, sousoší představuje neštěstí kněze Laokoóna jako tragické zastoupení nevinného lidského utrpení, tím také získala laokoónská skupina nadčasovou platnost. Současně však zůstává nejhlubší pochopení této mramorové skupiny skryto, neboť nemůžeme přesně určit čas a místo vzniku tohoto uměleckého díla a také nemůžeme odhalit, jak se toto mistrovské dílo vyvíjelo až do svého úplného dokončení.³²

³¹ Laokoon, in: OLBRICH, H.; HENCKEL, CH. (EDS.), *Lexikon der Kunst*, s 223.

³² ANDREA, B., *Laokoon und der Kunst von Pergamon*, s. 6.

2. Johann Joachim Winckelmann

Winckelmannův význam a odkaz na poli estetiky, dějin umění a také moderní archeologie je v mnohém inspirující dodnes. Ve své době však znamenalo jeho dílo velký přelom v myšlení a názorech, a to nejen na umění. Na své současníky působil jako někdo, kdo se nezabývá antikou pouze jako předmětem svého bádání, ale jako někdo, kdo se ve svém životě „antiku snaží žít.“³³ Winckelmannovo dílo zaznamenalo velký ohlas již během jeho života. Ale i po jeho tragické smrti působil jeho duchovní odkaz stále velmi silně³⁴ a ovlivnil mnoho dalších významných osobností, jako byli Goethe, Schiller či Herder. Vznikl tak sborník nesoucí název *Winckelmann a jeho století*, který měl být nejen poctou Winckelmannovi, ale také manifestem klasicistní estetiky.³⁵

Winckelmannův velký vliv byl patrný, jak píše Jiří Stromšík, hned ve třech oblastech: ve výtvarném umění je považován za jednoho z významných a hlavních představitelů neoklasicismu, na poli literárním a filozofickém je společně s Lessingem pokládán za předchůdce a iniciátora německé renesance, konkrétně její poslední fáze, a do dnešní doby je považován za zakladatele klasické archeologie a vědy o umění.³⁶

2.1. Cesta k umění

Winckelmannova cesta k umění nebyla snadná. Narodil se 9. ledna 1717 ve Stendhalu do rodiny ševce, která nebyla dobře finančně zajištěná, pocházel tedy z velmi skromných poměrů. Ovšem chudobu a z ní pramenící velkou nevýhodu překonal svým nadáním a ctižádostí. Díky doporučení rektora latinské školy Tappera mohl Winckelmann začít se

³³ PUNTA, M. C. Winckelmann jako socha, projekce, zbraň a muž. In_: GOETHE, J. W. *Winckelmann; Sběratel: texty o umění a jeho vnímání.* s. 20.

³⁴ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 7.

³⁵ PUNTA, M. C. Winckelmann jako socha, projekce, zbraň a muž. In_: GOETHE, J. W. *Winckelmann; Sběratel: texty o umění a jeho vnímání..* s. 21.

³⁶ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 7.

studiem na gymnáziu v Berlíně (Cöllnisches Gymnasium), které vedl rektor Bake. V letech 1735 až 1736 se zde Winckelmann hlouběji seznámil s řečtinou a navštěvoval přednášky pořádané Akademií umění. Zároveň zde měl k dispozici i rozsáhlejší knihovnu. Tu využíval nejen pro studium řečtiny, ale také zde mohl rozvíjet své znalosti literární, jelikož v literatuře našel celoživotní zálibu.³⁷

Je možné, že právě četba antických autorů, jakými byli dějepisci Herodotos či Pausanios, filozofové Platón či Aristoteles nebo básníci Homér či Pindaros, ovlivnila Winckelmannovu představu starověkého Řecka, která byla až utopistická. Vliv na jeho výrok o nadřazenosti umění nad přírodou mělo především Xenofonovo dílo *Memorabilia*. Hodně ho ovlivňovali ale také italští teoretici umění: Raffael, Vasari, Alberti, Bellori, jakož i francouzská a anglická literatura o umění z počátku 18. století, zastoupená například autory, jako byli Dubos, Richardson nebo Shaftesbury.³⁸

V roce 1738 začal Winckelmann studovat teologii v Halle, kromě řečtiny se věnoval nově hebrejštině a také filozofii. Ve stejné době zde přednášel Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), zakladatel německé estetiky, který dal estetice jméno a ve svém díle *Die Ästhetik* vymezil její oblast,³⁹ kolem roku 1750 pak estetiku koncipoval jako vědu zabývající se zákony smyslového poznání.⁴⁰ Je tedy možné říci, že právě přítomnost Baumgartena mohla mít vliv na Winckelmannův pozdější přístup k umění a k estetice vůbec.⁴¹

³⁷ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 9.

³⁸ G. E. Lessing, in: NIDA-RÜMELIN, J.; BETZLER, M. (EDS.), *Asthetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellung*, s. 819.

³⁹ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 235.

⁴⁰ BUCHTOVÁ, M., *Pojetí krásy v antice*, s. 4.

⁴¹ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 9.

Dalším vlivem, který působil na Winckelmannův přístup k umění, byl zajisté jeho pobyt v rodině Grollmannových, žijících poblíž Stendhalu, kde působil jako hofmistr. Jejich prostřednictvím se seznámil se vzdělanou společností a právě zde si uvědomil nedostatky ve svém vzdělání. Proto se v roce 1741 zapsal ke studiu medicíny v Jeně. Získal zde znalosti anatomie a fyziologie, což později uplatnil při popisech uměleckých děl.⁴²

K jinému významnému zvratu ve Winckelmannově životě došlo v roce 1748, neboť se stal knihovníkem a také asistentem hraběte Bünaua - vysokého státníka a diplomata, který na svém sídle v Drážďanech pracoval na díle *Historie německých císařů a říše*. Nejen že pracoval jako jeden z pomocníků a Bünauovi připravoval podklady k jeho práci, ale měl zde příležitost využívat ke svému vlastnímu studiu knihovnu, kterou hrabě Bünau vlastnil. Kromě možnosti četby děl z rozsáhlé knihovny, v níž byla díla historická i filozofická, měl ale především šanci setkávat se s výtvarným uměním, což Winckelmannova významně ovlivnilo.⁴³

Podle Stomšíka „Je vlastně paradoxní, že zakladatel uměnovědy se dostal do intenzivnějšího styku s výtvarným uměním teprve v jednatřiceti letech, zde v Drážďanech.“⁴⁴ Ale právě kulturní prostředí Drážďan, nazývaných v 1. polovině 18. století „*Florencií na Labi*“,⁴⁵ je pro Winckelmannova velkým stimulem v oblasti umění. Sám Drážďany nazývá Athénami umělců.⁴⁶ Drážďany byly městem, které se vedle Postupimi stalo centrem německého rokoka. Tento umělecký směr Winckelmann

⁴² STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 9.

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 265.

kritizoval a byl jeho velkým odpůrcem, současně nadšeně obdivoval umění antické.⁴⁷ Právě jeho objev a vyzdvižení antického, hlavně řeckého, umění „poskytl program dobovému protibaroknímu a protirokokovému klasicismu, jenž se v poslední třetině 18. století stal v Evropě vůdčím uměleckým směrem,“ jak uvádí ve svém příspěvku Rostislav Švácha.⁴⁸

V době Winckelmannova působení v Drážďanech se zde zároveň nacházel i nejrozsáhlejší soubor antického umění, jehož základ vytvořil August II. a rozšířil jej August III. Zajímavé však je, že Winckelmann tyto sbírky znal jen z jejich malé části, protože většina děl nebyla zpřístupněna a ležela od svého zakoupení v depozitářích. Co však zanechalo ve Winckelmannovi skutečný úžas a obdiv, byl obraz od Raffaela, který zakoupil August III. Jednalo se o obraz *Sixtinské Madony*, jehož autora jako jediného novověkého malíře Winckelmann uznával.⁴⁹

V drážďanském období Winckelmann přesunul svoji pozornost na výtvarné umění, nejprve se však stal jeho obdivovatelem a až později i jeho významným a později též uznávaným znalcem. Oblast jeho zájmů tak byla tvořena uměním a stále také literaturou o umění, především se zaměřoval na umění antické. Nicméně neopomíjel ani spisy, které byly věnovány některým pro něj velmi působivým teoriím umění. Převážně k nim patřila díla od autorů Dubose, de Pilese, Batteuxe a také Felibiena. Významnými zprostředkovateli antiky se pro Winckelmannu stala díla jako Richardovy popisy, Belloriho komentáře k Bartolliho rytinám a dílo Montfauconovo. Mezi jeho četbou nechyběla ani díla autorů, jakými byli

⁴⁷ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 11.

⁴⁸ ŠVÁCHA, R. Odkaz J. J. Winckelmannu. In: KORYTA, H. J. J. *Winckelmann a Čechy*. s. 5.

⁴⁹ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, In: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 11.

Vasari, Bellori a také d'Argenvill, tato díla mu přiblížila renesanci a stala se podkladem k Winckelmannovým vědomostem o ní.⁵⁰

Winckelmann čerpal tedy nejprve všechny své znalosti o umění z literatury. Goethe se k tomu vyjadřuje slovy: „Od literatury, dokonce i od vrcholů slovesnosti, tedy od poezie a rétoriky, je těžké a snad téměř nemožné přejít k umění výtvarnému. Leží mezi nimi ohromná propast, kterou překoná pouze člověk zvláště nadaný.“ Podle něj byl Winckelmann právě tímto nadaným myslitelem, právě on měl tuto schopnost a jemu se to podařilo.⁵¹

Literatura však nebyla jediným zdrojem, z něhož Winckelmann čerpal své poznatky o antickém umění. Vedle ní se řadí i studium např. gem a mincí, které bylo v době Winckelmannova života velmi populární. Studium gem a mincí přímo souviselo se sběratelstvím a umožnilo mu seznámit se se známým tvůrcem otisků P. D. Lippertem. O faktu, že za zdroj informací o antickém umění sloužily Winckelmannovi v době jeho pobytu v Drážďanech (tzv. drážďanské období) gemy, se zmiňuje i autor předmluvy k českému vydání Winckelmannových statí o umění Jiří Stromšík. Studium gem v tomto období souvisí i s tím, že prakticky neexistovala možnost studia antických plastik, případně se jednalo pouze o reprodukce.⁵²

Winckelmann sice vycházel z knih a katalogů, ale jeho názory byly vytvářeny i díky společenským událostem, při nichž přicházel do bezprostředního kontaktu s uměním a umělci. Mezi umělci, převážně mladými, kteří mu byli názorově blízcí jak zájmy, tak i znalostmi, se setkal s Adamem Oeserem, tedy jedním z předních představitelů německého

⁵⁰ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, In: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 11.

⁵¹ GOETHE, J. W. *Winckelmann; Sběratel: texty o umění a jeho vnímání*, s. 71-72.

⁵² STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 12.

neoklasicismu.⁵³ Právě Oeser, u kterého Winckelmann po odchodu od Bünaua přebýval, na něj měl značný vliv. Ten se, podle Stromšíka, následně promítl i do jeho díla.⁵⁴ Společenské styky dále přispěly také k tomu, že se Winckelmann dostal do povědomí ředitele všech sbírek a galerií Ch. L. Hagedorna, který byl v této době chápán jako nejvýznamnější teoretik umění v Německu.

2.2. Winckelmannovo dílo

Vliv prostředí, ve kterém Winckelmann čerpal svoji inspiraci a zkušenost s uměním, vyústil ve vznik Winckelmannovy prvotiny z roku 1755 *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*.⁵⁵ Toto dílo následně ovlivnilo nový směr v kultuře tehdejšího Německa, což, jak připouští Stromšík, je přinejmenším zvláštní. Tento text je totiž podle něj nesourodý a i „ústřední heslo o prvenství řeckého umění a jeho charakterových vlastnostech stojí na velmi chatrném materiálu.“⁵⁶ V podobném duchu se o Winckelmannově prvotině vyjádřil již Goethe, který napsal: „Jakkoliv se zde Winckelmann nachází na již správné cestě, jakkoliv výborné základy jsou v těchto spisech obsaženy a jak dobře v nich ukazuje konečný cíl umění, jsou přece jen formou i obsahem natolik barokní a podivné, že v nich člověk může marně hledat smysl, pokud není blíže obeznámen s osobnostmi, které se tehdy shromáždily v Sasku.“⁵⁷ Podle Stromšíka je však možné, že Goethe přesně nepochopil paradox tohoto díla, což se podle jeho názoru pravděpodobně

⁵³ Adam Friedrich Oeser [online]. © 2015 Encyclopedia Britannica [cit 13.4.2015]. Dostupné z: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/425516/Adam-Friedrich-Oeser>>

⁵⁴ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 12.

⁵⁵ Dále dílo uváděno jako *Myšlenky*.

⁵⁶ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, In: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 12.

⁵⁷ GOETHE, J. W. *Winckelmann; Sběratel: texty o umění a jeho vnímání*. s. 72.

podařilo Herderovi, který nazval *Myšlenky* první a možná nejuduševnělejší Winckelmannovou knihou.⁵⁸

I přes uvedené nedostatky se dostavil velký úspěch této Winckelmannovy prvotiny, neboť její síla nespočívala ve vědeckých závěrech či objektivní pravdě, ale byla vyslovením zatím nevysloveného. Vyslovením věcí, na něž se již čekalo, a svým tónem a citovostí, což bylo tak odlišné od soudobého osvícenského racionalismu, dopomohla k otevření cesty pro nastupující nový proud v německé kultuře. To se stalo v mnohém inspirující pro přicházející mladou generaci hnutí Bouře a vzdoru.⁵⁹ Winckelmannovy *Myšlenky* se staly inspirací pro mnohé. Jedním z hlavních autorů, který na tento spis reagoval, byl Gothold Ephraim Lessing, který se i přes svůj kritický pohled stal určitým popularizátorem tohoto Winckelmannova teoretického spisu.⁶⁰

Winckelmann nechal *Myšlenky* vydat v pouhých padesáti výtiscích. Po příznivých kritikách však s dotiskem nespěchal a rozhodl se vydat nejprve *Otevřený list k Myšlenkám o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*, ve kterém sám kriticky napadl své vlastní argumenty proto, aby je mohl hned v dalším následujícím díle *Vysvětlení k myšlenkám o napodobování řeckých děl a odpověď na Otevřený list* mnohem silněji podepřít. I přestože tvůrcem obou těchto spisů byl zcela jistě Winckelmann, za autora *Otevřeného listu* byl mnohými považován právě ředitel drážďanských sbírek a teoretik umění Hagedorn.⁶¹

⁵⁸ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, In: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 13.

⁵⁹ Tamtéž, s. 13.

⁶⁰ KRAUSOVÁ, N., Lessingův estetický odkaz, In: LESSING, G. E., *Laokoón a jiné estetické štúdie*, s. 471.

⁶¹ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 12-13.

Díky velkému ohlasu, příznivé kritice i zahraničnímu úspěchu *Myšlenek* a také díky přímluvě kardinála Archinta⁶² se Winckelmannovi podařilo získat velice důležité stipendium od Augusta III, a to stipendium na dvouletý studijní pobyt v Římě.⁶³

Podle Goetha představoval Řím Winckelmannova splněná přání, jeho štěstí a splněné naděje, neboť jen zde mohl na vlastní oči spatřit to, o čem doposud jen četl v antické literatuře.⁶⁴ Setkal se zde také s malířem Antonem Raphaelem Mengsem, se kterým se již znali z Drážďan. Mengs pocházel z Ústí nad Labem a byl již tehdy uznávaným evropským malířem a zároveň vůdčí osobností začínající vlny klasicismu.⁶⁵ Mengs představoval jednu z osobností, kterou Winckelmann byl na poli umění schopen uznat jako autoritu. Svědčí o tom i zmínka ve Winckelmannově spisu: „Shrnutí všech popsanych krás starověkých figur najdeme v nesmrtelných dílech pana Antona Raphaela Mengse, prvního dvorního malíře krále španělského a polského, největšího umělce této a možná i příští doby. Tento umělec povstal jako Fénix z popela Raffaela Prvního, aby učil svět kráse v umění a napomáhal nejvyššímu vzletu lidských sil k dosažení tohoto cíle.“⁶⁶ Podle Goetha byl Mengs jistým uklidňujícím prvkem v počátcích Winckelmannova snažení se zorientovat ve velkém množství antických památek, které se v Římě nacházely. „U něho se Winckelmann naučil rozpoznávat krásu formy a její zpracování a ihned se nadchl pro sepsání spisu o vkusu řeckých umělců.“⁶⁷

⁶² Tuto podporu kardinál Archint přislíbil Winckelmannovi již dříve, z toho důvodu dokonce Winckelmann dne 10. 7. 1754 konvertoval ke křesťanské víře.

⁶³ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 13.

⁶⁴ GOETHE, J. W. *Winckelmann; Sbératel: texty o umění a jeho vnímání*, s. 73-74.

⁶⁵ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 15.

⁶⁶ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 143.

⁶⁷ GOETHE, J. W. *Winckelmann; Sbératel: texty o umění a jeho vnímání*, s. 76.

