

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Laokoon v úvahách J. J. Winckelmannna a G. E. Lessinga

Eva Vondráčková

Plzeň 2012

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

Laokoon v úvahách J. J. Winckelmanna a G. E. Lessinga

Eva Vondráčková

Vedoucí práce:

Mgr. Daniela Blahutková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

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

Plzeň, červen 2012

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

OBSAH

1. ÚVOD	1
2. Kulturně - historické pozadí	3
3. Johann Joachim Winckelmann	6
3.1. Raná léta a působení v Drážďanech	6
3.2. Pobyť v Římě	10
3.3. Cesta do vlasti	12
4. Winckelmannovy <i>Myšlenky</i>	14
5. Gotthold Ephraim Lessing	18
5.1. Studijní období a odchod do Berlína	18
5.2. Hamburg a Braunschweig	20
6. Lessingův <i>Laokoon</i>	23
7. Závěr	37
8. Seznam použité literatury	41
8.1. Monografie a články	41
8.2. Elektronické zdroje příloh	42
9. Resumé	43
10. Přílohy	44

1. ÚVOD

V předkládané práci je představena problematika spojená s interpretacemi slavného sousoší *Laokoon* v díle Johanna Joachima Winckelmanna a Gottholda Ephraima Lessinga. Cílem práce je podání ucelenějšího pohledu na okruh otázek souvisejících se dvěma odlišnými interpretacemi sochařského díla. Rozbor těchto dvou interpretací ovšem poukáže na fakt, že zmiňované rozdíly nejsou tak velké, jak je mnohdy uváděno. Snahou předložené práce je podívat se na tuto problematiku z obou úhlů pohledu, a tak snadněji odhalit ony nesourodé momenty nebo naopak spojující články.

Práce je členěna do dvou bloků. Každý z nich obsahuje část shrnující důležité životopisné údaje a následně se věnuje dílu daného teoretika umění.

První oddíl představí život a dílo Johanna Joachima Winckelmanna. Tato část se opírá mimo jiné o studii *Winckelmannův svět umění* od germanisty Jiřího Stromšíka, který je také překladatelem významných Winckelmannových statí. Vedle statí Jiřího Stromšíka byla použita kniha *Dějiny estetiky* od Katharine Everett Gilbertové a Helmuta Kuhna.

Samotná reflexe Winckelmannových *Myšlenek o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství* představí autorovu úvahu nad laokoonovskou problematikou. Winckelmann se věnuje nejen popisu slavného řeckého sousoší, ale zároveň předkládá svoji teorii o prvenství řecké kultury a jejího umění vzhledem k umění římskému. Příkladem pro toto tvrzení mu je porovnání Vergiliova popisu Laokoona v *Aeneadě* se zmíněným sousoším. Winckelmannova stať není rozsáhlá, je rozepsána na

necelých dvaceti stranách jeho souboru statí o antickém umění, proto jí je věnován také menší úsek předkládané bakalářské práce.

Druhý oddíl bude věnován Gottholdu Ephraimovi Lessingovi. V tomto bloku je představena kromě významných životopisných dat zejména Lessingova reakce na Winckelmannna, známá z díla *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie*. Tato reakce postupně vyústila v rozsáhlejší studii, věnující se v první řadě kritickému pohledu na Winckelmannovu teorii a v řadě druhé rozlišení výrazových možností výtvarného a básnického umění. Lessingovo dílo je proti Winckelmannovým *Myšlenkám o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství* obsáhlejší, proto také této části bakalářské práce bude věnován větší prostor.

Na základě reflexe obou děl přinese závěr předkládané práce shrnutí a zdůraznění rozporných či naopak slučitelných prvků koncepcí obou teoretiků umění.

Metodologicky staví tato práce na výkladu, interpretaci a komparaci, ke zpracování tématu je využíváno českých překladů primární literatury a české i německo-jazyčné literatury sekundární. Pro dokreslení jsou v práci uvedeny přílohy, které obsahují fotografie sousoší *Laokoon*.

2. Kulturně - historické pozadí

Pro lepší názornost následujícího výkladu je důležité zmínit, jak vypadala situace v Německu v osmnáctém století a poskytnout stručný popis samotného sousoší.

Oba osvícenští teoretici umění tvořili své koncepce, jež se staly výchozími pro další vývoj samotné estetické disciplíny, v Německu v 18. století. V této době bylo Německo rozdrobeno na několik menších samostatných států. To v podstatě zabránilo vzniku kulturních center po vzoru Paříže, Londýna a Vídně. Tato situace nebyla jiná ani v Prusku, které bylo centralizovaným státem. Ani vláda osvíceného vladaře Bedřicha II. nenapomohla Berlínu stát se celoněmeckým kulturním centrem, nýbrž jen jakousi francouzskou kulturní provincií, neboť v této době byla německá aristokracie, včetně panovníka, silně orientována na Francii.¹ Oba naši osvícenští představitelé tak přicházeli do styku s odlišným prostředím.

Lessing byl ovlivněn Lipskem, Berlínem a Hamburkem. Je především považován za zakladatele novodobé umělecké kritiky a také moderní německé literatury a dramatu, kterým dle Jaroslava Volka „*probojoval národní charakter a nezávislost na cizích francouzských vzorech.*“² Byl však také filozofem, filologem, archeologem, teologem, svobodným zednářem ale i estetikem a teoretikem umění.³ Winckelmannova formovala odlišná životní zkušenost, inspiroval se atmosférou Drážďan. Ovšem situaci, jež byla v Německu, nenesl snadno a toužil po Itálii a blízkosti zde dosažitelných antických památek. Tento celoživotní sen se Winckelmannovi po vydání *Myšlenek o napodobování řeckých děl*

¹ STROMŠÍK, J., *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 232.

² VOLEK, J., *Kapitoly z dějin estetiky I. Od antiky k počátku XX. století*, s. 123.

³ Tamtéž, s. 123.

v *malířství a sochařství*⁴ 18. listopadu 1755 vyplnil. V tento den přicestoval do Říma, kde kromě devíti měsíců strávených ve Florencii a několika cest na jih Itálie žil a pracoval až do 10. dubna 1768. V těchto letech se nejen setkal s antickými památkami, ale také se věnoval jejich znovuobjevování při archeologických vykopávkách.⁵ Je-li Lessing zakladatelem moderní umělecké kritiky, pak Winckelmann je zakladatelem archeologie a dějin umění.⁶

Samotný historický exkurz však není dostačující pro vymezení prostoru, v němž se budeme v práci nadále pohybovat. Je podstatné k němu přidat i popis samotného sousoší, aby bylo možno utvořit si představu o uměleckém díle, které oba německé osvícenské estetiky tak významně oslovilo.

Autory tohoto slavného sochařského díla, pocházejícího ze starověkého Řecka z pozdního helénského období, jsou tři rhodští sochaři: Hagesandros, Athanadoros a Polydoros.⁷ Sousoší se v současné době nachází ve Vatikánském muzeu, přesněji v Muzeu Pia IV. a Klementa XIV. Jedná se o mramorové sousoší, jehož vznik je datován do doby 25 př. n. l.⁸, dosahující výšky 1,84 m.⁹ Znovu objeveno bylo roku 1506 v ruinách Titova paláce v Římě, kde byl přítomen Michelangelo a potvrdil významnost

⁴ Dílo *Myšlenky*, které je v této práci rozebíráno, vzniklo v době, kdy Winckelmann žil ještě v Drážďanech v Německu.

⁵ STROMŠÍK, J., *Winckelmannův svět umění*, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 13-20.

⁶ VOLEK, J., Kapitoly z dějin estetiky I. Od antiky k počátku XX. století, s. 123.

⁷ Laokoon, in: OLBRICH, H.;HENCKEL, CH. (EDS.), *Lexikon der Kunst*, s. 224.

⁸ J. J. Winckelmann i G. E. Lessing vznik sousoší chybně datovali. KRAUSOVÁ, N., *Lessingův estetický odkaz*, in: LESSING, G. E., *Laokoón a iné estetické štúdie*, s. 475.

⁹ Laokoon, in: OLBRICH, H.;HENCKEL, CH. (EDS.), *Lexikon der Kunst*, s. 223-224.

objevu. Sousoší bylo tak od té doby považováno za jedno z vrcholných děl antického umění.¹⁰

Před popisem jednotlivých prvků sousoší je nutné zmínit fakt, že existuje více mytologických verzí příběhu o Laokoonovi. Podle jedné poslal Apollon hady jako trest za to, že se Laokoon i přes zákaz bohů oženil a měl děti. Další znění příběhu, který předložil i Vergilius ve své *Aeneadě*, hovoří o Laokoonovi jako Poseidonovu knězi, který varoval Trojany před dřevěným koněm a tím na sebe vyvolal hněv bohů. Podle některých pramenů byli zabiti oba Laokoonovi synové, podle jiných zemřel jen jeden z nich. V jednom z mýtů umírá i Laokoon, v jiném smrti unikl.¹¹

Sousoší (viz Obr. 1, sousoší Laokoon) představuje útrapy trojského kněze Laokoonu a jeho dvou synů, které napadli dva velcí hadi a dusí je ve smrtelném sevření. Před oltářem, na kterém leží jeho ošacení, se vzpíná Laokoon v boji s hadími monstry, která se mu omotávají kolem rukou a nohou a koušou jej do jeho levého boku. Laokoonova tvář je neoholená, neboť vousy jsou znamením jeho kněžské důstojnosti. Z obou stran je kněz obklopen svými dvěma syny, z nichž ten mladší klesá smrtelně zraněn a ten starší se snaží uvolnit hadí obětí ze svých nohou.¹²

Dnes nejsou sochy zcela kompletní, Laokoonovi i staršímu synovi chybí pravá ruka. V renesanci byly oběma postavám ruce chybně doplněny. Dnes jsou tyto znehodnocující doplňky odstraněny. Nová rekonstrukce navrátila sousoší jeho původní antický vzhled¹³, který je možné obdivovat i po více než dvoutisících letech.