Roku 1759 Winckelmann na devět měsíců opustil Řím a odjel do Florencie za baronem Stoschem, u kterého zpracovával a katalogizoval jeho sbírky. Právě tato katalogizace je první Winckelmannovou archeologickou prací, která roku 1760 vyústila v sepsání francouzského katalogu *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch / Popis rytých kamenů zesnulého barona Stosche*, v jehož úvodu již shrnul některé z charakteristických znaků antického stylu. Zde také Winckelmann začal s uplatňováním své zásady, v té době zatím ne až tak obvyklé, která spočívala v oddělení antických originálů od renesančních a také v eliminaci pozdějších napodobenin, sám některé ze zkoumaných gem označil za novodobé.⁶⁸ Winckelmann bývá považován za jednoho ze zakladatelů klasické archeologie, k čemuž jej právě přivedla jeho touha studovat umělecká díla přímo, nikoli je mít zpřístupněné jen zprostředkovaně z druhé ruky, tedy z literatury.⁶⁹

Winckelmann však nebyl prvním průkopníkem klasické archeologie, jeho metoda a přístup k této vědě je spíše jistým vyvrcholením zájmu o antické umění. Již v patnáctém století se Poggio Bracciolini a Cirino z Acony věnovali sbírání a popisování antických uměleckých předmětů. Ke skutečnému většímu ohlasu však sběr antických děl dospěl až v sedmnáctém století, kdy dva Angličané Thomas Howard z Arundelu a George Villiers z Buckinghamu dokonce závodili ve sběru těchto uměleckých předmětů. Vyústění a vyvrcholení však nastalo až v podobě Winckelmannova archeologického zkoumání, přístupu a jeho rozpracované metodě.⁷⁰

Po návratu zpět do Říma se Winckelmann zaměřil hlavně na studium antických památek, což mu bylo umožněno kardinálem Albanim,

⁶⁸ STROMŠÍK, J., *Winckelmannův svět umění*, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 16.

⁶⁹ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 243.

⁷⁰ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 243.

díky němuž Winckelmann zastával čistě formální pozici knihovníka.⁷¹ Literárně-bibliografické vzdělání mu přineslo užitek již v dřívějších dobách, pozici knihovníka zastával už v minulosti u hraběte Bünaua.⁷² Studium antických uměleckých památek bylo pro Winckelmanna zcela novou příležitostí, to, co mohl doposud znát jen zprostředkovaně z literatury, nyní směl sám pozorovat, zkoumat a studovat. Tyto nově nabyté zkušenosti také později využil jako základ pro svá díla o antickém umění a o jejich vnímání. Roku 1759 poslal své poznatky zapsané v člancích *Připomínky k vnímání uměleckých děl* a *O grácii* do německého lipského periodika *Bibliothek der schönen Wissenschaften*. V těchto příspěvcích lze nalézt Winckelmannovy úvahy spojené s intenzivním studiem Platóna, které je možné spatřit, jak uvádí Stromšík, již v prvním náčrtku Winckelmannových *Dějin umění*.⁷³ Podle Jaroslava Volka by však bylo chybné pohlížet na Winckelmannovy teze jen skrze platónskou ideu krásy, ačkoliv se to může nabízet, neboť není správné srovnávat ideál krásy Platónův s Winckelmannovým, který na rozdíl od toho platónského není abstraktním pojmem, ale naopak je zcela konkrétní.⁷⁴

Během svého pobývání v Itálii, a to jak během pobytu v Římě, tak i ve Florencii, měl Winckelmann možnost setkat se také s jinými odlišnými kulturami a jejich uměním, např. s kulturou etruskou. Winckelmann byl ale příliš ovlivněn starověkým Řeckem a jeho uměním, že všechny ostatní typy umění chápal jako určitou odchylku.⁷⁵ Etruskému umění přiznává taktéž schopnost vývoje a dělí jej do několika období, avšak třetím

⁷¹ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 16.

⁷² GOETHE, J. W. *Winckelmann; Sbératel: texty o umění a jeho vnímání*, s. 81.

⁷³ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 16.

⁷⁴ VOLEK, J., *Kapitoly z dějin estetiky I. Od antiky k počátku XX. století*, s. 76.

⁷⁵ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 16.

obdobím označuje takový vývoj etruského umění, při němž došlo ke zdokonalení díky napodobování umění řeckého.⁷⁶

Mnohem více než etruskou civilizací a jejím uměním byl Winckelmann přitahován probíhajícími vykopávkami na jihu Itálie. Za těmito vykopávkami podnikl celkem čtyři cesty, a to v letech 1758, 1762, 1764 a 1767. Při těchto cestách získal informace o pracích v Herculaneu, Pompejích a také Stabiích. Ty pak vyústily v sepsání spisů: *Anmerkungen über die Baukunst der Alten/ Poznámky k stavitelskému umění starých (1759/1761)*, *Sendschreiben von den Herculanische Entdeckungen/ Otevřený list o herkulánských objevech (1762)*, *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen/ Zprávy o nejnovějších herkulánských objevech (1764)*. V těchto svých spisech kromě nových informací také mimo jiné kritizuje průběh probíhajících prací a vykopávek, převážně pak postupy při třídění objevených starověkých památek.⁷⁷

Významnější publikací, která zajistila Winckelmannovi větší uznání než-li ty výše uvedené, se stal spis *Popis Stoschových gem*, který umožnil Winckelmannovi přístup do prestižních ústavů: roku 1760 jej jako člena přijímá římská Academia di San Luca, následně pak v roce 1761 londýnská Society of Antiquity a cortonská Etrusca Academia. Dokonce byl roku 1763 jmenován komisařem pro římské starožitnosti a následně mu v roce 1764 papež udělil řád „písaře jazyka řeckého.“^{78,79}

Roku 1764 Winckelmann nejen že získal řád od papeže, ale také se dozvěděl o vydání svých *Dějin umění starověku*. Ty měl sepsány

⁷⁶ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 106.

⁷⁷ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, In: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 17.

⁷⁸ Srov. Z tohoto postavení plynuly i určité povinnosti. Winckelmann se měl věnovat katalogizaci a péči o řecké rukopisy ve Vatikánské knihovně, což však nečinil, neboť úřad komisaře obnášel i povinnost v podobě reprezentace. Winckelmann tak byl nucen doprovázet šlechtice, kteří hojně navštěvovali Řím, při jejich prohlídkách památek. STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, In: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 17.

⁷⁹ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, In: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 17.

mnohem dříve, bohužel však sedmiletá válka jejich vydání zbrzdila. Pozdržení samotného tisku způsobilo, že v době vydání již měl Winckelmann k tomuto dílu řadu poznámek a dodatků, které chtěl realizovat ve druhém vydání, k tomu však již nedošlo.⁸⁰ Několikaleté zdržení však nezabránilo jejich velkému úspěchu a ohlasu po celé Evropě. *Dějiny umění starověku* byly prvním systematickým dílem, které se antickým uměním zabývalo.⁸¹ Winckelmann se sám vyjádřil k jiným již existujícím spisům o umění v tom smyslu, že se uměním příliš mnoho nezabývají, neboť autoři nebyli s uměním příliš dobře obeznámeni.⁸² Winckelmann ve svých dějinách uspořádal do zcela nového celku velké množství různých materiálů od filologů, znalců starověku a dalších autorů, a to takovým osobitým způsobem, že vzniklo dílo, kterého nebylo po více než sto let dosaženo.⁸³ „Tímto dílem se octl Winckelmann mezi předními evropskými autoritami vědy o starověku a umění vůbec.“⁸⁴ Právě touto prací se Winckelmann stal zakladatelem dějin umění, jak píše ve svém pojednání Jan Bažant.⁸⁵ Sám Winckelmann ke svému dílu vyjádřil, že chtěl ve svých dějinách umění podat vysvětlení o vzniku, vývoji, proměnách a úpadku umění, stejně jako chtěl popsat různé styly odlišných národů, styly rozličných časových období a v neposlední řadě také styly autorů zmiňovaných uměleckých děl.⁸⁶

Kromě významných *Dějin umění starověku* Winckelmann realizoval i jiný ze svých plánů, a to *Pokus o alegorii* (r. 1766). Podle Stromšíka se jednalo o pokus značně nešťastný, neboť poukázal na nejslabší části

⁸⁰ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, In: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 19.

⁸¹ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 243.

⁸² WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 47.

⁸³ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 244.

⁸⁴ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 19.

⁸⁵ BAŽANT, J., Láokoón, Tyrš a český dějepis umění. In: *Naše Itálie. Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*, s. 30.

⁸⁶ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 47.

Winckelmannovy estetiky.⁸⁷ Nicméně nápravu před vzdělaným obecnstvem si zjednal svým posledním dokončeným dílem psaným v italštině *Monumenti antichi inediti/ Neuveřejněné antické památky* z roku 1767.⁸⁸ Goethe toto dílo nazval šťastným nápadem, neboť je v něm patrná Winckelmannova touha po zveřejňování nových věcí a jejich smysluplném vysvětlování. Dále si pak zde chtěl Winckelmann ověřit svoji metodu vypracovanou již v *Dějínách umění starověku*, které právě *Monumenti inediti* vylepšuje, zhutňuje a určitým způsobem pročišťuje. Dílo *Monumenti inediti* Winckelmann na sklonku svého života nejen napsal, ale také zajistil všechny další nutné záležitosti spojené s jeho vydáním a tiskem.⁸⁹ Tento autorský a podle Goetha také velmi významný počín se stal posledním z dokončených děl Johanna Joachima Winckelmanna. Byl totiž posledním, který stihl před svojí násilnou smrtí 8. června 1768⁹⁰ zrealizovat.

⁸⁷ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, In: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 19.

⁸⁸ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, In: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 19.

⁸⁹ GOETHE, J. W. *Winckelmann; Sběratel: texty o umění a jeho vnímání*. s. 92-93.

⁹⁰ STROMŠÍK, J., *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 204.

3. Winckelmannův Laokoón a úvaha nad ním

Právě v interpretačních snahách Winckelmanna, které zapsal již do své prvotiny *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*, nalézáme jeho estetický odkaz a výklad krásy.⁹¹ Krása je pro Winckelmanna „nejvyšším účelem a středem umění.“⁹² Proto v následném přehledu budou nastíněny stěžejní prvky antického umění podle Johanna Joachima Winckelmanna tak, jak je spatřoval i u sousoší Laokoóna.

Antické umění, zejména pak umění starých Řeků, je pro Winckelmanna tou nejvyšší možnou úrovní, které lze v umění dosáhnout. K tomuto názoru dospěl při celoživotním studiu antického umění, při němž rozpracoval ideál krásy, klidu a ukázněnosti, který byl se starověkým Řeckem ztotožňován.⁹³ Podle Winckelmanna již samo podněbí předurčuje starověké Řeky k tomu, aby se stali těmi nejlepšími umělci vůbec. „Vliv podněbí musí vzkřísit sémě, z něhož má vyrašit umění, a pro takové sémě bylo Řecko vyvolenou půdou; jestliže Epikuros Řekům připisoval výlučný talent pro filozofii, pak by to mohlo ještě větším právem platit i pro umění.“⁹⁴ Tato Winckelmannem vyslovená myšlenka, že podněbí ovlivňuje umělecké cítění a možná má i určitý vztah k uměleckému nadání, nebyla až tak novým poznáním, stejný názor vyslovil i Dubose a k vrcholu jej dovedli francouzští spisovatelé, např. Taine.⁹⁵

To, co by bylo ve Winckelmannově době pokládáno za určitou idealizaci, on u Řeků považuje za dar, nebo lépe za projev přírody či

⁹¹ STROMŠÍK, J., *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 205.

⁹² STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 23.

⁹³ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 245.

⁹⁴ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 116.

⁹⁵ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 245.

přirozenosti.⁹⁶ To, co u Řeků je tedy zcela přirozené či přírodní, je podle Winckelmanna dáno jejich životním stylem, jejich způsobem myšlení a uvažování. Řekové byli krásnými, neboť nebyli svazováni měšťanskou morálkou a mohli se tak oddávat všem rozkoším a radostem, které jim život nabízel. Právě v této svobodě mravů se pak ukazovala celá jejich krásná přirozenost, kterou mohli řečtí umělci bez omezení pozorovat.⁹⁷ Krása se stává ve Winckelmannově estetice důležitým pojmem. „Nejprve ji zahlédl ve spisech starověku, ale pak mu vyšla vstříc osobně v dílech výtvarného umění, [...]“⁹⁸ Právě ze svého dlouholetého studia antického umění v Římě Winckelmann vyvodil, že krása, přesněji pro něj tak důležitý řecký ideál krásy, je založena na majestátnosti a klidu.⁹⁹

Proto, aby umělecká díla byla ještě více přiblížena onomu ideálu krásy, se antičtí umělci řídili určitými pravidly, která se používala pro získání ještě většího estetického efektu z uměleckého díla. Například jedním z takto užívaných prvků bylo podle Winckelmanna zobrazování rovné linie čela, nosu a velkých očí při zpodobňování božstev.¹⁰⁰ „Hlavy slavných žen na řeckých mincích mají stejný profil a nebylo asi náhodné, že se zde pracovalo podle ideálních představ. Mohli bychom i tak uvažovat, že takové rysy byly pro staré Řeky stejně příznačné jako pro Kalmyky ploché nosy nebo pro Čiňany malé oči. Velké oči na řeckých hlavách gem a mincí by podporovaly tuto domněnku.“¹⁰¹ S dalším rysem antického umění se setkáváme v rámci uměleckého ztvárnění lidského těla, při němž využívají antičtí umělci znalostí z oblasti anatomie, které následně aplikují na svoji tvorbu. Onen estetický ideál - ideál řecké krásy

⁹⁶ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 117.

⁹⁷ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 268.

⁹⁸ GOETHE, J. W. *Winckelmann; Sběratel: texty o umění a jeho vnímání*, s. 68.

⁹⁹ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 243.

¹⁰⁰ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 269.

¹⁰¹ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 269.

je podle Winckelmanna právě ve ztvárnění lidských postav, v této oblasti antičtí umělci nad všechny vynikali.¹⁰²

Podle Winckelmanna jsou doménou antických umělců věrná a přesná zobrazení, právě oni byli podle něj obdařeni velkou schopností uměleckého ztvárnění. V části svého spisu *Myšlenky* hájí tezi, že umělci jeho doby nejsou s to zachytit lidské tělo v jeho jemných křivkách. Tuto schopnost přiznává ale řeckým sochařům. Neboť právě oni jsou těmi, kteří dovedou záhyby kůže na vypjatých místech znázornit lehce a tence, tak jakoby přes dokonale vyrýsované svaly byla natažena jen tenká pokožka a ta dala vyniknout „ušlechtilému tlaku“.¹⁰³ Jak již bylo zmíněno, Winckelmann vystupoval proti „bezideové hravosti a požitkářství rokoka, resp. teatrálnosti baroka na jedné straně a proti realismu nizozemské školy na straně druhé.“¹⁰⁴ Jen řecká mistrovská díla se podle Winckelmanna vyznačovala moudrou úsporností, v čemž je mezi nimi a díly „současnosti“¹⁰⁵ značný rozdíl. „Novodobá díla se odlišují od řeckých rovněž množstvím malých prohlubní, příliš četnými a příliš smyslově provedenými dolíčky; ty se na dílech starých mistrů vyskytují s moudrou úsporností, přiměřenou dokonalejšímu a plnějšímu vzrůstu Řeků, a jsou vyznačeny jemně, že je často postřehne jen vzdělaný cit.“¹⁰⁶

Winckelmann se nezdráhá, kritizuje díla současníků a také podrobněji uvádí některé odlišnosti, které je možné najít v dílech těch jeho současníků, kteří se pokoušeli napodobovat díla z antického období a také se z těchto děl mnohé naučit. Provádí porovnání děl i autorů, vždy však vyslovuje argumentaci ve prospěch děl pocházejících z antického

¹⁰² GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 244.

¹⁰³ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 269.

¹⁰⁴ STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 13.

¹⁰⁵ Zde je myšlena Winckelmannova současnost.

¹⁰⁶ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 269.

období, zejména vzhledem k jejich dokonalosti a k preciznímu provedení kontur. „Velký Rubens má velmi daleko k řeckému obrysu těl, nejdál v těch dílech, které vytvořil před svou cestou do Itálie a předtím, než začal studovat staré mistry.“¹⁰⁷ Toto velké umění správné linie a kontury u uměleckého díla se podle Winckelmanna není možné naučit jinde a jiným způsobem nežli od starých antických umělců, hlavně pak od řeckých umělců. Naučit se jej podle něj není možné ani od přírody.¹⁰⁸ Vždy je pro Winckelmanna rozhodující kánon řeckého umění, to samé platí i v případě linií užitých u uměleckých děl.¹⁰⁹

Přes popisy antických děl, jako jsou *Diomeda a Persea*, *Vestálky*, *Farneská Flóra* aj., dospěl Winckelmann ve svém výkladu k jednomu z děl, které podle něj patří mezi nejpozoruhodnější a nejvýznamnější, dospěl k *Laokoónovi*. Právě k tomuto antickému dílu se vztahuje Winckelmannův slavný úryvek: „Všeobecným vynikajícím znakem řeckých mistrovských děl je konečně ušlechtilá prostota a tichá velikost, a to jak v postoji, tak ve výrazu. Jako mořská hlubina zůstává vždy klidná, byť by povrch sebevíc běsnil, tak se ve výrazu řeckých postav zračí při všech vášních velká a vyvážená duše.“¹¹⁰ Výraz, v němž se zračí ona velká a výrazná duše, tedy výraz, o němž se tento Winckelmannův výrok zmiňuje, je jedním z jeho ústředních pojmů ve spojení s ideálem krásy. Přesněji vlastností ideální krásy v uměleckých dílech je podle Winckelmanna určitý konflikt mezi krásou a výrazem, přičemž je nutné, aby se tyto dva kontrasty navzájem doplnily a spojily, neboť není možné, aby v estetickém ideálu nekoexistovaly. Jak píše Jaroslav Volek „krása

¹⁰⁷ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 271.