¹⁰ MÍČKO, M., *Lessingův Laokoon*, in: LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 253.

¹¹ GRAVES, R., *Řecké mýty II.*, s. 330-332.

¹² Laokoon, in: OLBRIČ, H.; HENCKEL, CH. (EDS.), *Lexikon der Kunst*, s. 223.

¹³ Tamtéž, s. 223.

3. Johann Joachim Winckelmann

3.1. Raná léta a působení v Drážďanech

Johann Joachim Winckelmann se narodil 9. 12. 1717 ve Stendhalu do rodiny ševce, která nebyla dobře finančně situována. I přes toto znevýhodnění, kterým dozajista chudoba byla, započal se studiem na latinské škole. Na které na sebe upozornil svojí ctižádostí a nadáním rektora Tappera, jenž ho později doporučil ke studiu na gymnáziu v Berlíně (Cöllnisches Gymnasium), které vedl rektor Bake. Zde se Winckelmann v letech 1735 až 1736 seznámil s řečtinou a navštěvoval přednášky, zároveň měl k dispozici i rozsáhlejší knihovnu. Tu využíval nejen pro studium řečtiny, ale také zde mohl rozvíjet své znalosti literární, jelikož v literatuře našel Winckelmann své celoživotní zálibení.¹⁴

V roce 1738 Winckelmann započal se studiem teologie v Halle, kromě řečtiny se věnoval nově také hebrejštině a filosofii. 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.¹⁵ Je tedy možné, že přítomnost Baumgartenova měla vliv na Winckelmannův přístup k estetice.¹⁶

Po dvouletém studiu se Winckelmann jako hofmistr dostal do rodiny Grolmannových žijících poblíž Stendhalu, jejichž prostřednictvím se seznámil se vzdělanou společností. Právě zde si uvědomil nedostatky ve svém vzdělání a roku 1741 se zapsal ke studiu medicíny v Jeně, jemuž se

¹⁴ STROMŠÍK, J., *Winckelmannův svět umění*, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 9.

¹⁵ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 235.

¹⁶ STROMŠÍK, J., *Winckelmannův svět umění*, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 9.

věnoval několik měsíců. Získal zde znalosti anatomie a fyziologie, což později uplatnil při popisech uměleckých děl.¹⁷

V roce 1748 došlo k významnému předělu ve Winckelmannově životě, neboť se stal knihovníkem a asistentem hraběte Bünaua - vysokého státníka a diplomata, který na svém sídle v Drážďanech pracoval na díle nazvaném *Historie německých císařů a říše*. Winckelmann pracoval jako jeden z pomocníků, který mu připravovali podklady, a tak mu byla k dispozici i Bünauova rozsáhlá knihovna, které hojně využíval. Nejen možnost četby děl z Bünauovy knihovny, v níž byla díla historická i filozofická, ale především setkání se s výtvarným uměním Winckelmannova ovlivnilo. Jiří Stromšík se v předmluvě pozastavuje nad faktem Winckelmannova setkání se s uměním poměrně v pozdním věku. Píše „*Je vlastně paradoxní, že zakladatel uměnovědy se dostal do intenzivnějšího styku s výtvarným uměním teprve v jednatřiceti letech, zde v Drážďanech.*“¹⁸

Právě toto kulturní prostředí Drážďan, nazývaných v 1. polovině 18. století „*Florencií na Labi*“,¹⁹ se Winckelmannovi stalo velkým stimulem. Město bylo v této době centrem německého rokoka, které však on sám kritizoval a byl jeho velkým odpůrcem. V Drážďanech se ale zároveň nacházel nejrozsáhlejší soubor antického umění, které Winckelmann následně vyzdvihoval nad umění ostatní. Nicméně je velmi důležité zmínit fakt, že pro Winckelmannu nebylo snadné se s těmito sbírkami seznámit, neboť jejich značná část se nacházela až do roku 1785 téměř nevybalena

¹⁷ STROMŠÍK, J., *Winckelmannův svět umění*, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 10.

¹⁸ Tamtéž, s. 10.

¹⁹ Tamtéž, s. 10.

v depozitářích. Jiří Stromšík tuto skutečnost zdůrazňuje a označuje za paradoxní v souvislosti s Winckelmannovými prvními spisy o umění.²⁰

V tomto období Winckelmann přesunul své pole zájmů na oblast výtvarného umění, nejprve se však stal jeho obdivovatelem a později i jeho znalcem. Oblast jeho zájmů tak byla tvořena literaturou o umění, především se zaměřoval na umění antické, nicméně neopomíjel ani spisy, které byly věnovány teoriím umění. Největšími zprostředkovateli antiky se Winckelmannovi stala díla jako *Richardovy popisy*, *Belloriho komentáře k Bartolliho rytinám a dílo Montfauconovo*.²¹ Nechyběla ani díla autorů, jakými byli Vasari, Bellori a také d'Argenvill, která mu přiblížila renesanci, a stala se podkladem k vědomostem o ní.²²

Kromě literatury mohl Winckelmann studovat antické umění např. z gem a mincí, jejichž sbírání bylo v jeho době velkou módou. Skrze tuto sběratelskou zálibu měl možnost se seznámit s P. D. Liperrtem, který byl známým tvůrcem otisků. Jak uvádí autor předmluvy k českému vydání Winckelmannových statí o umění Jiří Stromšík, právě gemy byly Winckelmannovi v Drážďanech hlavním zdrojem představ o antickém umění, neboť v drážďanském období nemohl studovat antické plastiky, a když ano, šlo především o jejich reprodukce.²³

Nejen studium knih a katalogů formovalo Winckelmannovo umělecké myšlení, ale i možnost setkávání se s umělci a uměním skrze společenské události bylo pro něj inspirativním zdrojem. Díky společenským stykům se mu podařilo dostat i do povědomí ředitele všech

²⁰ STROMŠÍK, J., *Winckelmannův svět umění*, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 11.

²¹ Tamtéž, s. 11.

²² Tamtéž, s. 11.

²³ Tamtéž, s. 12.

sbírek a galerií Ch. L. Hagedorna, který byl v této době chápán jako nejvýznamnější teoretik umění v Německu. Kromě vyšší společnosti měl Winckelmann také možnost setkávání se s umělci, převážně mladými lidmi, s nimiž si byl blízký zájmy i znalostmi. V tomto uměleckém prostředí se setkával s malířem a sochařem Adamem Oeserem, který měl na Winckelmannův velký vliv a u něhož Winckelmann po odchodu od Bünaua přebýval. Dle Jiřího Stromšíka je tento vliv patrný i ve Winckelmannově díle.²⁴

Vliv tohoto prostředí měl za následek vznik Winckelmannovy prvotiny z roku 1755 *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*.²⁵ Toto dílo následně ovlivnilo nový směr v kultuře tehdejšího Německa. Což, jak připouští Jiří Stromšík, je přinejmenším zvláštní, neboť tento text je podle něj nesourodý a i „ústřední heslo o prvenství řeckého umění a jeho charakterových vlastnostech stojí na velmi chatrném materiálu.“²⁶ I přes tyto dnes vytýkané nedostatky pomohl ohlas, příznivé kritiky i zahraniční úspěch *Myšlenek*, Winckelmannovi získat velice důležité stipendium na dvouletý studijní pobyt v Římě. Toto stipendium bylo přiděleno Augustem III na základě přímlyvy kardinála Archinta. Tuto podporu kardinál Archint přislíbil Winckelmannovi již dříve, z toho důvodu dokonce Winckelmann dne 10. 7. 1754 konvertoval na křesťanskou víru.²⁷

²⁴ STROMŠÍK, J., *Winckelmannův svět umění*, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 12.

²⁵ Dále dílo uváděno jako *Myšlenky*.

²⁶ STROMŠÍK, J., *Winckelmannův svět umění*, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 12.

²⁷ Tamtéž, s. 13.

3.2. Pobyť v Římě

Po odjezdu z Drážďan se Řím stal Winckelmannovi druhým domovem. Setkal se zde s malířem Mengsem, se kterým se již znali, a navázal také nové kontakty. Mezi tyto kontakty patřil i písemný styk s baronem Stoschem, který žil ve Florencii, kam také kolem roku 1759 Winckelmann na devět měsíců odjel. Zabýval se zde katalogizací sbírek již zmíněného barona Stosche. 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*. A jak popisuje Stromšík, již zde Winckelmann uplatňuje zásadu, v jeho době ne příliš obvyklou, jež spočívá v oddělení antických originálů od renesančních a pozdějších napodobenin.²⁸