¹⁰⁸ VOLEK, J., *Kapitoly z dějin estetiky I. Od antiky k počátku XX. století*, s. 77.

¹⁰⁹ STROMŠÍK, J., *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 207.

¹¹⁰ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 273.

*bez výrazu je prázdná, nevýznamná a výraz bez krásy je nepříjemný, ba přímo ošklivý.*¹¹¹

Winckelmann nalézá u Laokoóna onu velkou a výraznou duši, a to i přesto, že je jeho tvář a také celé jeho tělo sevřeno ve velkém utrpení, obrovská bolest jej mučí a doslova mu pohlcuje celé tělo. Pozorovatel prakticky nemůže onu bolest patrnou z výrazu Laokoónovy tváře přehlédnout. Výraz bolesti, jenž je naprosto zřejmý, však pro Winckelmanna není prezentován jako razantní a nežádoucí prvek, neruší tedy celkový estetický dojem díla. Laokoónova tvář (viz obr. 2, Laokoónova tvář) totiž podle jeho názoru není, jak bychom čekali, bolestí zkřivena či zošklivena a ani tělo se nezmítá v sevření křeče. Laokoónova ušlechtilá a velká duše se zde může projevit právě díky tomu, že bolest a utrpení nekazí ušlechtilý výraz obličeje.¹¹² „Umělec tu nemohl zkrášlovat přírodu, ale pokusil se ji ukázat tím otevřeněji, v jejím úsilí a mohutnosti: tam, kde působí největší bolest, se projevuje i největší krása.“¹¹³ Winckelmann tedy do popředí svého zájmu staví krásu, uvažuje o kráse, jež je postavena na vztahu jednoty a rozmanitosti.¹¹⁴ Tento vyvážený vztah je soustředěn právě v popisovaném díle, objevuje se v každé jeho části.

Winckelmann popisuje Laokoónova ústa: „Ústa jsou plna žalu, kterým ztěžkl zejména dolní ret; v povytaženém horním rtu se však mísí žal s bolestí.“¹¹⁵ (viz obrázek 3 a. 4). Ústa jsou navzdory očekávání pouze lehce pootevřena, v tomto detailu je tak umocněno, že Laokoón vydává při svém utrpení nikoli hlasitý křik, nýbrž pouhý úzkostný sten. Je to tedy úzkost, kterou pociťuje Laokoón při pevném hadím sevření a na níž

¹¹¹ VOLEK, J., *Kapitoly z dějin estetiky I. Od antiky k počátku XX. století*, s. 78.

¹¹² WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 274.

¹¹³ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 223.

¹¹⁴ STROMŠÍK, J., *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 207.

¹¹⁵ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 223.

Winckelmann poukazuje ve svých *Myšlenkách*. Toto zobrazení nepostrádá velikost a ušlechtilost, na rozdíl od Vergiliova zpracování, kde autor nechává hrdinu strašlivě a úpěnlivě křičet.¹¹⁶

Sochaři, kteří stáli u vzniku tohoto sousoší a dali vyniknout všemu výše uvedenému, tak nebyli pouhými umělci, ale rovněž filozofy. To zmiňuje i Winckelmann: „Řecko mělo umělce i filozofy v jedné osobě a více než jednoho Metrodora. Moudrost podávala ruku umění a vdechovala jeho postavám nadobyčejné duše.“¹¹⁷ Jak je tedy patrné, celkové zobrazení Laokoónovy postavy není jen pouhým vyjádřením bolesti, ale projevuje se v něm i jeho velká duše. Laokoónem snášené utrpení tak na nás působí o to naléhavěji.

Moudrost, uváděná Winckelmannem, vedla autory k tomu, aby Laokoóna neoblékli do šatu, jež jeho postavení příslušel. Takový typ oděvu by nedal vyniknout celkovému napětí těla a ona zmiňovaná bolest by se neprojevila tak výrazně.¹¹⁸ „Pohyb je v Laokoontových svaích vyhnán za mez pravdivého, až k pouze možnému: svaly se dmou jako vzájemně se prostupující pahorky, aby vyjádřily nejvyšší vypětí sil v utrpení a odporu.“¹¹⁹

Odhalení tonusu svalstva je tak spolu s celkovým postojem důležité pro komplexní vyjádření. Tím, jak autor dokázal zvládnout právě vyjádření klidu v postoji, dokázal zároveň zachytit i celkové ztvárnění *pravého charakteru duše*.¹²⁰ Skutečnou velikost duše lze nalézt pouze v klidu, jak konstatuje Winckelmann, nikoli v pouhém vyjádření vášní. Kdyby Laokoónova bolest byla autorem znázorněna naplno, nedocílilo by se tak

¹¹⁶ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 274.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 133.

¹²⁰ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 274.

výrazného efektu, nýbrž by se dospělo pouze k tzv. *parenthesis*.¹²¹ Podle Winckelmanna jde o chybu, která se vyskytne, použije-li umělec v postoji sochy jistou ohnivost a divokost.

Něco podobného, jako je ohnivost a divokost, spatřoval Winckelmann v umění své současnosti. Srovnal-li tedy umění kolem sebe s antickým uměním, dospěl k závěru, že současný vkus je pokřiven a v umění se nalézají pouze neklid a disharmonie. Jen v umění starověkého Řecka se podle něj nacházel ideál, jenž spočíval v umírněnosti a harmonickém klidu. Ze své celoživotní zkušenosti a celoživotního studia umění vyvodil tedy, že ideál je možné ztotožňovat jen s uměním starověkého Řecka.¹²²

Neklidu či nevyrovnanosti, jež jsou Winckelmannem vyhodnocovány jako chyby, se antický umělec snažil předejít spojením výraznosti a ušlechtilosti tak, že „zachytil svého hrdinu v akci, která byla v takové bolesti nejbližší stavu klidu. Avšak v tomto klidu musí být duše charakterizována rysy, jež jsou vlastní jí a žádné jiné, aby se jevila klidná, ale přitom působivá, tichá, ale ne lhostejná nebo ospalá.“¹²³ Ze svých úvah vyvodil Winckelmann ono slavné heslo o ušlechtilé jednoduchosti nebo prostotě a tiché a klidné velikosti: *edel Einfalt - stille Grösse*. To jsou podle něj ty nejdůležitější a také nejpriznačnější znaky antického řeckého umění, tedy umění a krásy obecně. Tento výrok se neobjevil u Winckelmanna jako u prvního. Charles Rollin své *noble simplicité* prohlásil roku 1726 ve Francii za součást dobrého vkusu. Caylus toto heslo rozšířil na *maniere noble et simple* a použil jej již ve vztahu k antickému umění.

¹²¹ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 274.

¹²² GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 244-245.

¹²³ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 274.

Ale až Winckelmann jej prohlásil za hlavní rys antického umění a dal tomuto tvrzení zcela nový teoretický obsah.¹²⁴

Winckelmann vyzdvihuje umění řeckých antických umělců, kteří jsou schopni ve svém díle zobrazit onu velikost duše právě tak, jak se zdařilo rhodským umělcům při ztvárnění Laokoónovy tragédie. Rozbor Laokoónova sousoší tak spolu se studiem dalších antických soch vedl Winckelmanna k odvození estetického ideálu nejvyšší krásy.¹²⁵ „Nejvyšší krása je v Bohu a pojem lidské krásy je tím dokonalejší, čím více se blíží a podobá nejvyšší bytosti.“¹²⁶ Winckelmann tak později v *Dějínách umění starověku* rozlišuje krásu existující jako ideál, tedy krásu nejvyšší pocházející od Boha, a krásu smyslovou a smysly vnímatelnou, která ale je ovšem nedokonalá.¹²⁷

Krása je pro něj tou pravou podstatou, není však snadné krásu definovat, neboť je podle Winckelmanna snazší říci, co není krása, než co krása je. Winckelmann píše: „[...] krása je jedním z velkých tajemství přírody, jejichž působení všichni vidíme a cítíme, ale obecné a zřetelné pojmové vyjádření jejich podstaty náleží k neodhaleným pravdám. Kdyby se tento pojem dal vyjádřit matematicky, nelišily by se názory lidí na to, co je krásné, a přesvědčit o pravé kráse by bylo snadné.“¹²⁸

Tento ideál - nejvyšší krása je podle Winckelmanna ztělesněna v lidské postavě. „Krása lidského těla spočívá v souladu jeho různých částí a v jejich vzájemném vztahu vyjádřeném funkcionální eliptickou linií. Tato eliptická linie je zároveň jednotná i rozmanitá, neboť algebraickým způsobem není možno určit, která linie, zda více či méně eliptická, spojuje různé části těla v krásný celek – ale starověcí mistři to dovedli; o

¹²⁴ STROMŠÍK, J., *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 207.

¹²⁵ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 244.

¹²⁶ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 126.

¹²⁷ STROMŠÍK, J., *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 207.

¹²⁸ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 123.

tom svědčí všechna jejich díla od soch bohů až po vázy. Antičtí umělci tedy znali linii krásy a aranžovali drapérie, tesali rysy tváří a určovali proporce těla tak, že ztělesňovaly krásnou formu. Celkový dojem, jak Winckelmann neúnavně opakoval, je ušlechtilé prostý a pln klidné důstojnosti.¹²⁹

Jak si všímá Stromšík, lidská krása je podle Winckelmanna tím dokonalejší, čím více se očistí od „individuálních odlišností a znaků konkrétní existence, převádí rozmanitost na jednotu a nachází tvary mezi extrémů, blízko středu.“¹³⁰ Podle Stromšíka je rovněž neobyčejné, jak je Winckelmann inspirován Platónem, neboť na krásu pohlíží právě pod vlivem Platónova spisu *Symposion*. Stejně tak druhá část Winckelmannova výroku související s klidnou duší nalézá svoji předlohu u Platóna, tentokrát v díle *Ústava*. Winckelmann v tomto klidném postoji, klidu duše, nachází kromě prvku psychologického a morálního také stav bytí. Po vzoru Platóna tak Winckelmann připouští, že ten nejpřirozenější stav nejvyšší krásy je stav klidu. Rozdílnost mezi Platónovými názory a Winckelmannem ale spočívá v uplatnění této nejvyšší krásy v umění. Pro Winckelmanna je na rozdíl od Platóna umění tím, o co mu jde v první řadě, je tím nejdůležitějším.¹³¹

Winckelmann se zabýval nejen tím, co umění představuje, tedy především krásou, ale pokusil se rozpracovat také periodizaci starověkého umění. Ve svém spisu *Dějiny umění starověku* nejprve v jednotlivých kapitolách popisuje umění konkrétních starověkých národů, jako byli Egypťané, Féničané, Peršané, také Etruskové, hlavně pak starověcí Řekové a posléze také Římané. Dále pak v druhém dílu svých *Dějin* nazvaném *Dějiny řeckého umění z hlediska vnějších podmínek doby* popisuje jednotlivá časová období tak, jak je rozpracoval. Sám

¹²⁹ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 244.

¹³⁰ STROMŠÍK, J., *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 207.

¹³¹ STROMŠÍK, J., *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 208.

Winckelmann hned v úvodu k popisu těchto dějin upozorňuje svého čtenáře, že nechtěl předkládat dějiny umělců a autorů, ale chtěl podat ucelený přehled dějin vývoje umění.¹³² Podle Volka se mu jeho záměr opravdu zdařil, neboť vezmeme-li v úvahu, z jak omezeného materiálu Winckelmann své znalosti čerpal, předložil ve svých *Dějínách umění* zcela „zasvěcený vnitřní, imanentní obraz vývoje tohoto umění,“¹³³ a vedl „paralelu mezi ním a během lidského života.“¹³⁴

Jak uvádí Gilbertová a Kuhn: „Winckelmann pohlížel na rozvoj starověkého umění jako na biologický jev, který postupně dozrává, prochází různými fázemi a pak zaniká.“¹³⁵ Stejný postup vznikání, dozrávání a zániku aplikoval na vývoj starověkého řeckého umění a v tomto vývoji definoval čtyři různá období podle jeho kvalit. Podle některých výkladů se však jedná spíše o tři období řazená ke klasické epoše, neboť čtvrté stadium, doba úpadku, je již mimo tento výčet a stojí mimo dokazování Winckelmannovy teorie krásy. Při tomto členění je užíván termín styl jako znak určitého uměleckého období. Ve stylu epochy se ve Winckelmannově pojetí v popředí objevuje tvaroslovné hledisko a zaujímá panestetický postoj.¹³⁶

Winckelmann rozčlenil řecké umění na jednotlivá období, pomyslnou první hranici tvoří umělec Feidias. Prvním stadiem je tedy období umění od nejstarší doby až po Feidia, kam Winckelmann zahrnuje například autora sochy *Milona z Krotonu* Demease, také autora bronzových soch Kallon a jiné.¹³⁷ Toto období je charakteristické „tvrdou a mohutnou kresbou, často plnou drobných přesných podrobností a bez

¹³² WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 207.

¹³³ VOLEK, J., *Kapitoly z dějin estetiky I. Od antiky k počátku XX. století*, s. 79.

¹³⁴ VOLEK, J., *Kapitoly z dějin estetiky I. Od antiky k počátku XX. století*, s. 79.

¹³⁵ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 245.

¹³⁶ STROMŠÍK, J., *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, .s. 221.

¹³⁷ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 207- 208.

půvabu.“¹³⁸ Uplatňuje se v něm příliš pevné dodržování pravidel, které se vzdaluje přírodě a působí chladně až strnule. Někdy je nazýváno obdobím geometrickým.¹³⁹

Následujícím stadiem je podle Winckelmanna umění od doby Feidiovy až po Alexandra Velikého. „Tehdy byly položeny základy velikosti Řecka, na nichž mohla vzniknout nepomíjivá a nádherná budova: filozofové a básníci ji započali, umělci ji dokončili a dějepisci nás do ní uvádějí nádherným portálem.“¹⁴⁰ Jedná se o období vysokého stylu, což je styl, v němž byl nalezen onen střed projevující se v ušlechtilé prostotě a tiché velikosti.¹⁴¹

V tomto období Winckelmann spatřuje, jak píše Gilbertová a Kuhn, „sochařského génia Řeků“ a k tomuto období také přirovnává dobu italského malířského umění zastoupeného Raffaelem.¹⁴² Právě do tohoto období je pak řazeno v této práci popisované sousoší Laokoóna. „Dobrotivý osud, který bdí nad uměním ještě i v jeho záhubě, zachoval k úžasu celého světa jedno dílo z tohoto uměleckého období jako důkaz pravdivosti zpráv o nádheře tolika zničených mistrovských děl. Laokoon a jeho dva synové, dílo, jež vytvořili Agesandros, Apollodoros a Athenodoros z Rhodu, pochází s největší pravděpodobností z této doby [...] Víme, že již ve starověku se tomuto dílu připisovalo prvenství před všemi malbami a sochami, a proto si zaslouží tím větší pozornost a obdiv zaostalejších potomků, kteří nevytvořili nic, co by se s ním dalo srovnat.“¹⁴³

Jak již bylo výše zmíněno, v Laokoónovi spatřil Winckelmann onu vznešenou prostotu a tichou velikost, které byly projevem tohoto období

¹³⁸ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 245.

¹³⁹ STROMŠÍK, J., *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 221.

¹⁴⁰ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 213.

¹⁴¹ STROMŠÍK, J., *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 221.

¹⁴² GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 246.

¹⁴³ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 223.

vznešeného stylu.¹⁴⁴ To vše bylo umožněno také vývojem ve starověkém Řecku, neboť vysoký styl je obdobím „zlatého věku politické svobody a demokracie.“¹⁴⁵ Podle Winckelmanna je vývoj umění totiž závislý na stavu společnosti, ve které se kultury a tedy i umění utváří, jen svoboda se má stát tím správným podložím pro zrod dokonalosti, a to nejen v umělecké oblasti.¹⁴⁶ Podle Gilbertové a Kuhna je zajímavé, že toto období, ve kterém se projevuje starověká řecká nejen umělecká dokonalost, nenazval Winckelmann krásným.¹⁴⁷

Třetí období Winckelmann nazývá „*Úpadek umění v dobách po Alexandrovi.*“¹⁴⁸ Winckelmann je přesvědčený, že po smrti Alexandra Velikého začala upadat celá společnost. „Umění, jež se vlastně zrodilo ze svobody, muselo nutně poklesnout a zaniknout, když obec, která byla jejím hlavním stánkem, svobodu ztratila.“¹⁴⁹ Toto období úpadku se vyznačovalo krásou, půvabem a také větší jemností než období předchozí.¹⁵⁰

Winckelmann, jak sám píše, chce pod termín úpadek zařadit jen nové umělce, ty starší a známé umělce zahrnuje v obdobích, kdy jsou představena jejich vrcholná díla. Mnoho umělců se podle Winckelmanna v tomto období proslavilo, ale bylo to však mimo území Řecka, odkud přišla příležitost od jiných panovníků. Tito autoři pak v mnohém předčili umělce, kteří svoji vlast neopustili. Dále Winckelmann uvádí, že právě v tomto období se poprvé projevuje u starověkých Řeků špatný vkus, jednou z jeho příčin má být i značná pokleslost v básnictví.¹⁵¹

¹⁴⁴ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 245.