Po ukončení této práce se Winckelmann opět přesunul do Říma, kde se plně zaměřil na studium antických památek. Toto studium mu bylo usnadněno díky tomu, že zastával čistě formální pozici knihovníka u kardinála Albaniho. Studium památek bylo pro Winckelmanna novou záležitostí, co dosud znal jen zprostředkovaně z knih, nyní mohl pozorovat a studovat. Svě nově nabyté zkušenosti využil jako základ pro psaní svých děl o antickém umění a jejich vnímání. Do německého lipského periodika *Bibliothek der schönen Wissenschaften* roku 1759 poslal své příspěvky *Připomínky k vnímání uměleckých děl* a *O grácii*, ve kterých lze nalézt Winckelmannovy úvahy spojené se studiem Platóna, jež jsou patrné, jak píše Jiří Stromšík, i v prvním náčrtku Winckelmannových *Dějin umění*.²⁹

²⁸ STROMŠÍK, J., *Winckelmannův svět umění*, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 16.

²⁹ Tamtéž, s. 16.

V době svého pobytu v Římě a následně i ve Florencii měl Winckelmann možnost setkání se i s jinými kulturami, např. etruskou, ale byl natolik ovlivněn starověkým Řeckem, že všechny ostatní typy umění chápal jako odchylku.³⁰ Proto, ze zcela zjevných důvodů, byl přitahován probíhajícími vykopávkami na jihu Itálie, kam podnikl několik cest, které vyústily v sepsání těchto 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 nichž mimo jiné kritizuje průběh těchto vykopávek a postupy třídění objevených památek.³¹

Publikací, která však zajistila Winckelmannovi větší uznání, se stává dílo *Popis Stoschových gem*, umožňující mu přístup do prestižních ústavů. Roku 1760 jej jako člena přijímá římská Academia di San Luca, roku 1761 londýnský Society of Antiquity a cortonská Etrusca Academia. Roku 1763 byl dokonce jmenován komisařem pro římské starožitnosti a následně v roce 1764 mu byl papežem udělen řád „písaře jazyka řeckého.“ 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 byl nucen doprovázet šlechtice, kteří hojně navštěvovali Řím, při jejich prohlídkách památek.³²

³⁰ STROMŠÍK, J., *Winckelmannův svět umění*, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 16.

³¹ Tamtéž, s. 17.

³² Tamtéž, s. 17.

V roce 1764 Winckelmann nejen získal řád, ale také se zpožděně dozvěděl o vydání *Dějin umění starověku*, které měl sepsány mnohem dříve, ovšem sedmiletá válka jejich vydání zbrzdila. To však nezabránilo jejich velkému ohlasu po celé Evropě. „*Tímto dílem se octl Winckelmann mezi předními evropskými autoritami vědy o starověku a umění vůbec.*“³³ Pozdržení samotného tisku také způsobilo, že v době vydání měl Winckelmann již řadu poznámek a dodatků k tomuto dílu, které chtěl realizovat ve druhém vydání, k němuž nedošlo.³⁴ Realizoval jiný ze svých plánů *Pokus o alegorii* (r. 1766), dle Stromšíka pokus značně nešťastný, neboť poukázal na nejslabší části Winckelmannovi estetiky.³⁵ Nicméně nápravu, převážně před vzdělaným obecnstvem, si zjednal posledním dokončeným dílem psaným v italštině *Monumenti antice inediti/Neuveřejněné antické památky z roku 1767.*³⁶

3.3. Cesta do vlasti

Mezi lety 1766 až 1767 se dokonce Winckelmann zamýšlel nad cestou do Německa, což jak připomíná Stromšík, bylo patrné i v jeho korespondenci. Zmíněná cesta byla nakonec naplánována i realizována. Ještě před ní za sebe jako náhradu v úřadu komisaře pro památky stačil navrhnout G. B. Viscontiho. Doprovázen sochřem Cavaceppim se Winckelmann 10. 4. 1768 vydal na cestu do vlasti, ovšem jak popisuje Stromšík, Winckelmann propadal záchvatům melancholie a hysterie, neboť na Německo neměl nejlepší vzpomínky. Dojel sice do Mnichova, kde byl uvítán, a dále ještě do Řezna, kde se však psychicky zhroutil a chtěl ihned odjet zpět do Říma. Byl ještě přemluven k cestě do Vídně, kde byl přijat

³³ STROMŠÍK, J., *Winckelmannův svět umění*, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 19.

³⁴ Tamtéž, s. 19.

³⁵ Tamtéž, s. 19.

³⁶ Tamtéž, s. 19.

císařovnou Marií Terezií. Té přislíbil uspořádání císařských antických sbírek, které se však již neuskutečnilo.³⁷

Dne 28. 5. 1768 odjel bez doprovodu zpět do Říma, kam již nedocestoval, neboť se 1. 6. zastavil v Terstu. Zde se seznámil s Francescem Archangelim, který jej 8. 6. 1768 v hotelovém pokoji pobodal. Těmto zraněním Johann Joachim Winckelmann po několika hodinách ve věku 51 let podlehl.³⁸

³⁷ STROMŠÍK, J., *Winckelmannův svět umění*, in: WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, s. 21.

³⁸ Tamtéž, s. 21.

4. Winckelmannovy *Myšlenky*

Pro lepší pochopení Winckelmannovy reflexe antického umění je potřeba přiblížit dílčí problémy spojené s antickým uměním jako celkem. Jelikož právě v interpretačních snahách Winckelmannových, které zapsal do své prvotiny *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*, je možno najít průsečík s úvahami Lessingovými, který na ně kriticky navazuje. V následném přehledu, tedy budou nastíněny stěžejní prvky antického umění dle Winckelmannových.

V době antiky, která je pro Winckelmannova velmi inspirativní, se pravidla v oblasti umění používala pro získání ještě většího estetického efektu z uměleckého díla. Například jedním z užívaných prvků, jak Winckelmann popisuje, bylo zobrazování rovné linie čela, nosu a velkých očí při zpodobňování božstev.³⁹ 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.

Věrná a přesná zobrazení jsou tedy doménou antických umělců, podle Winckelmannových právě oni byli obdařeni velkou schopností uměleckého ztvárnění. V části své knihy *Myšlenky o napodobování řeckých děl v sochařství a malířství* hájí tezi, že umělci jeho doby nejsou schopni zachytit lidské tělo v jeho jemných křivkách. Tuto schopnost přiznává právě 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

³⁹ WINCKELMANN, J. J., *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*, s. 269.

vyniknout „ušlechtilému tlaku“⁴⁰. Řecká mistrovská díla se dle Winckelmanna vyznačují moudrou úsporností, v čemž je mezi nimi a díly „současnosti“⁴¹ značný rozdíl.

V další části proto Winckelmann podrobněji mapuje odlišnosti, které lze najít i v dílech jeho současníků, jež se snažili napodobovat díla antického období a v mnohém se z nich dokonce učit. Winckelmann porovnává díla i autory a opět argumentuje ve prospěch děl antických, zejména vzhledem k jejich dokonalosti a k preciznímu v provedení kontur, toto rovněž popisuje na konkrétních dílech.

Tak se Winckelmann ve stati dostává přes *Diomeda a Persea*, *Vestálky*, *Farneskou Flóru* k jednomu z děl, která označuje za nejpozoruhodnější, k *Laokoonovi* (k sousoší trojského kněze Laokoonu a jeho synů při smrtelném zápasu s hady). Zmiňované sousoší se v současné době nachází ve Vatikánském muzeu a jeho vznik je datován do roku 25 př. n. l.⁴² K tomuto dílu se vztahuje slavná Winckelmannova 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.“⁴³

Ona výše popisovaná velká a výrazná duše se nalézají podle Winckelmanna právě u Laokoonu. Jeho tvář i celé tělo je sužováno velkým utrpením, bolest mu doslova pohlcuje celou tělesnou schránku. Z jeho výrazu je tato bolest velmi patrná všem, kdo ho pozorují, není možné si jí nepovšimnout. Přesto Winckelmann tvrdí, že výraz bolesti se neprojevuje s

⁴⁰ WINCKELMANN, J. J., *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*, s. 269.

⁴¹ Zde je myšlena Winckelmannova současnost.

⁴² Z titulku pod obr. 35, WINCKELMANN, J. J., *Dějiny umění starověku*

⁴³ WINCKELMANN, J. J., *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*, s. 273.

přílišnou razancí a nekazí celkový estetický dojem. Podle Winckelmanna Laokoonova tvář (viz Obr. 2, Laokoonova tvář) není bolestí nikterak zkřivena či zošklivena, tělo se nezmitá v sevření křeče, jak bychom mohli předpokládat. Právě v tom, že bolest a utrpení nekazí ušlechtilý výraz obličeje, se projevuje ona velká a ušlechtilá duše, kterou je Laokoon obdařen.⁴⁴

Laokoonova ústa (viz Obr. 3, Detail Laokoonovy tváře) nejsou široce otevřena k velkému a hlasitému výkřiku, což by se dalo v této situaci předpokládat. Nýbrž jsou jen zlehka pootevřena tak, aby nebránila průchodu slabého stenu úzkosti, kterou Laokoon zcela jistě pociťuje ve chvílích pevného hadího sevření, jak na to ve svých *Myšlenkách* poukazuje Winckelmann. Tuto velikost a ušlechtilost podle Winckelmanna postrádá Vergiliovo zpracování Laokoonova příběhu, neboť básník nechává svého hrdinu strašlivě křičet.⁴⁵

Celá Laokoonova postava je vyjádřením velké bolesti, ale i velké duše. Jeho utrpení na nás silně působí – i tím, jak jej Laokoon snáší. Sochaři, kteří byli autory tohoto sousoší, byli podle Winckelmanna zároveň velkými umělci i velkými filozofy. A toto přesvědčení závěrem zobecňuje: *„Řecko mělo umělce i filozofy v jedné osobě a více než jednoho Metrodora. Moudrost podávala ruku umění a vdechovala jeho postavám nadobyčejné duše.“*⁴⁶

Právě ona moudrost, jak uvádí Winckelmann, vedla autory k tomu, aby Laokoon neoblékli do šatu, jenž by jeho postavení příslušelo. Jeho

⁴⁴ WINCKELMANN, J. J., *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*, s. 274.