¹⁴⁵ STROMŠÍK, J., *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 221.

¹⁴⁶ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 226 -227.

¹⁴⁷ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 245.

¹⁴⁸ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 226.

¹⁴⁹ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 227.

¹⁵⁰ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 246.

¹⁵¹ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 227-228.

Toto stadium je také nazýváno obdobím tzv. vysokého stylu.¹⁵² Winckelmann tuto dobu srovnává s uměním renesančním, s dobou od Raffaella a Michelangela až po Carracciho.¹⁵³ Z antických autorů Winckelmann v souvislosti s tímto obdobím zmiňuje např. Hermoklea Rhodského, rytce drahokamů Satyreiose, Atheose, Kallistratose, Polykleita a mnoho jiných autorů.¹⁵⁴

Čtvrté období, které Winckelmann popisuje, zahrnuje umění z doby římských císařů. Jedná se o období, ve kterém dochází k rozvoji napodobování, toto stadium je označováno za plytké a také eklektické.¹⁵⁵ V tomto období se řecké umění potýká s opětovným úpadkem, to však, jak uvádí Winckelmann, není platné pro všechny umělce. Existovali i umělci, jejichž díla se stala významnými a obdivovanými, a tak draze placenými. V této souvislosti Winckelmann představuje jména autorů, jako byli: Timomachos, Arkesilaos či Pasiteles, Posidonios, Lados a také Zorypos.¹⁵⁶

V této epoše sice vznikla některá díla hodná obdivu, ale jak píše Winckelmann: „Kdyby bylo možno pozvednout umění k jeho někdejší nádheře, pak byl Hadrianus tím mužem, jemuž k tomu nechyběly ani znalosti, ani snaha. Avšak duch svobody zmizel ze světa a vyschl pramen napájející vznešené myšlení a pravou slávu.“¹⁵⁷ Jak již bylo výše řečeno, pro Winckelmannu jsou umění a jeho vývoj spojeny s vývojem společnosti,¹⁵⁸ v níž se utváří.

Z toho důvodu již není možné v tomto období dosáhnout v umění vrcholu, neboť společnost je nesvobodná a trpící, podrobená nadvládou

¹⁵² STROMŠÍK, J., *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 221.

¹⁵³ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 231.

¹⁵⁴ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 229-232.

¹⁵⁵ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 246.

¹⁵⁶ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 239.

¹⁵⁷ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 251.

¹⁵⁸ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 245.

různých tyranů. Řecko se změnilo, a proto podle Winckelmanna: „Nelze se divit, že umění zjevně došlo k zániku, jestliže si uvědomíme, že po Commodově smrti zanikly i školy sofistů v Řecku. Řekové dokonce zapomínali svoji řeč: bylo mezi nimi málo těch, kteří mohli s opravdovým porozuměním číst nejlepší spisy svého národa.“¹⁵⁹

Toto čtvrté stadium, období tzv. stylu napodobitelů, je možné přirovnat opět k umění Winckelmannových současníků. Jedná se o přirovnání stylů a žánrů k manýrismu a baroku, jež podle Stromšíka Winckelmann nazval antiuměním, ve kterém se odráží přílišné přehánění a zbytnění.¹⁶⁰ Tak je tomu i u starověkého umění v tomto období, vyznačuje se napodobováním umění starších antických autorů z období rozkvětu, avšak nedosahuje jejich kvalit, neboť napodobitelé nemohou nikdy tohoto vrcholu a rozkvětu dosáhnout, jsou za svými vzory pozadu.¹⁶¹

Je zajímavé, že Winckelmann napodobování u antických mistrů nazývá něčím pokleslým a nesprávným, ale novodobé umělce, tedy umělce své současnosti, nabádá k napodobování děl a stylů antických. Jak píše Stromšík: „Co ve starověku prohlašuje za úpadek, se má stát perspektivou současného umění. [...] avšak rozdílnost spočívá v tom, že Winckelmann napodobováním starých nerozuměl nikdy kopírování, ale tvůrčí napodobování.“¹⁶² Tímto obrácením se k antickým a hlavně řeckým pramenům umění chtěl Winckelmann stejně jako Lessing podníti obnovu národního estetického citění, osvěžení citu a očištění vkusu.¹⁶³

Každý z nich měl svoji cestu a způsob. Lessing k tomu chtěl využít divadelní hry a je označován jako zakladatel, byť teoretický, vážné

¹⁵⁹ WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 256.

¹⁶⁰ STROMŠÍK, J., *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 222.

¹⁶¹ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 246.

¹⁶² STROMŠÍK, J., *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 222.

¹⁶³ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 243.

veselohry.¹⁶⁴ Winckelmann se svojí prací zasloužil o založení dvou nových vědních oborů, a to klasické archeologie a dějin umění.¹⁶⁵

I přesto, že již brzy po Winckelmannově smrti bylo velké množství z jeho objevů, o nichž sepsal svá díla, vyvráceno a zpochybněno, jak píše Gilbertová a Kuhn, je jeho význam v těchto oblastech velmi důležitý. Ve svém díle svůj velký odkaz následujícím generacím předal.¹⁶⁶

¹⁶⁴ BAHR, E., *Dějiny německé literatury II. Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 53.

¹⁶⁵ STROMŠÍK, J., *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 223.

¹⁶⁶ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 245

4. Lessingova reakce

Jedním z autorů, který reagoval na Winckelmannův, byl Gotthold Ephraim Lessing. Lessing je především znám jako kritik a teoretik umění, jenž v mnohém připomíná francouzského materialistu Denise Diderota. Každý z nich však působil v odlišném prostředí, které mělo vliv na jejich tvorbu. Lessing se tak projevuje mnohem vyhraněněji nežli Diderot a ve svých dílech se jeví více jako kritický autor.¹⁶⁷ Je také považován za zakladatele novodobé kritiky.¹⁶⁸

Jako kritik se Lessing z části projevuje i ve svém díle *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*,¹⁶⁹ které vzniklo přibližně ve stejnou dobu jako slavná *Minna z Barnhelmu*.¹⁷⁰ *Laokoóna* Lessing sice napsal jako reakci na dílo Johanna Joachima Winckelmannův *Myšlenky o napodobování uměleckých děl starověku*, ale také již v předmluvě uvádí jako další účel vzniku svého spisu snahu o stanovení hranic mezi malířstvím a poezií.¹⁷¹

Winckelmannovy *Myšlenky* jsme již výše představili, v tomto díle se Winckelmann vyslovuje ve prospěch antického umění, hlavně pak vyzdvihuje sochařské umění výtvarných autorů starověkého Řecka. Pouze v tomto umění nalézá ten správný estetický ideál v podobě ztvárnění lidského těla. Lessing tak v začátku svých úvah polemizuje s Winckelmannovým slavným výrokiem o ušlechtilé jednoduchosti a tiché velikosti jak ve výrazu, tak v postoji, které se propojují právě v umění starověkých Řeků. Jak uvádí Winckelmann, jen „Řecko mělo umělce a filosofy v jedné osobě a víc než jednoho Metrodora. Moudrost podávala

¹⁶⁷ MÍČKO, M., Lessingův Laokoon, In: LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 254 -256.

¹⁶⁸ VOLEK, J., *Kapitoly z dějin estetiky I. Od antiky k počátku XX. století*, s. 80.

¹⁶⁹ Dále uváděno jako *Laokoon*.

¹⁷⁰ MÍČKO, M., Lessingův Laokoon, In: LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 256.

¹⁷¹ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 10-11.

ruku umění a vdechovala jeho postavám nadobyčejné duše.“¹⁷² Winckelmann se domníval, že pouze tito umělci byli těmi pravými prostředníky, když nás prostřednictvím svého vytříbeného sochařského umění vedli k dokonalému dojmu z uměleckého díla.

Toto ideální spojení moudrosti a uměleckých schopností projevující se u antických umělců však Lessing jako obecně platné vysvětlení dokonalosti řeckých výtvarných děl nepřijímá, ačkoliv u něj samotného stejně jako Winckelmannů nalézáme kanonické pojetí antického, přesněji řeckého, umění. Lessing se však snaží z něj pravidla a obecně platné zákony odvodit.¹⁷³

Podnětem pro sepsání jeho knihy se mu stal Winckelmannův způsob, jakým srovnává sochařská a básnická díla, a jeho pohled na Vergiliův popis Laokoónova skonu. Jak přiznává, toto Winckelmannovo pojetí výkladu jej nejprve zarazilo a poté podnítilo k následujícím úvahám.¹⁷⁴ Obrací se tak ke slavnému sousoší a uvažuje o Laokoónově výrazu a pokládá otázku týkající se jeho smrtelného výkřiku, o němž Vergilius napsal: „[...] přitom strašlivý křik až vzhůru k nebesům zdvihá, jako když bučí býk, jenž shodil sekyru z krku, jež jej nejistě ťala, a uniká oltáři raněn.“¹⁷⁵ Tento veliký a bolestný křik však musel být u sousoší podle Winckelmannů změněn v pouhý úzkostný sten. „Hrdina nevyrazí strašný křik, jak zpívá Vergilius o svém Laokookontovi. Otevření úst to nedovoluje; je to spíš úzkostný sten, jak jej popisuje Sadonet.“¹⁷⁶

Lessing připouští, že důvod, proč sochařsky ztvárněný Laokoón nekřičí bolestí tak jako Laokoón v dramatickém díle od Vergilia, se nalézá

¹⁷² WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 274.

¹⁷³ MÍČKO, M., Lessingův Laokoon, In: LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 258.

¹⁷⁴ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 13.

¹⁷⁵ VERGILIUS, *Aeneas*, s. 62.

¹⁷⁶ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 274.

v rozdílnosti mezi řeckým géníem a latinskou ušlechtilou zdrženlivostí a prostotou, přičemž řecký génius ji vždy převyší. „Trval však na odlišném výkladu tohoto Winckelmannova předpokládaného faktu. Prohlašoval, že Řekové se řídili příkazy matky přírody stejně jako Římané, a proto připouštěli nespoutaný výraz citů i u božských postav.“¹⁷⁷ Vždyť, jak Lessing poznamenává, křik je nedílnou součástí utrpení a k utrpení patří. Autoři všech uměleckých děl, kteří nechávají své hlavní hrdiny truchlit a křičet v utrpení, podle Lessinga tak nekonají z nedostatku vytříbenosti nebo ze svého špatného vkusu, ale činí tak proto, že se jedná o naprosto přirozenou součást lidského projevu.¹⁷⁸

Lessing¹⁷⁹ odkazuje k Homérovým hrdinům, kteří mohou sténat a plakat, aniž by jim bylo ubráno něco z jejich chrabrosti. Tímto projevem lidského cítění, který zde není brán jako něco nedůstojného či nižšího, se tak rovnají ostatním lidem.¹⁸⁰ Kromě Homérový *Iliady* zmiňuje Lessing i dílo Sofoklovo, v němž autor nechává své hrdiny Filokleta a Hérakla sténat a křičet. Tento fakt pravděpodobně slouží Lessingovi jako argument pro podpoření teze, že i Laokoón by v Sofoklově ztraceném dramatu sténal. Píše: „Tolik jsem si jist, že asi nelíčil Laokoonta stoučeněji než Filokleta nebo Hérakla. Všechno stoické je nedivadelní a náš soucit je vždy úměrný utrpení, které zajímající nás předmět vyjadřuje.“¹⁸¹ Vidíme-li, že hrdina snáší své utrpení s „velkou duší,“ obdivujeme jej, ale tento obdiv pozbývá vroucnosti, neboť v jeho vyjádření chybí vášeň.

Podle popisu je tedy patrné, že i velcí hrdinové mohou naříkat takovým způsobem, jakým je básníci s nejlepším úmyslem nechávali

¹⁷⁷ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 247.

¹⁷⁸ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 14.

¹⁷⁹ V následující části vycházím ze své bakalářské práce, v níž je tato problematika řešena. Viz VONDRÁČKOVÁ, E. *Laokoon v úvahách J. J. Winckelmannova a G. E. Lessinga*, Plzeň : ZČU, 2012.

¹⁸⁰ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 15.

¹⁸¹ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 16.

projevit jejich hoře.¹⁸² A pokud tedy křik jako projev bolesti nepotlačuje velikost duše, tzn. křikem není velikost duše nijak ohrožena, pak sochař Laokoónova sousoší musel mít podle Lessingových úvah k jeho potlačení jiné důvody. Řecký génius se tedy může odrazit i v prudkých citech a toto umírnění bolestného křiku u Laokoóna sochařského muselo zapříčinit něco zcela jiného. Křik byl pozměněn v pouhý vzdech, aby umělci dosáhli té nejvyšší možné krásy.¹⁸³

Dalším tématem, které se v návaznosti na Winckelmanna v Lessingově díle otevírá, je právě krása. Stejně jako Winckelmann nám Lessing přibližuje řeckého umělce jako toho, kdo *nelíčí nic než krásno*,¹⁸⁴ které je v řecké kultuře primární. „Pojem krásy se v antice vyjadřoval nejčastěji podstatným jménem kalón (krása) nebo přídavným jménem kalós (krásný).“¹⁸⁵ Zde také Lessing stejně jako Winckelmann uvádí rozdíl mezi řeckým malířem a malířem své doby. Přesněji Lessing píše: „Kdo tě bude chtít malovat, když tě nikdo nechce vidět.“¹⁸⁶ Antický umělec nechce a nebude zpodobňovat osobu, jejíž ošklivost je pro příjemce díla odpudivá. Tím se liší od umělce Lessingovy doby, který podle něj namaluje i osobu šerednou a odpudivou, neboť interpreti již nebudou v díle hledat ošklivost předlohy, nýbrž krásu samotného díla.¹⁸⁷

Starým Řekům nebyl tento přístup blízký, i v jejich době se sice našli autoři malující nehezké věci, z hlediska profesního života se jim však nevedlo dobře. Lessing dává za příklad Pausona, jehož díla byla dokonce schovávána před mládeží. Snahu o eliminaci takového přístupu podporovalo i to, že na některých místech bylo uzákoněno pouze zpodobňování krásna. Lessing konkrétně uvádí thébský zákon, který

¹⁸² LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 16.

¹⁸³ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 247.

¹⁸⁴ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 17.

¹⁸⁵ BUCHTOVÁ, M., *Pojetí krásy v antice*, s. 3.

¹⁸⁶ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 17.

¹⁸⁷ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 17.

dokonce zakazoval zpodobňovat ošklivost.¹⁸⁸ Lessing píše: „U starých byla krása nejvyšším zákonem výtvarných umění.“¹⁸⁹ Krása je tedy nejvyšším cílem, jemuž je v antickém umění vše podřízeno, tedy i způsob vyjádření, výraz díla.

A je to právě výraz a v něm odrážející se vášně, co Lessing následně ve svých úvahách důkladně rozpracovává. Souhlasí s Winckelmannem v tom, že prudkost vášní se odráží jak ve fyziognomii, tak i v postoji celého těla, což může mít za následek vytracení dokonalých křivek těla. To je také důvodem, proč se staří autoři vyhýbali znázorňování prudkých vášní. Pokud je nešlo zcela eliminovat, došlo k jejich zmírnění do takové míry, která nenarušovala celkový dojem z uměleckého díla. Výtvarníci navíc byli na rozdíl od básníků nuceni utlumit vášně hněvu i žalu. V případě nemožnosti provést tento krok se autoři děl raději uchýlili k zahalení této skutečnosti.

K tomu, jak uvádí Lessing, došlo i v případě obrazu *Obětování Ifigenie* od Timantha. Na tomto obraze lze všem postavám s výjimkou Agamemnona z výrazu tváře vyčíst velké zarmoucení. Postava Agamemnona je nicméně vyobrazena odvrácená a zahalená, autor si byl totiž plně vědom příslušných mezí výtvarného vyjádření. „Toto zahalení je obětí, kterou umělec přinesl kráse. Je příkladem, nikoliv jak hnát výraz přes závory umění, nýbrž jak jej podrobit prvnímu zákonu umění, zákonu krásy.“¹⁹⁰ Jak uvádí Volek, podle Lessinga má umění zobrazovat krásu, tam, kde by výraz mohl kráse příliš uškodit, je nutné jej potlačit.¹⁹¹

Lessing se tak vrací k Laokoónovi ve shrnutí, v němž všechna uvedená zamyšlení dávají odpověď na otázku, proč jej autor ztvárnil tímto způsobem. Oponuje Winckelmannovu tvrzení, že je ušlechtilá

¹⁸⁸ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 20.

¹⁸⁹ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 20.

¹⁹⁰ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 24.

¹⁹¹ VOLEK, J., *Kapitoly z dějin estetiky I. Od antiky k počátku XX. století*, s. 81.

jednoduchost a tichá velikost tím hlavním znakem sousoší. Podle Lessinga byl autor nucen zeslabit křik ve sten ne proto, že by snad křik byl znakem slabosti či neušlechtilé duše, avšak z toho důvodu, že by křik znetvořil výraz Laokoónovy tváře. Lessing nás proto nabádá, abychom Laokoóna nechali křičet ve svých představách. Přímý pohled na takovou scénu totiž nevyvolá obdiv, jaký by si Laokoón zasloužil, ale je nanejvýš odpuzující a nemá náležitý účinek.¹⁹²

Tímto pravidlem se podle Lessinga musí řídit autoři výtvarných děl, neboť vždy zachycují jen určitý okamžik. Pomíjivou chvíli, která zůstane navždy vtištěna do jejich díla. Tento jediný okamžik by nemohl vzbuzovat v člověku ty správné pocity, kdyby byl zachycen ve své krajní poloze. Autor zde podle Lessinga musí ponechat prostor divákově imaginaci. „Čím více vidíme, tím více musíme mít možnost domýšlet; čím více přemýšlíme, tím více musíme věřit, že vidíme.“¹⁹³ Kdyby tedy bylo dílo ukázáno v době nejvyššího emočního vypětí, pak by fantazie a obrazotvornost ztrácely prostor pro své uplatnění. Je-li Laokoón zobrazen pouze jako vzdychající, pak je možné, jak uvádí Lessing, „zaslechnout“, jak z plných plic křičí. Kdyby však byl zachycen s ústy doširoka v křiku rozevřenými, naše fantazie by nemohla zcela nic. Nebylo by nám dovoleno představit si jej v jiné pozici.¹⁹⁴

Každý okamžik je konečný, tedy i křik způsobený největší bolestí ustane. Oběť poté může bolesti buď odolat, či podlehnout. Bude-li se tedy vycházet z tohoto časového hlediska, pak Laokoón nemohl být zobrazen křičící, neboť tento stále trvajícím křik by na nás po nějaké době působil nepřirozeně a jak píše Lessing, připadl by nám až zženštilý, dětinsky nesnášenlivý.¹⁹⁵ Také proto autor Laokoóna zobrazil jeho bolest

¹⁹² LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 24.

¹⁹³ Tamtéž, s. 27.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 28.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 28.

v patřičných a zároveň žádoucích mezích. Jak uvádí Stromšík, Lessing připisuje výhradně výtvarnému umění schopnost vyvolávat libý pocit, sympatii, lásku a rozkoš, kterou vyvolává láska, neboť pouze krása má patřičný umělecký účinek.¹⁹⁶ Proto pro zachování co největšího účinku díla na naše smysly využil sochař při jeho tvorbě výrazových prostředků přesně tak, jak jsou sochařskému umění dány. Nutno dodat, že tyto prostředky nepovažuje Lessing za použitelné v umění slovesném, například v poezii.¹⁹⁷ Umění slovesné má zcela jiné prostředky a možnosti vyjádření, má možnost zachytit různé fáze příběhu, celý jeho vývoj i souvislosti.¹⁹⁸

Právě z toho důvodu není básník podle Lessinga nikterak nucen svůj obraz soustředit do jediného okamžiku jako výtvarný umělec. Své vyprávění vede od jeho začátku skrze všechny proměny až k jeho ukončení. „Každá z těchto proměn, která by výtvarného umělce vždy stála celé zvláštní dílo, stojí básníka jediný výraz, kdyby tento výraz, posuzován sám o sobě, urážel posluchačovu představu, pak bude následujícím tak zmírněn a napraven, že ztrácí svůj ojedinělý dojem a tak má ve spojení účinek opravdu nejpříhodnější.“¹⁹⁹

Křičí-li tedy Vergiliův Laokoón, pak to podle Lessinga na divákově úsudku nic nezmění, neboť jej již zná jako vlastence a otce. Tento jeho křik nesouvisí s jeho charakterem, je pouhým prostředkem básníka, jenž má skrze něj jedinou možnost přiblížit nám jeho nesnesitelné utrpení. To v důsledku vede k Lessingovu zamýšlení se nad správností kritiky, která byla sepsána v neprospěch Vergilia. A následně konstatuje, že oba

¹⁹⁶ STROMŠÍK, J., *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 241.

¹⁹⁷ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 31.

¹⁹⁸ STROMŠÍK, J., *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 241

¹⁹⁹ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 32.

umělci, jak výtvarník, tak básník, učinili správně, zmírnil-li první Laokoónův křik a druhý jej naopak křičet nechal.²⁰⁰

Na projevu bolesti neshledává Lessing nic špatného, dokonce přiznává, že Ciceronova filozofie o snášení bolesti mu není nikterak blízká. „Člověk by myslil, že chce vycvičit gladiátora, tolik horlí proti vnějšímu projevu bolesti.“²⁰¹ Cicero si, jak píše Lessing, nevšímá žádných ostatních skutečností, slyší hrdiny básnických děl (*Filokleta*) pouze křičet a hořekovat. Jak píše: „Kde jinde by vzal příležitost ke svému rétorskému výpadu proti básníkům? Prý nás změkčují, protože uvádějí nejchrabřejší muže, jak hořekují.“²⁰² Lessingova reakce na tato tvrzení je, že básník musí nechat hrdiny hořekovat, neboť divadlo není žádnou arénou. V arénách byl cit oproti divadlu nežádoucí.²⁰³ Nařikání hrdinů není autorem považováno za změkčilost, člověku hořekování přísluší, tak jako velké činy hrdinovi. Lessing uvádí: „Není tak ani změkčilý, ani zatvrzelý, nýbrž jak se zdá být hned tím, hned oním, jak toho vyžaduje tu přirozenost, tu zase zásady a povinnost. Je vrcholem toho, co moudrost může zplodit a umění zpodobnit.“²⁰⁴ Lidský hrdina tak v sobě má obě tyto protikladné složky. Lessing tuto skutečnost předkládá na příkladu Sofoklova *Filokleta*, který je podle Lessinga přirozenost sama. Stromšík uvádí, že právě tento příklad je jasnou polemikou nad „Winckelmannovou formulací, která primát krásného výrazu nad pravdou ošklivé reality vztahuje nejen na výtvarné umění, ale i na slovesné umění antiky. Lessing zdůrazňuje, že přirozené reakce nebyly antice cizí.“²⁰⁵

Pro Lessinga je s ohledem na výše uvedenou analýzu významné i objasnění situace kolem vzniku obou děl, tedy jak Laokoóna

²⁰⁰ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 32.

²⁰¹ Tamtéž, s. 41.

²⁰² Tamtéž, s. 42.

²⁰³ Tamtéž, s. 42.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 42-43.

²⁰⁵ STROMŠÍK, J., *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 242.

mramorového, tak slovesného. Zabývá se otázkou, které z děl bylo předlohou tomu druhému, a s její pomocí ilustruje další z odlišností těchto forem umění. Kromě možnosti, že Laokoón sochařský mohl vzniknout dříve či podle jiné předlohy, nám Lessing předkládá i eventualitu, že sochařům byl předlohou Laokoón Vergiliův. „Ať je prokázáno nebo neprokázáno, že sochaři pracovali podle Vergilia, budu to pouze předpokládat, abych viděl, jak tedy podle něho vlastně pracovali.“²⁰⁶ Lessing vyzdvihuje zajímavý umělecký nápad svázat Laokoóna i se syny hadím objetím. Významnou otázkou se mu v souvislosti s tím stává nalezení toho, kdo tuto myšlenku prezentoval ve svém uměleckém díle jako první. Ten, kdo si myslí, že první byl sochař, podle něj nečetl Vergiliovu báseň dosti pozorně, neboť básník podrobně popisuje hady pozoruhodné délky, kteří se ovinuli kolem dětí a do smrtelného sevření uchopili i otce přicházejícího pomoci svým synům.²⁰⁷ Vergiliovo pojetí Laokoónovy smrti zní takto: „Aj, v tom poklidným mořem se blíží – hrůza to líčit! – z míst, v nichž Tenedost jest, dva hadi v závitech strašných vrhnou se do mořských vln a pospolu ke břehu plují. ... Zbledneme nad tím zjevem a prcháme: útokem jistým míří na kněze přímo – však dříve se ovine každý okolo jednoho z těl dvou malých knězových synů, zuřivě do něho hryže a drásá nebohé údy. Otce, jenž na pomoc chvátá a kopí v pravici nese, uchopí, v závitech sevrou a dvakrát ho šupinným tělem ovinou kolem boku a dvakrát okolo šíje, potom však krkem i hlavou se nad něj vysoko vztyčí. Ubožák rukama přitom se namáhá roztrhnout kruhy.“²⁰⁸

Básník nechává hady ovinout Laokoónovo tělo, avšak jeho paže zůstávají tohoto upnutí ušetřeny. Po vzoru básníka toto podle Lessinga zobrazili i sochaři, a to ze stejného podnětu. Nechat pažím jejich volnost,

²⁰⁶ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 53.

²⁰⁷ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie* s. 55.

²⁰⁸ VERGILIUS, *Aeneas*, s. 62.

aby se mohly volně hýbat, neboť jak sám upřesňuje, „nic nedává více výrazu a života nežli pohyb rukou. Zejména při afektu je i nevymluvnější obličej bez nich nevýznamný.“²⁰⁹ Kromě tohoto prvku (volnosti paží) pak omotání hadů není pro výtvarné umělce natolik zajímavé, aby jej od básníka přejímali. Lessing nám říká, co Vergilius píše ve svém Laokoónovi, že hadi se mu ovinuli nadvakrát kolem krku a těla a i tak jej převyšovali svojí velikostí. Tento výjev již u sousoší není uplatnitelný, jelikož autoři chtěli především ukázat smrtící účinnost jedu a bolesti.

Takto pojatého vyobrazení mohlo být docíleno tím, že hlavní části budou pokud možno volné a bez dalších vlivů, které by narušovaly, přetvářely či zeslabovaly „*hru trpících nervů a pracujících svalů*.“²¹⁰ Kdyby byl Laokoón omotán tak důsledně, jak popsal Vergilius, nemohlo by sochařské dílo patřičně vyniknout, protože by hlavní části byly schovány za hadími těly. Ten samý princip platí i pro oviny kolem krku, jež by pak společně s vyčnívajícími hadími hlavami způsobovaly rozpad celé koncepce a proporční důmyslnosti. Tuto odlišnost Lessing u sochařů chválí, neboť důmyslné přesunutí hadích závitů z těla a krku na stehna a nohy nechalo plně vyniknout zamýšlenému ideálu.²¹¹

U sochařského zpracování dále v kontrastu se zpracováním básnickým vyzdvihuje i to, že kněžské šaty Laokoóna i šaty jeho synů jsou předkládány jako sklouznuté. Dochází tak k odhalení nahých těl. To je možné podle Lessinga považovat za chybu, což dle něj někteří lidé i činili. Jde nicméně o chybu vynucenou okolnostmi zapříčiněnými limity výtvarného umění. Sochaři totiž nebyli schopni vytvořit tenké záhyby na kněžském ornátu, což by v důsledku znamenalo, že takto nedůsledně oděný kněz by nebudil potřebný dojem. Zvolili tak zobrazení, které

²⁰⁹ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 56.

²¹⁰ Tamtéž, s. 57.

²¹¹ Tamtéž, s. 58.

navzdory zvyklostem ukazovalo postavy vysvlečené. Raději tak dali přednost dílu odlišnému od skutečnosti nežli dílu umělecky špatnému.²¹²

V básnickém díle jsou na rozdíl od sochařského postavy oděny, avšak jejich oděv se jeví jako průhledný, naše představivost, jak píše Lessing, vidí skrze tento oděv. U Vergiliova Laokoóna tedy není důležité, zda je oblečen nebo není, my jako diváci jsme schopni si představit jeho bolest rozloženou do celého jeho těla. I když má v básni Laokoón na důkaz svého postavení čelo ovinuto kněžským vínkem, tak toto zobrazení nepřekáží naší fantazii, dokonce ji podle Lessinga podporuje, i skrze něj si totiž utváříme představu o utrpení, které kněz podstupuje. Tohoto pomocného prostředku k dokreslení situace se výtvarníci také museli vzdát. Jeho použití by zeslabilo celkový výraz, postava by měla zakryté čelo, které bylo považováno za sídlo výrazu.²¹³

Stejně jako u křiku byl výraz obětován kráse, zde je naopak konvence obětována výrazu. „Ostatně konvence byla u starých umělců málo ceněnou. Cítili, že nejvyšší určení jejich umění je vede k úplnému jejímu postrádání. Tímto nejvyšším určením je krása.“²¹⁴ Lessing tedy předpokládal, že sochaři měli za vzor básníka. Tímto závěrem nicméně vůbec nesnižoval autory sousoší, u kterých naopak vyzdvihl jejich moudrost spočívající ve faktu, že se nenechali svým vzorem svést a přemýšleli u přetváření jednoho umění ve druhé. To umožnilo vzniknout odchylkám od původního vzoru, což mimo jiné dokládá jejich velikost.²¹⁵

Lessing však v úvahách volí i obrácený postup uvažování. Vychází při něm z předpokladu, že básníkovi byl vzorem Laokoón kamenný a že básník tak napodoboval sochaře. Lessing se zde odvolává na myslitele, kteří toto tvrzení hájili jako pravdu, k čemuž je podle něj vedla krása díla.

²¹² LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 59.

²¹³ Tamtéž, s. 61.

²¹⁴ Tamtéž, s. 61.

²¹⁵ Tamtéž, s. 62.

Díky kráse usuzovali, že není možné, aby dílo pocházelo z pozdější doby než z období vrcholu, „kdy umění bylo ve svém nejdokonalejším rozkvětu, poněvadž toto dílo zasluhovalo, aby z ní pocházelo.“²¹⁶

Vyvstává zde otázka, proč se básník nedržel výtvarníkovy díla věrněji a proč u něj dochází k oněm odchýlkám, které mezi oběma díly nalézáme. Lessing uvažuje o básníkově fantazii jako příčině, ta zde mohla sehrát určitou roli, avšak není mu zcela jasné, proč vychvalované detaily sochařského díla básník pozměnil. Lessingovi se totiž zdá nepravděpodobné, že by autor v případě popisu sochařského vzoru některé výrazné prvky díla nechal bez slovního popisu: např. propletení hadů kolem všech tří postav.²¹⁷

Jako další příklad může sloužit již několikrát zmiňovaný Laokoónův křik, který u Vergilia není potlačen. Otázkou zůstává, proč tomu tak je, když jeho vzor nabádá k *mužné slušnosti a velkomyslné trpělivosti*.²¹⁸ V souvislosti s tím Lessing upozorňuje na domněnky, že Laokoón nekřičí kvůli nesnesitelné bolesti ani proto, aby vzbudil soucit, ale aby vyvolal v Trójanech strach a zděšení.²¹⁹ Přiznává zároveň, že jej spíše zaujala absence gradace směřující k tak ohromujícímu křiku, která by básníka musela inspirovat v případě, měl-li by za vzor ono sochařské dílo. Ani propletení hadích těl neposkytuje Lessingovi jasnou odpověď, ptá se, proč měl básník zapotřebí tuto scénu měnit. Případně „Může se [...] dospět k podobnosti, jestliže se mění víc, než je nutno?“²²⁰ Z toho vyplývá Lessingův závěr, že nešlo o napodobování, úmyslem nebylo napodobit výtvarné umělecké dílo.

²¹⁶ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 62.

²¹⁷ Tamtéž, s. 68.

²¹⁸ Tamtéž, s. 68.

²¹⁹ Tamtéž, s. 68.

²²⁰ Tamtéž, s. 71.

Jediné, co mohl básník převzít a co má jeho dílo se sousoším společné, jsou děti, otec a hadi. Tyto společné prvky nicméně dle Lessinga vyplývají ze samotného příběhu. „Kromě historických okolností neshodují se v ničem, leda v tom, že zaplétají otce i děti v jediný hadí uzel.“²²¹ Je tedy otázkou, od koho pochází toto odchýlení se od původního příběhu. Byl to básník či výtvarník? Lessing se domnívá, že s větší pravděpodobností napodobovali sochaři básníka. „Je-li to výtvarný umělec, kdo vytvořil odchylky, mohl přitom ještě existovat úmysl napodobit básníka, poněvadž výtvarného umělce k odchýlkám nutilo určení a meze jeho umění.“²²²

Lessing se pochopitelně nevěnuje pouze vedení sporu s Winckelmannem o nadřazenosti sochařského umění starých antických mistrů, dalším důležitým tématem se mu stávají hranice a odlišnosti. V dalších částech *Laokoóna* tedy vysvětluje, v čem se musí nutně obě umění odlišovat. Každý z umělců má k dispozici jiné výrazové prostředky a možnosti zpodobňování. Tato skutečnost je více než patrná již z předchozího uvažování o tom, který z umělců vytvořil své dílo jako nápodobu toho druhého.

Lessing píše svou studii o Laokoónovi nejen jako reakci na Winckelmann, ale také jako dílo, jež má vyvracet dřívější tvrzení o stejnosti obou uměleckých oborů – výtvarného a literárního. Zmiňuje autora *Polymetis* Josepha Spence, který podle něj při posuzování obou umění nevěnoval dostatečnou pozornost patrným rozdílům. Lessing píše: „O podobnosti, kterou mají poesie a malířství, dělá si Spence zcela nejpodivnější představy. Myslí, že obě umění byla u starých těsně spojena, že šla neustále ruku v ruce a že básník nikdy neztrácel z očí

²²¹ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 71.