⁴⁵ Tamtéž, s. 274.

⁴⁶ Tamtéž, s. 274.

oděv by tak zabránil vyniknutí celkového napětí těla a ona zmiňovaná bolest by se tak výrazně neprojevila.⁴⁷

Nejen odhalení tonusu svalstva, ale celkový postoj je pro komplexní vyjádření velmi důležitý. To jak autor dokázal zvládnout právě vyjádření klidu v postoji, dokázal zachytit celkové ztvárnění *pravého charakteru duše*.⁴⁸ Winckelmann namítá, že duše se stává jasnější ve vyjádřeních vášní, ale její skutečná velikost se objevuje pouze v klidu. Kdyby autor sousoší Laokoonu znázornil jeho bolest jako skutečnou představu, nedocílil by tak výrazného efektu, nýbrž by dospěl pouze k tzv. *parenthesis*.⁴⁹ Dle Winckelmanna jde o chybu, která se vyskytne, použije-li umělec v postoji sochy jistou ohnivost a divokost.

Proto, aby se právě výše zmíněné chyby autor vyvaroval, zvolil spojení 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.*“⁵⁰ Winckelmann tak vyzdvihuje umění řeckých antických umělců, kteří jsou schopni ve svém díle zobrazit onu velikost duše, právě tak jak se zdařilo oněm rhodským umělcům při ztvárnění Laokoonovy tragédie. Nejen zamyšlení se nad Laokoonem, ale i další pozorování antických soch vedlo Winckelmanna k odvození estetického ideálu nejvyšší krásy, která spočívá v kráse lidského těla.⁵¹

⁴⁷ WINCKELMANN, J. J., *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*, s. 274.

⁴⁸ Tamtéž, s. 274.

⁴⁹ Tamtéž, s. 274.

⁵⁰ Tamtéž, s. 274.

⁵¹ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 244.

5. Gotthold Ephraim Lessing

5.1. Studijní období a odchod do Berlína

Gotthold Ephraim Lessing se narodil 22. ledna 1729 jako syn luteránského faráře Johanna Gottholda Lessinga a jeho ženy Justiny Salome rozené Fellerové v Kamenzu v Sasku. Již v dětském věku byl Lessing svým teologicky zaměřeným a ambiciózním otcem připravován na školní a univerzitní dráhu, která ho měla dovést ke kazatelskému úřadu.⁵² Na žádost otce u Saského kurfiřta byl Lessing přijat na knížecí školu sv. Afry v Míšni.⁵³ Odkud roku 1746 odešel na studium teologie a filozofie do Lipska, kde také od velikonoce roku 1748 krátce navštěvoval medicínská studia. Pobyt v Lipsku Lessinga ovlivnil nejen studiem, ale hlavně literaturou a divadlem.⁵⁴

V těchto mladických studijních letech již Lessing vydal některé ze svých prvních básní, povídek a také první veselohry *Damon* a *Der junge Gelehrte/ Mladý učenec*. Uvedeny byly v novinách *Naturforscher / Přírodovědec* a *Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüts / Povzbuzení k radovánkám rozumu*, jejichž nakladatelem byl Christlob Mylius.⁵⁵ Zmíněná hra *Mladý učenec* byla úspěšně uvedena roku 1748 hereckou skupinou Caroliny Neuberové v Lipsku.⁵⁶

Rok 1748 nebyl pro Lessinga pouze rokem uvedení jeho hry, stal se pro něj zlomovým ve více ohledech. Přes pokus o obnovení studia medicíny ve Wittenbergu se rozhodl ke změně životní cesty, přerušil i svá

⁵² G. E. Lessing, in: LUTZ, B.; JEBING, B. (EDS.), *Metzler Lexikon Autoren*, s. 498.

⁵³ Tamtéž, s. 498.

⁵⁴ BAHR, E., *Dějiny německé literatury II. Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 49.

⁵⁵ DREWS, W., *Gotthold Ephraim Lessing*, s. 151.