²²² LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 71.

malíře a malíř básníka.²²³ Lessing namítá, že Spence nebere v úvahu, že by poezie mohla být rozsáhlejší a obsažnější nežli malířství, neboť má jiné možnosti.

Jako příklad uvádí Lessing ztvárňování boha Bakcha, jemuž staří básníci přisuzovali růžky. Ty však neměl Bakchus trvale jako např. satyrové, nýbrž jako pouhou odnímatelnou ozdobu. Malíři jej s jeho růžky neznázorňovali, bránili totiž jejich představě panické krásy, jejíž vyobrazení pro ně bylo cílem. Pro básníky byly naopak tyto růžky možností jak ukázat charakter Bakcha.²²⁴

Nejen z těchto příkladů vyvozuje Lessing teorii, že básníkovi je dovoleno více nežli sochaři a malíři, neboť malíř musí dodržovat určité zásady a pravidla při zobrazování např. právě bohů. U zobrazení božstev se tak malíři a básníci rozcházejí v prostředcích, kterými daná božstva vyobrazují. Výtvarný umělec je nucen užít vždy stejnou charakteristiku jednotlivého boha, a to z toho důvodu, aby byl poznán. Básník má však jiné zobrazovací prostředky, v jeho díle jsou bohové jednajícími bytostmi s dalšími schopnostmi či vlastnostmi, které mohou zasáhnout do vyprávění.²²⁵

Popisují-li básníci určitou figuru či boha, nemusí nutně jako malíři zobrazovat další charakteristické atributy náležící dané postavě. Tato rozdílnost má svůj základ ve faktu, že postavy jsou ve většině případů již pojmenovány, případně charakterizovány jiným způsobem. Tyto možnosti výtvarník postrádá, musí při zpodobňování využít symbolů, aby byla zobrazení rozpoznána. Tyto symboly pak z těchto výtvarných znázornění dělají alegorii a jsou pro výtvarné umělce nutností vytvořenou z nouze,

²²³ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 85.

²²⁴ Tamtéž, s. 86.

²²⁵ Tamtéž, s. 87.

neboť nemají jinou možnost, jak divákovi jasně sdělit, na jakou postavu pohlíží.²²⁶

Svá tvrzení vysvětluje Lessing na příkladu s Venuší. Podle něj nemá malíř jinou možnost než zobrazit Venuši jako bohyni lásky, a tedy jako krásnou, jinak by nebylo možné ji ve vyobrazené postavě poznat. Básník ji ovšem může na rozdíl od malíře vylíčit i jako rozlícenou a bojovnou.²²⁷ Lessing to upřesňuje slovy: „jedině básník má uměleckou výsadu líčit negativní rysy, a smíšením těchto negativních rysů s rysy pozitivními svést dva zjevy v jeden.“²²⁸ Dále pak podotýká, že tato možnost je sice upřena umění výtvarnému, nicméně není správné ji vytýkat básnictví.²²⁹

Analýza několika dalších příkladů vede Lessinga k jeho estetické teorii o hranicích mezi uměními. Vyvrací tak do této doby zažitou tezi o malující poezii – *ut picture poesis* (nechť je poezie jako malířství) – pocházející od Simonida, kterou později převzal Horatius.²³⁰ Tuto teorii podrobuje zkoušce a ve svých závěrech formuluje a definuje ony významné rozdíly mezi poezií a malířstvím. „Je-li pravda, že malířství používá ke svému zpodobňování zcela jiných pomůcek a znaků než poezie – malířství totiž tvarů a barev v prostoru, poezie artikulovaných zvuků v čase – a jestliže znaky musí mít k věci, kterou značí, nesporně vhodný vztah: mohou znaky seřazené vedle sebe vyjadřovat zase jenom předměty, které samy nebo aspoň jejichž části existují vedle sebe, kdežto znaky následující za sebou mohou vyjadřovat zase jenom předměty, které samy nebo jejichž části následují za sebou.“²³¹ Podle Lessinga je pro malířství charakteristické znázorňování těles – tzn. předmětů

²²⁶ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 101.

²²⁷ Tamtéž, s. 89.

²²⁸ Tamtéž s. 90.

²²⁹ Tamtéž, s. 90.

²³⁰ KRAUSOVÁ, N., Lessingův estetický odkaz, In: LESSING, G. E., *Laokoón a iné estetické štúdie*, s. 469.

²³¹ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 133.

existujících vedle sebe. Poezie však uspořádává předměty následující za sebou, tedy děje. Lessing tak byl první, který zaujal stanovisko, že materiálem poezie nejsou malířské obrazy, ale děje.²³²

Všechny předměty – tělesa – jsou nejen prostorová, ale i časová. Jak konstatuje Lessing, malíř má sice možnost ztvárnit i děje, ale jen náznakově, pouze za pomoci těles. Stejně je to i u poezie, ta také může zpodobňovat tělesa, ovšem jen za pomoci dějů.²³³

Malíři mohou ve svém díle „využít pouze jediného dějového okamžiku“²³⁴. Lessing tento okamžik nazývá okamžikem nejpregnantnějším. Jde o ten nejvýstižnější moment, z něhož je patrné, co mu předcházelo, a také to, co po něm bude následovat. Malířství má možnost využití pouze jediného okamžiku, který je zároveň okamžikem nejvhodnějším.²³⁵

Pokud shrneme předcházející část, je patrné, že oba typy děl – jak literární, tak sochařské – využívají všech dostupných a příslušných prostředků, aby jimi stvořené dílo na svého diváka co nejvíce zapůsobilo a vzbudilo v každém všechny požadované emoce. Křičí-li Vergiliův Laokoón, pak je tento výjev v básnickém díle stejně tak v pořádku jako utlumení křiku u Laokoóna kamenného, neboť tento rozdíl pramení z rozdílnosti obou umění. Každé z nich má svoje vlastní znaky, poezie znaky libovolné a výtvarné umění znaky přirozené.²³⁶

²³² KRAUSOVÁ, N., Lessingův estetický odkaz, In: LESSING, G. E., *Laokoón a iné estetické štúdie*, s. 473.

²³³ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 133.

²³⁴ Tamtéž, s. 134.

²³⁵ Tamtéž, s. 134.

²³⁶ KRAUSOVÁ, N., Lessingův estetický odkaz, In: LESSING, G. E., *Laokoón a iné estetické štúdie*, s. 473.

Pro Lessinga existuje celá řada protikladných dvojic, které považuje za principiálně závazné. V malířství jsou to: barvy v prostoru, tělesa vedle sebe, volba neplodnějšího okamžiku. A v poezii: tóny v čase, děje za sebou, realizace popisu jednáním.²³⁷

²³⁷ G. E. Lessing, In: HERBERT, A.; FRENZEL, E., Daten deutscher Dichtung, s. 177.

5. Laokoón - diskuze

Lessing byl jedním z prvních myslitelů, který nesouhlasil s Winckelmannovým názorem a sám byl zastáncem pozdější datace Laokoónova sousoší, než byla data uvedena Winckelmannem. V pozdějších letech se vydělily dvě skupiny myslitelů, kteří v 19. století řešili otázku datace laokoónovského sousoší. Do jedné skupiny patřili ti myslitelé, kteří sdíleli Lessingův názor a kteří se tedy přiklonili na stranu zastávající názorové hledisko římské datace, ale nebránili se přisoudit římskému umění určitou svébytnost. Do této skupiny patřili myslitelé jako: Carl Fridrich von Rumohr, Carl Schnaas, archeolog Fridrich Thiersch a také zástupce českého prostředí Miroslav Tyrš. Druhou debatní stranu představovali autoři Heinrich Brunn či Johannes Overbeck, kteří nechtěli přiznat a připsat římskému umění určitý výraznější umělecký potenciál a klonili se tedy k datování sochařského díla do období helénského.²³⁸

5.1. Heinrich Brunn a Johannes Overbeck

Heinrich Brunn byl významným archeologem a historikem umění, jehož studiu věnoval celý život. Od roku 1853 pracoval v Římě pro německý archeologický ústav. V roce 1888 by jmenován ředitelem Glyptotheky v Mnichově.²³⁹ Jeho jedno z nejvýznamnějších děl o řeckém umění *Geschichte der Griechischen Künstler* se kromě jiného také věnuje rozboru sousoší Laokoóna.

Brunn řadil sousoší Laokoóna společně se sousoším Farnesského býka do jedné výtvarné školy. Mezi oběma sousošími spatřoval jasnou a na první pohled zřejmou analogii. Podle Brunna se nejedná jen o díla, která vznikla na stejném ostrově a odtud se pak později dostala do Říma, ale jde o umělecká ztvárnění, jež dokonce pochází ze stejného ducha. To

²³⁸ HEČKOVÁ, P. Římská antika ve studiích Miroslava Tyrše a Vojtěcha Birnbauma. In: *Naše Itálie. Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*, s. 423.

²³⁹ Heinrich Brunn. [online]. © Dictionary of art historians [cit 13.4.2015]. Dostupné z: <<https://dictionaryofarthistorians.org/brunnh.htm> >

podle něj dokazuje, že sousoší Laokoóna vzniklo ne v římské době, ale v době helenistické tak jako Farneský býk, u něhož jsou doba a místo vzniku jasně podloženy. Brunn shledává tuto analogii a podobnost mezi oběma díly zcela jasnou. Analogii mezi Farneským býkem a vatikánským sousoším nachází v detailní technice a vnějším zpracování.²⁴⁰ Stejného názoru je i Johannes Overbeck ve svém díle *Geschichte der griechischen Plastik*, ve kterém se při porovnání sousoší Laokoóna se sousoším Farneského býka přiklání ke stejné argumentaci.²⁴¹

Brunn vidí v Laokoónovi velký potenciál, v tomto výtvarném díle nachází vrchol vývoje, kterým prošlo řecké umění. Souhlasí tak s Winckelmannem v jeho tvrzení, že právě v tomto díle, v každé jeho části, je možné spatřit nejvyšší moudrost a jednotu, které je schopno pouze řecké umění.²⁴²

Stejný názorové hledisko zastával i Johannes Overbeck, významný německý archeolog, který se zabýval antickým a převážně řeckým uměním. Věnoval se kromě jiného rozboru mytologie zastoupené v antickém umění.²⁴³ Overbeck hájí stejně jako Brunn časové zařazení sousoší do doby helénské. Jako autory označuje tři rhodské sochaře: Agasandra, Athanadora a Polydora, jak je již v této souvislosti uváděl Plinius Starší, dokonce zastává ten názor, že dílo bylo na Rhodosu vytvořeno.²⁴⁴

Miroslav Tyrš označuje Overbeckovy *Geschichte der griechischen Plastik* za nejznámější dílo věnující se problematice Laokoóna. Vytýká mu však až přílišnou zatvzelenou snahu při zařazování sousoší Laokoóna

²⁴⁰ BRUNN, H. *Geschichte der Griechischen Künstler*, s. 495 -496.

²⁴¹ OVERBECK, J., *Geschichte der Griechischen Plastik*, s. 139.

²⁴² BRUNN, H. *Geschichte der Griechischen Künstler*, s. 494-495.

²⁴³ Johannes Overbeck. [online]. © Dictionary of art historians [cit 13.4.2015]. Dostupné z: <<https://dictionaryofarthistorians.org/overbeckj.htm>>

²⁴⁴ OVERBECK, J., *Geschichte der Griechischen Plastik*, s. 204.

do helénského období. Nabyt totiž dojem, že se Overbeck musí až příliš snažit, aby pro svá tvrzení našel co nejuvhodnější argumenty.²⁴⁵

Overbeck ve svém spisu řeší nejen časové zařazení, ale rovněž originalnost vatikánského sousoší. To, zda se jedná o originál či nikoli, bylo také předmětem sporu. Strana, k níž patřil i Overbeck, v chybějících nápisech hledala argument pro zhotovení sousoší již v době helénské, neboť podle informací Overbecka se u děl římských nápisy vyskytovaly ve vyšší míře nežli u děl helénských. Stejně tak tomu je i u vatikánského sousoší.²⁴⁶

Laokoón je pro Overbecka stejně jako pro Brunna dílo pocházející z Rhodosu a pocházející tak z doby helénské. Overbeck označuje toto vatikánské sousoší Laokoóna v každém ohledu za zázrak umění. Dává taktéž za pravdu Pliniovi, že umělci skutečně vytvořili nádherné dílo.²⁴⁷

5.2. Miroslav Tyrš – Laokoon, dílo doby římské

Jak již bylo zmíněno, Miroslav Tyrš patří k řadě myslitelů, která se zapojila do tzv. laokoónovské diskuze. Sochařské dílo Laokoón a synové, které Johann Joachim Winckelmann označuje za dílo z doby Alexandra Velikého,²⁴⁸ se stávalo po mnoho let předmětem sporu. Názor na toto dílo procházel řadou změn a fází a právě Miroslav Tyrš byl tím filozofem a historikem umění, který se v našem „českém“ prostředí tímto dílem polemicky zabýval.

Jeho dílo nese název *Laokoon, dílo doby římské*, což nám jasně naznačuje, na jakou názorovou stanu se Miroslav Tyrš přiklonil, ale jak sám píše, k tomuto tvrzení dospěl až během svých historicko-uměleckých zkoumání. „[...] Náhledy tyto upevnily se ovšem ve mně teprve průběhem vyšetřování samého. Stopoval jsem vývoj plastiky antické krok za

²⁴⁵ TYRŠ, M. *Laokoon, dílo doby římské*, s. 58.

²⁴⁶ OVERBECK, J., *Geschichte der Griechischen Plastik*, s. 206.

²⁴⁷ OVERBECK, J., *Geschichte der Griechischen Plastik*, s. 205.

²⁴⁸ WINCKELMANN, J. J. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 213.

krokem; ledacos se mi zdálo být v něm pochybné a neobjasněné, avšak, došed k Laokoonovi, octnul jsem se jako před hrází nepřestupnou, nahlížel jsem, rovněž jak jiní, že v posledních dvou dobách, jež makedonskou a římskou nazýváme, není jasného rozhledu, pokud místo sousoší toho u postupu dějiném naprosto určití nelze.“²⁴⁹

Samotné sochařské dílo je zahaleno jakýmsi mlžným oparem, po staletí se okolnosti kolem něj měnily stejně jako názory na toto dílo, a právě proto se Miroslav Tyrš rozhodl rozplést tyto nejasnosti a ukázat všechny skutečnosti v pravém světle. K těmto zkoumáním použil všechny jemu dostupné prameny a svým bádáním dal jasnou strukturu tak, aby bylo okamžitě patrné, proč takto postupoval. Snažil se všechna jemu známá tvrzení uspořádat do logické skladby, která by vedla jeho čtenáře k objasnění celé této problematiky.²⁵⁰

Práci *Laokoon, dílo doby římské* sepsal Tyrš již v roce 1872, dokonce si téma zvolil za svoji habilitační práci, se kterou nejprve neuspěl na pražské univerzitě, ale na české technice byl na základě této práce habilitován a byl mu udělen titul docenta. Co je však poněkud zarážející, je Tyršova volba tohoto tématu. Jak píše Petra Hečková, Tyrš byl znám především jako vyznavač klasického ideálu a hlavně jako obdivovatel klasického řeckého sochařství,²⁵¹ stejně jako byl Johann Joachim Winckelmann. Přesto si Tyrš zvolil toto poněkud vzdálenější téma. Sám se přiznává k důvodu, proč chtěl tuto otázku rozplést a dovést do jasného a zřejmého cíle.

Bylo totiž známé, že spor o sousoší Laokoóna se rozhořel mezi dvěma německými osvícenskými mysliteli, mezi Johannem Joachimmem Winckelmannem a Gottholdem Ephraimem Lessingem. Winckelmann ve svém díle *Myšlenky o napodobování uměleckých děl starověku* popisuje

²⁴⁹ TYRŠ, M. *Laokoon, dílo doby římské*, s. 5.

²⁵⁰ TYRŠ, M. *Laokoon, dílo doby římské*, s. 5.

²⁵¹ HEČKOVÁ, P. Římská antika ve studiích Miroslava Tyrše a Vojtěcha Birnbauma. In: *Naše Itálie. Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*, s. 422.

sousoší Laokoóna jako dokonalé dílo, k tomuto popisu se vztahuje již výše zmíněná slavná pasáž: „Všeobecným vynikajícím znakem řeckých mistrovských děl je konečně ušlechtilá prostota a tichá velikost, a to jak v postoji, tak ve výrazu. Jako mořská hlubina zůstává vždy klidná, byť povrch sebevíc běsnil, tak se ve výrazu řeckých postav zračí při všech vášních velká a vyvážená duše.“²⁵² Winckelmannova představa starověkého Řecka byla až utopistická, získal ji četbou antických autorů, jakými byli dějepisci Herodotos či Pausanios, filozofové Platón či Aristoteles (i Miroslav Tyrš²⁵³ se věnoval četbě těchto myslitelů), nebo básníci Homér či Pindaros.²⁵⁴

Lessing napsal své dílo *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie* jako reakci na Winckelmannovy názory. Lessing ve svých úvahách polemizoval s názorem, zda se Winckelmann nemýlil, když ve svém spisu uvedl: „Řecko mělo umělce a filozofy v jedné osobě [...]. Moudrost podávala ruku umění a vdechovala jeho postavám nadobyčejné duše.“²⁵⁵ Neboť Lessing nepřijímal toto spojení uměleckých schopností a moudrosti u antických umělců jako obecně platné vysvětlení dokonalosti řeckých výtvarných děl. Ve svém *Laokoonovi* přiznává, že jej zarazilo, jakým způsobem Winckelmann srovnává sochařská a básnická díla. Uvádí, že Winckelmannův zvláštní pohled na Vergilia se stal jedním z výchozích bodů pro sepsání jeho vlastních myšlenek na toto téma.²⁵⁶

²⁵² WINCKELMANN, J. J. *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 273.

²⁵³ „Znalost klasických jazyků otvírala Tyršovi jiný svět, než v jakém žil na venkově nebo v Praze. Byl to svět zašlé kultury antické, svět, jenž se mladému, snivému a osudem těžce dotýkanému hochovi jevil jako svět krásný, kladný, vyrovnaný, jako zlatý věk lidstva, svět, v němž žily postavy silné a krásné, jak je zobrazovalo řecké sochařství, s mohutně vyvinutými svaly, ušlechtilými rysy, souměrnými údy a ztepilým růstem; jako svět, pod jehož modrou oblohou a zlatým sluncem žil národ svobodný a volný. Klid zašlé kultury, na níž spočíval odlesk jižního slunce, tak jako se ve světovém názoru řeckém zrcadlila modrá klenba jižní, to byl přístav, do něhož veplul Tyrš, hnán tolika bouřemi životními: tam našel klid a smír, ale také sílu k životu a práci na místě, kam ho osud postavil.“ JANDÁSEK, L. *Život Dr. Miroslava Tyrše*, s. 17.

²⁵⁴ J. J. Winckelmann, in: NIDA-RÜMELIN, J.; BETZLER, M. (EDS.), *Asthetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellung*, s. 819.

²⁵⁵ WINCKELMANN, J. J. *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*, In: WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 274.

²⁵⁶ LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 13.

Tyrš o své motivaci k volbě laokoónovského tématu píše: „Otázka o době Laokoonově stala se – hlavně sporem, jenž mezi Winckelmannem a Lessingem o ni vzniknul – otázkou převážně německou. Tam rozepře s největší důkladností a příkrostiti se vedla, a výsledek byl takový, žeť strany sporné samy na ten čas žádného východu z ní nespátřují. Přišel jsem přirozeným postupem, jak svrchu jsem vyložil, i k záležitosti této. Co tedy uvéstí chci, nemohlo mi ovšem podnětem býti, abych vyšetřování toto vůbec podstoupil; avšak, když již s věcí započato, octnul se přec vedle interessu čistě vědeckého aspoň v druhé řadě též jiný zřetel, který mne při práci z počátku téměř beznadějně, mnohdy suchopárné a unavující, jakoby sílil a ku předu pudil – snaha totiž, aby zmatečná záhada ta – o které jinde po tolikerých pokusech již pochybováno, žeť způsobem všeplatným ji rozřešiti lze – na půdě slovanské konečně se rozhodla. Toť byla jediná a snad dovolená ctižádost moje.“²⁵⁷

Tyrše vedla tedy touha rozhodnout tento spor v českém prostředí. Nejen to, mohla jej ale vést i dobová aktuálnost tématu. Podle Hečkové to však nebylo hlavním důvodem, neboť jako student filozofie a estetiky musel být velmi dobře seznámen s Lessingovým dílem *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie* a také s názory Goethovými, Herderovými nebo Schopenhauerovými.

Tyrš psal své dílo v době, kdy nebyl názor na dataci sousoší jednotný. Stály proti sobě dvě skupiny myslitelů: Ti, kteří se klonili na stranu římské datace a s nimiž souhlasil, tedy ti, kteří kladli dílo Laokoóna do doby Titovy a neupírali tak určitou svébytnost římskému umění, zastoupeni Carlem Fridrichem von Rumohrem, Carlem Schnaasem či archeologem Fridrichem Thierschem. Druhou stranu klonící se k dataci spadající do období helénské představovali Heinrich Brunn a Johannes Overbeck, kteří také odmítali připsat římskému umění výraznější

²⁵⁷ TYRŠ, M. *Laokoon, dílo doby římské*, s. 7-8.

umělecký potenciál.²⁵⁸ Ve svém díle tak chtěl Tyrš odpovědět hlavně na tuto otázku, v jaké době toto sochařské dílo vzniklo. „Běží o to, zda Laokoon do doby alexandrické neb římské spadá, zda nedlouho po smrti Alexandrově na Rhodu povstal aneb zda tvůrcové jeho Agesander, Polydoros a Athanodoros snad o tři sta roků později za časů Titových žili a pracovali, zda výtvar tak zvláštní a proslavený řeckému nebo římskému času i duchu náleží.“²⁵⁹

Podle Tyrše bylo nutné nejprve v tomto sporu přihlídnout k tomu, kde se dílo našlo a také z jakých se skládá částí. V neposlední řadě bylo podle Tyrše třeba prozkoumat všechny známé repliky, ať už reliéfy, sochy či malby, u kterých známe jejich dobu vzniku.²⁶⁰

Jak již bylo uvedeno, tato skulptura byla nalezena roku 1506 na bývalém Esquilinském návrší. Vykopávkám byli podle Tyrše údajně přítomni Giuliano da Sangallo a Michelangelo. I přesto se za nějaký čas rozhořel spor o to, kde přesně bylo toto dílo nalezeno. Jak píše Tyrš, podle Plinia se sousoší mělo nacházet přímo v domě samotného Tita. Pozdější výklad však uvádí, že sousoší bylo umístěno ve veřejných lázních, které nesly Titovo jméno. Tyrš hovoří o tom, že z tohoto tvrzení se pak usuzovalo, že dílo, o němž psal Plinius, není to samé dílo, které bylo nalezeno a již v době Tyršově se nacházelo ve Vatikánských sbírkách. Dále pak uvádí, že není tak podstatné, kde se dílo našlo, neboť umělecká díla často měnila a střídala svá umístění. Podle Tyrše nelze z těchto tvrzení usuzovat, že se jedná o napodobeninu díla staršího a vytvořeného na Rhodosu.²⁶¹

Plinius, jak píše Tyrš, uváděl, že dílo vystavené v Titově paláci je vytesané z jednoho kusu kamene, ale již při nálezu bylo zjištěno, že Laokoón je vyroben z několika kusů kamene. Ovšem tak mistrně, že

²⁵⁸ HEČKOVÁ, P. Římská antika ve studiích Miroslava Tyrše a Vojtěcha Birnbauma. In: *Naše Itálie. Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*, s. 423.

²⁵⁹ TYRŠ, M. *Laokoon, dílo doby římské*, s. 1.

²⁶⁰ TYRŠ, M. *Laokoon, dílo doby římské*, s. 3.

²⁶¹ TYRŠ, M. *Laokoon, dílo doby římské*, s. 5

spojky nejsou vůbec snadno patrné. I z tohoto faktu se předpokládalo, že Laokoón ve Vatikánu není shodný s tím, o kterém uvedl svá svědectví Plinius. Myslelo se, že se jedná pouze o jeho kopii. Ale jak píše Tyrš „již Christoforo Romano a Michelangelo, jimž uloženo bylo, aby vykopanou sochu zevrubně ohledali, vyslovili se co do věci této, která tak dokonale ukrytá a výtečně stmelena jsou, žeť dlužno dáti rozhřešení Pliniovi co omylem snadným a tudíž prominutelným pojetému. Podobně Winckelmann o spojce téměř nepozorovatelné mluví, jež ukazuje, že starší z obou synů zvláště byl zpracován. Rovněž Visconti ujišťuje, že skupina na pohled z jednoho kusu pracována býti se zdá a že třeba na podstavec vstoupit, aby kdo o pravé povaze věci se přesvědčiti mohl.“²⁶²

Podle Tyrše nemusí být dílo napodobeninou jen z toho důvodu, že bylo dokázáno, že se skutečnost neshoduje s Pliniovým popisem. Tedy, že podle jeho popisu není z jednoho velkého monolitu. Není proto hned nutné předpokládat existenci nějakého staršího díla, které by bylo předlohou dílu, o němž se vede spor.

Johannes Overbeck byl přesvědčen, že laokoónovské sousoší nalezené v Římě je skutečný originál, pochází z helénského období řeckého umění a vzniklo v rhodické škole, ani existence pozdějších napodobenin není podle něj důkazem opaku.²⁶³ Naopak, jak uvádí Tyrš, je přinejmenším zvláštní, že v dobách, kdy se umělecká díla běžně a s chutí napodobovala, nevznikla již nějaká starší replika, která by věrněji napodobovala dílo. Všechny napodobeniny jdou podle Tyrše tedy z dob mladších. „Též s Laokoonem jsme shledali, že takto se dělo, a tu právě padá na váhu, že ani jediné z četných vypočtených svrchu uvedených u doby po Lisippovi následujících nepochází, jak by se očekávat museli, kdož skupinu tu za dílo školy rhodické považují, ba že dosud nižádný dostatečný důvod se neprosl, pro který by se některé z nich do časů před Titem platně položit mohlo, kdežto pravé, nejdůležitější z replik zde

²⁶² TYRŠ, M. *Laokoon, dílo doby římské*, s. 6.

²⁶³ OVERBECK, J. *Geschichte der Griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde*, s. 164.

uvedených s jistotou do pozdní doby římské kolem Hadriana a po něm položití nutno. Že by však dílo v makedonské době vzniklé a dílo tak znamenité, jakým Laokoon bez odporu jest, teprv po Titovi se bylo napodobovalo, sotva kdo opravdově předpokládati bude: a pokud by na základě tomto se rozhodnouti měl, kloní se zajisté spíše k náhledu tomu, že skupina povstala za dob Titových, neb správněji řečeno Vespasiánových.²⁶⁴

Nejen na základě skutečnosti, že nejsou známé mnohem starší napodobeniny, ale i na základě faktů kolem signování díla poukazuje Tyrš na nevěrohodnost tvrzení o době vzniku před Titem. Nepovažuje za důležité, že dílo takového významu nenese jména svých tvůrců. Argumentuje proti zastáncům na straně rhodické, že i přes zvyk podepisování děl nemuselo být toto nutně neporušitelným zákonem, i výjimky jsou v této době běžné. Proto by se podle Tyrše nemělo hned uvažovat nad tím, že dílo snad není originálem vůbec. „Tak tedy i co do původu Laokoonu z toho, že podpis schází, nic důvodného nevyplývá. Jen tomu na konec se diviti lze, že přívržencům strany rhodické jest, kteří rovněž originálnost sousoší vatikánského svrchu v podobnost branou hájí, kdežto přece dle vlastního vyznání jejich k tomuto originálu toliko opáčení z dosti pozdní doby římské náležejí.“²⁶⁵

Tyrš tak argumentuje ve prospěch datace do doby římské a polemizuje se svým oponentem Johannesem Overbeckem, na jehož dílo *Geschichte der Griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde* reaguje. Johannes Overbeck označuje sousoší jako dílo rhodické, řadí jej vedle Farnesského býka k nejdůležitějším dílům této doby.²⁶⁶

Dále pak se Tyrš ve svém spisu zabývá existencí nápisů, přesněji jmen autorů sousoší, a polemizuje opět se stranou zastávající názor, že dílo vzniklo ve škole rhodické. Jako autoři jsou označováni Agesandros,

²⁶⁴ TYRŠ, M. *Laokoon, dílo doby římské*, s. 9.

²⁶⁵ TYRŠ, M. *Laokoon, dílo doby římské*, s. 11.

²⁶⁶ OVERBECK, J. *Geschichte der Griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde*, s. 161.

Athanodoros a Polydoros. Podle Overbecka se jedná o rhodické umělce, a co více dokonce o jednu rodinnou firmu. Ve svých dějinách uvádí, že by Athanodoros a snad i Polydoros měli být syny Agesandrovými. Dokonce pak, že Athanodoros byl tím hlavním umělcem, neboť jeho jméno je nejčastěji uváděno.²⁶⁷ Podle teorie Miroslava Tyrše není podstatné, zda dílo nese nápisy v podobě jmen autorů, neboť nedokazují nic, snad jen to, že litery, které jsou na nich použity, opět spadají do pozdější doby a podporují teorii vzniku o době římské.²⁶⁸

Tyrš se též ve svém *Laokoónovi* zabývá rozborem antické literatury. Přináší zde výčet umělců, kteří se tohoto tématu třeba jen dotkli. Hledá zde, tak jako Lessing, předlohu básnickou. Shoduje se s ním na Vergiliovi, neboť právě toto básnické dílo má nejvíce společného se sochařským dílem. Lessing uvádí: „Ať je nebo není prokázáno, že sochaři pracovali podle Vergilia, budu to pouze předpokládat, abych viděl, jak tedy podle něho vlastně pracovali. [...] Nápad, svázat vražednými hady otce s oběma jeho syny do jednoho zauzlení, je beze sporu velmi šťastný a svědčí o neobvyklé malířské fantazii. Komu náleží? Básníkovi nebo výtvarným umělcům? Montfaucon jej nechce najít u básníka. Myslím však, že Montfaucon nečetl básníka dosti pozorně. Básník líčí hady podivuhodné délky. Ovinuli se okolo chlapců, a poněvadž jim otec přichází na pomoc, zmocní se i jeho.“²⁶⁹

S tím Miroslav Tyrš souhlasí, také podle něj je Vergilius ten básník, jehož dílu je sousoší nejpodobnější. „Pakli takto motivace celé události nám nikterak vaditi nemůže, abychom předpokládali, že umělci vylíčení římského básníka na zřeteli měli, tož i způsob, kterým Virgil vlastní děj v skupině znázorněný nám popisuje, nás ničím nedonucuj, abychom od něho k Sofoklovi se uchýlili.“²⁷⁰

²⁶⁷ OVERBECK, J. *Geschichte der Griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde*, s. 162.

²⁶⁸ TYRŠ, M. *Laokoon, dílo doby římské*, s. 11-14.

²⁶⁹ LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 53-55.

²⁷⁰ TYRŠ, M. *Laokoon, dílo doby římské*, s. 22.

Dále pak pokračuje v rozkrývání záhady autorů sochařského díla, opírá se o spis Pliniův a dokazuje, že dílo nemohlo vzniknout v době, jež je uváděna stranou rhodickou. Domnívá se, že Pliniova svědectví podaná o Laokoónovi se v žádném případě nemohou shodovat s tvrzeními, které podává strana zastávající názor, že dílo vzniklo v době hellénské. Naopak podává jej jako důkaz vzniku v době římské.²⁷¹ Miroslav Tyrš je tedy ve svém spisu *Laokoon, dílo doby římské* jasným zastáncem datace až do doby římské. „Spatřuje-li tedy kdo při Laokoonu živly malebné, tož právě tím z umění doby hellenistické spíše jej vylučuju. V Římě ovšem aspoň při reliéfech hranice sochařství a malířství, jak známo, čím dále tím více se stírají.“²⁷²

5.2. Nové objevy ovlivňující pohled na Laokoóna

Ještě za Tyršova života vyšly najevo skutečnosti, které jeho dílo a vlastně celé dějiny antického umění zpochybnily. Při stavbě silnice do turecké Bergamy se stal německý inženýr Carl Humann svědkem ničení celých velkých mramorových bloků, jež byly použity jako materiál právě při stavbě této silnice. Jeho osobní úsilí přispělo k vydání povolení od tureckých úřadů.²⁷³ Mohl tak v září roku 1878 provést v turecké Bergamě vykopávky, které odhalily monumentální Diův oltář z doby Eumena II. (197-159 př. Kr.). Následující rok byla nalezena reliéfní deska s vyobrazením Athény s gigantom Alkyoneem. Podobnost tohoto reliéfu s laokoónovským sousoším byla až nevídaná, což způsobilo velké pozdvižení mezi evropskými historiky umění.²⁷⁴

²⁷¹ TYRŠ, M., *Laokoon, dílo doby římské*, s. 37 - 42.

²⁷² TYRŠ, M., *Laokoon, dílo doby římské*, s. 46.

²⁷³ KOCICH, J. Berlín: *Velká výstava o antické metropoli Pergamonu*. [online]. © [cit 13.4.2015]. Dostupné z: <<http://www.rodon.cz/print/clanek.php?id=53>>

²⁷⁴ BAŽANT, J., Láokoón, Tyrš a český dějepis umění. In: *Naše Itálie. Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*, s. 36.

Nabízelo se tak nové srovnání stylových podobností a historických skutečností právě na základě tohoto nejnovějšího archeologického nálezu. Styl mramorové skupiny nacházející se ve Vatikánu se ukázal jako shodný se stylem tohoto slavného Pergamonského oltáře nalezeného v maloasijské císařské rezidenci a znovu postaveného v Berlínském Pergamonském muzeu. Tento nález se zdál tak úzce spojen s Laokoónem, že bylo možné, jak uvádí Andreae, z metodických důvodů na laokoónskou skupinu nahlížet jako na dílo stejné umělecké školy.²⁷⁵

Závažnost těchto nově objevených skutečností vrhla nový pohled i na Tyršovu studii o Laokoónovi. Podle Bažantovy interpretace Tyrš zprvu na tento objev nereagoval. V roce 1883 nicméně napsal o daném tématu referát do Národních listů. Do Berlína k prozkoumání tohoto reliéfu se vydal až v roce 1884 a ještě krátce před svojí tragickou smrtí napsal článek, v němž na vzniklou skutečnost reagoval. Nesouhlasil s teoriemi spojenými s tímto nálezem, že snad i Laokoón mohl být předlohou tohoto reliéfu, tedy být ještě starší než tento nález. Ale pod tíhou konkrétních událostí opustil svoji „ideu jednotného vývojového schématu, na němž by bylo možné založit nejen datování Láokoónta, ale i vnímání antického Řecka a Říma a umění vůbec.“²⁷⁶ Jak uvádí Bažant, Tyrš sice dospěl k mylným závěrům, to však neubírá nic z jeho postavení coby zakladatele českého dějepisu umění a klasické archeologie.²⁷⁷

Vykopávky v Bergamě na delší dobu ovlivnily pohled na laokoónské sousoší. Podle novějších pohledů a nálezů se ale Tyrš a vědecké závěry uvedené v jeho díle dočkaly rehabilitace. V roce 1957 byl učiněn nález skulptur v místě bývalé císařské vily ve Sperlonze v Laziu. Srovnání Laokoóna se sousoším představujícím Skyllu útočící na

²⁷⁵ ANDREAE, B., *Laokoon und der Kunst von Pergamon*, s. 6.

²⁷⁶ BAŽANT, J., Láokoón, Tyrš a český dějepis umění. In: *Naše Itálie. Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*, s. 38.

²⁷⁷ BAŽANT, J., Láokoón, Tyrš a český dějepis umění. In: *Naše Itálie. Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*, s. 40.

Odyseovu loď a nalezeným ve Sperlonze ukázalo vatikánské sousoší z jiného úhlu. Skupina ze Sperlongy byla vytvořena ve 30. až 20. letech prvního století př. n. l. jako originální dílo. Jak uvádí Kunze, díla je nutné shodně časově zařadit. Podle této společné časové periodizace vzniklo sousoší Laokoóna v době pozdně helenistické a současně na prahu umění spadajícího do období římského. Toto období pozdně helenistické a zejména pak období 1. století př. n. l. je podle Kunzeho charakteristické určitým nehomogenním a nejednotným způsobem v zobrazování. Kromě děl v čistě neoklasicistním stylu jsou tvořena i díla, jež spadají do striktní helenistické tradice.²⁷⁸

Podle Kunzeho je při porovnání sousoší Laokoón a Skylla velmi patrná ekonomičnost a také důslednost práce umělců, kteří tato díla utvořili. Každé z těchto děl bylo vytvořeno pro jinou příležitost a již předem bylo uvažováno o tom, z jaké dálky si budou diváci moci tato sousoší prohlédnout. Skupina Skylla byla středem kruhové vodní nádrže, což umožňovalo přiblížení se k ní jen na vzdálenost 9 metrů, zatímco Laokoón byl vytvořen pro pohled zblízka. Proto se na obou sousoších nacházejí odlišnosti v detailním zpracování jednotlivých částí. To je podle Kunzeho právě ukázkou toho, jak dokázali autoři svoji práci přizpůsobit přesným potřebám díla.²⁷⁹

Jak uvádí Hečková, tento nález poskytl nové důkazy, za jejichž přispění bylo možné znovu přezkoumat a opětovně přehodnotit výskyt obecně helénských a helénistických výtvarných vzorů v římském umění (jedná se o tzv. fenomén antického baroka). Stejně tak tyto objevy umožnily otevření prostoru novým úvahám nad datací laokoónského sousoší.²⁸⁰

²⁷⁸ KUNZE, CH., Zwischen Pathos und Distanz – Die Laokoongruppe in Vatikan und ihr künstlerisches Umfeld. In: GALL, D., WOLKENHAUER, A., *Laokoon in Literatur und Kunst*, s. 43-44.

²⁷⁹ KUNZE, CH., Zwischen Pathos und Distanz – Die Laokoongruppe in Vatikan und ihr künstlerisches Umfeld. In: GALL, D., WOLKENHAUER, A., *Laokoon in Literatur und Kunst*, s. 43-44.

²⁸⁰ HEČKOVÁ, P. Římská antika ve studiích Miroslava Tyrše a Vojtěcha Birnbauma. In: *Naše Itálie. Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*, s. 426.

6. Závěr

Tato diplomová práce si kladla za cíl představit Winckelmannovu interpretaci antických uměleckých děl. Jako příklad bylo vybráno antické dílo Laokoón, na kterém bylo ukázáno, jakým způsobem Winckelmann přemýšlel o uměleckých artefaktech starověku. Pro lepší názornost bylo nejprve popsáno samotné sochařské dílo, jež se významným způsobem zapsalo do podvědomí i širší veřejnosti. Význam tohoto antického díla přetrval po dlouhá staletí, již Plinius st. toto sousoší označil za mistrovské dílo, jehož znovuobjevení v roce 1506 se stalo velkou událostí a podnítilo zájem o další zpracování tohoto mytologického tématu. Laokoón, ačkoli není nikterak významnou postavou Trojské války, se stal z hlediska příběhového natolik zajímavý, že došlo k jeho zobrazení v mnohých dílech, ať již výtvarných či literárních. Příkladem může být Vergilius, jehož ztvárnění Laokoóna se stalo předmětem diskuze mezi Winckelmannem a Lessingem.

V pěti na sebe navazujících kapitolách tak práce postupně analyzovala dílčí problémy spojené s jednotlivými přístupy k interpretaci sousoší Laokoóna. Výklad postupoval od samotného popisu tohoto sousoší, přes představení mýtů s ním spojených, větší důraz byl pak položen na rozpracování pohledu Winckelmanna a Lessinga.

Konkrétněji řečeno, první kapitola představila samotné sousoší Laokoóna a mýty, které se k této postavě vážou. Toto úvodní podrobné seznámení se s tímto sochařským dílem sloužilo k lepšímu pochopení následně řešených problémů. K tomu samému účelu sloužila i druhá kapitola, v níž byla představena osobnost Winckelmanna spolu s jeho dílem. Po prvních převážně popisných kapitolách již mohlo dojít k zaměření se na Winckelmannovu interpretaci sousoší. Na ní byla představena Winckelmannova estetická koncepce, jeho pojetí krásy jako nejvyššího ideálu spojeného s uměním. Tento ideál nalézá ve vyobrazeních lidského těla a ve vzájemném souměrném propojení všech jeho částí. Laokoón vytvořený výtvarnými umělci je pro Winckelmanna

dokonalým spojením krásy a výrazu. Na tomto uměleckém díle obdivuje jeho velkou duši, která i přes trýzeň, jakou Laokoón prožívá, vyvěrá z každého záhybu jeho těla. Důležitým se mu stává nalezení oduševnělého výrazu v jeho obličejí, který tak symbolizuje onen klid, jenž je podle Winckelmannna hlavním atributem velikosti řeckých sochařských mistrů.

V následující kapitole je rozpracována Lessingova reakce na tato tvrzení. Lessing hledá jiná východiska pro Winckelmannem popisovaná detailní provedení jednotlivých částí sousoší, hlavně se věnuje rozboru výrazu v Laokoónově tváři a dochází tak ke svým závěrům o potřebě vést mezi uměleckými obory hranici, na kterou se také ve svém díle zaměřil.

Jako výstup této diplomové práce může být tedy nyní předloženo konstatování, že Lessinga vedlo k zamyšlení Winckelmannovo tvrzení o křičícím Laokoónovi. Winckelmann totiž křik vycházející z Laokoónových úst na důkaz jeho bolesti a utrpení, ztvárněný takto Vergiliem, vyhodnocuje jako chybu. Správným zpodobením se mu naopak jeví řecký model, v němž nachází estetický ideál, jehož za pomoci moudrosti mohou dosáhnout antičtí řečtí umělci. Naproti tomu Lessing toto tvrzení o řecké moudrosti, která je vedla k potlačení křiku, umírňuje. Nejen, že je zastáncem teorie vzniku sousoší až po napsání Vergiliova dramatu, ale umírněné sochařské vypodobení křiku připisuje na jedné straně omezeným prostředkům výtvarného umění, na straně druhé ho hodnotí jako určité podřízení se kráse.

Závěr, který je možný dále učinit, je i ten, že se oba autoři pravděpodobně mýlili v dataci vzniku sousoší. Až archeologické nálezy pocházející z doby po jejich smrti umožnily vědcům pokládat si další otázky týkající se Laokoóna. I přes chyby v datování se ovšem oba shodovali na tom, že se jedná o dílo velkého významu a že antickému umění patří skutečný obdiv. Soulad mezi nimi panoval i ve snaze

reformovat německý národní vkus. Toho chtěli docílit návratem k antickým zdrojům umění.²⁸¹

Práce však nezůstala pouze u komparace přístupů Winckelmanna a Lessinga, ale představila i koncepce pozdější. V poslední kapitole byly představeny Brunnovy a Overbeckovy pohledy na místo laokoónovského sousoší v dějinách umění. Oba dva autoři zastávají názor, že Laokoón pochází z rukou rhodských mistrů a patří časově do období helenistického, nikoli do období římského. Podle jejich teorie se nemůže jednat o dílo římské, to by totiž nemohlo dosahovat tak vysokých uměleckých kvalit. Dále pak bylo v této kapitole přiblíženo dílo Miroslava Tyrše, ve kterém uvádí svá tvrzení, jež jsou v opozici k výše uvedeným autorům.

Práce se tak ve svém závěru zaměřila i na polemiku ohledně původu sousoší. Položeny byly otázky o místě a době vzniku, o stylu, v němž je sousoší vytvořeno, a dokonce i o tom, zda je vatikánské dílo originál či kopie. Tyto otázky dodnes nejsou zcela uzavřeny, což dává prostor i k možným dalším studiím. Tímto posledním krokem poskytla práce celkový vhled do problematiky související s interpretací Laokoóna.

²⁸¹ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 243.

7. Seznam použité literatury

7.1. Monografie a články

ANDREAE, B. *Laokoon und der Kunst von Pergamon*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991. ISBN 3-596-10743-1.

BAŽANT, J. Láokoón, Tyrš a český dějepis umění. In: *Naše Itálie. Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*. 1.vyd. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2032-1.

BRUNN, H. *Geschichte der Griechischen Künstler*. Braunschweig: C.A.Schwetschke und Sohn, 1853.

BUCHTOVÁ, M. *Pojetí krásy v antice*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2000. ISBN 80-7204-184-3.

GOETHE, J. W. *Winckelmann; Sběratel: texty o umění a jeho vnímání*. 1. vyd. Praha: Malvern, 2005. ISBN 80-867-0208-1.

GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní. Nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.

GRAVES, R. *Řecké mýty II*. Plzeň: Mustang, 1996. ISBN 80-7191-156-9.

HEČKOVÁ, P. Římská antika ve studiích Miroslava Tyrše a Vojtěcha Birnbauma. In: *Naše Itálie. Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*. 1. vyd. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2032-1.

JANDÁSEK, L. *Život Dr. Miroslava Tyrše*. Brno: Moravský legionář, 1932.

JAUKER, K. Einleitung. In: LESSING. G. E. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Vídeň: K. Graefer, 1905.

KOPŠ, K.; LINHARTOVÁ, I. *Bohové a hrdinové antických mýtů*. 1.vyd. Praha: Olympia, 2010. ISBN 978-80-7376-249-0.

KRAUSOVÁ, N. Lessingův estetický odkaz. In: LESSING, G. E., *Laokoón a iné estetické štúdie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1961.

KUNZE, CH. Zwischen Pathos und Distanz – Die Laokoongruppe in Vatikan und ihr künstlerisches Umfeld. In: GALL, D., WOLKENHAUER, A., *Laokoon in Literatur und Kunst*. Berlin: 2006.

LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní Nakladatelství krásné literatury a umění, 1960.

MÍČKO, M. Lessingův Laokoon. In: LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1960.

OVERBECK, J. *Geschichte der Griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde*. Lipsko: Der J. C. Hinrichs'schen Buchhandlung, 1858.

OVERBECK, J., *Geschichte der Griechischen Plastik*. Lipsko: Der J. C. Hinrichs'schen Buchhandlung, 1882.

PLINIUS, S., G. *Kapitoly o přírodě*. Praha: Svoboda, 1974.

PUNTA, M. C. Winckelmann jako socha, projekce, zbraň a muž. In: GOETHE, J. W. *Winckelmann; Sběratel: texty o umění a jeho vnímání*. 1. vyd. Praha: Malvern, 2005. ISBN 80-867-0208-1.

STROMŠÍK, J., *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, Jinočany: H & H, 1994, ISBN 80-85787-68-7.

STROMŠÍK, J., Winckelmannův svět umění, In: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, Praha: Odeon 1986. Viz tamtéž STROMŠÍK, J., *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, Jinočany: H & H, 1994, ISBN 80-85787-68-7.

SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1973.

ŠVÁCHA, R. Odkaz J. J. Winckelmann. In: KORYTA, H. J. J. *Winckelmann a Čechy*. Praha: Státní ústav památkové péče a přírody, 1988.

TYRŠ, M., *Laokoon, dílo doby římské*. Praha: I. L. Kober, 1873.

VERGILIUS, *Aeneis*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1997-4.

VOLEK, J., *Kapitoly z dějin estetiky I. Od antiky k počátku XX. století*, 2. vydání, Praha: Panton, 1985.

WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, Praha: Odeon 1986.

WINCKELMANN, J. J., *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, Praha: Odeon 1986.

G. E. Lessing, in: NIDA-RÜMELIN, J.; BETZLER, M. (EDS.), *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Körner, 1998.

Laokoon, in: OLBRICH, H.; HENCKEL, CH. (EDS.), *Lexikon der Kunst*, Band 4, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996, ISBN 3-423-05906-0.

G. E. Lessing, in: LUTZ, B.; JEßING, B. (EDS.), *Metzler Lexikon Autoren*, 4. Auflage, Stuttgart-Weimar: Metzler, 2010, ISBN 978-3-476-02304-9.

G. E. Lessing, in: HERBERT, A.; FRENZEL, E., *Daten deutscher Dichtung*, Band 1, 32. Aufgabe, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, ISBN 3-423-03003-8.

7.2. Elektronické zdroje

Adam Friedrich Oeser [online]. © 2015 Encyclopedia Britannica

[cit 13.4.2015]. Dostupné z:

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/425516/Adam-Friedrich-Oeser>>

Heinrich Brunn. [online]. © Dictionary of art historians

[cit 13.4.2015]. Dostupné z:

<<https://dictionaryofarthistorians.org/brunnh.htm> >

Johannes Overbeck. [online]. © Dictionary of art historians

[cit 13.4.2015]. Dostupné z:

<<https://dictionaryofarthistorians.org/overbeckj.htm> >

KOCICH, J. Berlín: *Velká výstava o antické metropoli Pergamonu*.

[online]. © [cit 13.4.2015]. Dostupné z:

<<http://www.rodon.cz/print/clanek.php?id=53> >

WINNER, M. *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*. In:

Jahrbuch der Berliner Museen 16, 1974 .[online]. © [cit 13.4.2015].

Dostupné z: < <http://de.scribd.com/doc/220160266/Zum-Nachleben-Des-Laokoon-in-Der-Renaissance#scribd>>

Obr. 1: [online] © [cit 13.4.2015]. Dostupné z

<<http://de.wikipedia.org/wiki/Laokoon-Gruppe> >

Obr. 2: [online] © [cit 13.4.2015]. Dostupné z

<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Laocoonphoto.jpg> >

Obr. 3: [online] © [cit 13.4.2015]. Dostupné z
<<http://de.wikipedia.org/wiki/Laokoon>>

Obr. 4: [online] © [cit 13.4.2015]. Dostupné z
<<http://www.flickriver.com/photos/tags/laokoon/interesting>>

8. Resumé

This diploma thesis deals with Winckelmann's interpretation of ancient sculptural art. As an example for the description of Winckelmann's views on aesthetics and expression of beauty in visual art the statue of Laocoön and His Sons has been chosen for the thesis.

Except Winckelmann's attitudes to art, the statue of Laocoön and its historical background are introduced. The problem of ambiguous and inaccurate position of this piece of art in the history and its correct classification in the history of arts started a controversial polemic among experts which lasted for centuries.

The thesis presents some of theories related to this topic. Lessing's critical reaction is in correlation with Winckelmann's interpretation of Laocoön and His Sons, although Lessing attempts to find his personal perspective on the statue. In next parts the thesis introduces chosen concepts which summarise the problem.

9. Přílohy

Obr. 1: Sousoší Laokoón (v dnešní podobě)



Obr. 2: Sousoší Laokoón (podoba s nesprávně vztyčenou paží)



Obr. 3: Laokoonova tvář



Obr. 4: Detail Laokoonovy tváře