⁵⁶ BAHR, E., *Dějiny německé literatury II. Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 49.

teologická studia a odešel do Berlína.⁵⁷ Ehrhart Bahr píše, že tento krok je *třeba hodnotit jako rozhodnutí pro intelektuální a ekonomickou emancipaci*.⁵⁸ Lessing si v Berlíně od počátku svého pobytu zajišťoval prostředky na živobytí psaním recenzí, byl v této době „svobodným spisovatelem“⁵⁹ a psal velké množství úvah a kritik.⁶⁰ Tyto kritiky byly určeny pro *Berlinische privilegierte Zeitungen* a v tomto období společně se svým bratrancem Christlobem Myliem redigoval první německý divadelní časopis *Beiträge zur historie und aufnahme des Theaters*, na nějž, jak píše Stromšík, navázal čtyřmi čísly *Theatralische Bibliothek*.⁶¹

Kromě spisovatelské činnosti v Berlíně se Lessing v letech 1751 až 1752 střídavě vracel do Wittenbergu, kde zakončil svá studia a získal titul magistra filozofie.⁶² Lessing se nevěnoval pouze své vlastní tvorbě, ale překládal některé z významných autorů – evropských osvícenců jakými byli Dubos, Dryden, Burke, a také Voltaire či Diderot. Lessing si uvědomoval význam těchto autorů, o čemž svědčí nejen jeho předmluva k překladu Voltairových historických spisů, jehož později kritizoval, ale i překlad Diderotových úvah o divadle *Das Theater*. Diderotovy úvahy, jak uvádí Jiří Stromšík, ovlivnily názory nejen Lessingovy, ale celé generace hnutí Sturm und Drang / Bouře a vzdor.⁶³ Lessinga ovlivnily natolik, že v pozdějším díle *Hamburské dramaturgii* na Diderota nacházíme slova chvály.⁶⁴

⁵⁷ DREWS, W., *Gotthold Ephraim Lessing*, s. 151.

⁵⁸ BAHR, E., *Dějiny německé literatury II. Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 49.

⁵⁹ Tamtéž, s. 49.

⁶⁰ STROMŠÍK, J., *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 237.

⁶¹ Tamtéž, s. 238.

⁶² G. E. Lessing, in: LUTZ, B.; JEBING, B. (EDS.), *Metzler Lexikon Autoren*, s. 498.

⁶³ STROMŠÍK, J., *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: kapitoly z německé literatury*, s. 238.

⁶⁴ KRAUSOVÁ, N. *Lessingův estetický odkaz*, in: LESSING, G. E., *Laokoón a jiné estetické štúdie*, s. 480.

V pozdějších letech přes několik méně významných her Lessing dospěl ke své měšťanské truchlohře nesoucí název *Miss Sara Sampson / Slečna Sára Sampsonová*, jejíž premiéra se uskutečnila v roce 1755 a znamenala, jak se zmiňuje Erhart Bahr, průlomový přechod k německému měšťanskému dramatu.⁶⁵ Lessing se kromě her věnoval i jiným činnostem. V letech 1757 - 1758 psal příspěvky do *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste* a připravoval německý slovník.⁶⁶

V letech 1760 - 1766 působil Lessing jako tajemník pruského generála von Tauentzien ve Vratislavi.⁶⁷ V tomto období vznikl Lessingův *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie*, který vyšel v roce 1766.⁶⁸ Lessing, ačkoliv sám nikdy sousoší neviděl,⁶⁹ sepsal svoji významnou estetickou teorii o odlišnostech, užitku a přednostech výtvarného a literárního umění, o nichž se nesla diskuze Evropou, jako reakci na rozpory nalezené ve Winckelmannových *Myšlenkách o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*.⁷⁰ Ve svém vratislavském období se nezabýval pouze Laokoonem, vznikla i další z jeho her *Minna von Barnhelm*, jejíž premiéra se konala v roce 1767 v Hamburku, a stala se velmi úspěšnou.⁷¹

5.2. Hamburg a Braunschweig

Roku 1767 se Lessing vrátil do Berlína a současně zde přijal výzvu jako dramaturg podporovat vznik Hamburského národního divadla. Vzniklo tak další z významných Lessingových děl, *Hamburská dramaturgie*. Bohužel po dvou letech finančního neúspěchu, zapříčiněného

⁶⁵ BAHR, E., *Dějiny německé literatury II. Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 49.

⁶⁶ DREWS, W., *Gotthold Ephraim Lessing*, s. 151.

⁶⁷ BAHR, E., *Dějiny německé literatury II. Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 49.

⁶⁸ DREWS, W., *Gotthold Ephraim Lessing*, s. 151.

⁶⁹ DREWS, W., *Gotthold Ephraim Lessing*, s. 80.

⁷⁰ BAHR, E., *Dějiny německé literatury II. Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 53.

⁷¹ BAHR, E., *Dějiny německé literatury II. Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 56.

vysokými náklady a nezájmem publika, byl Lessing nucen opustit Hamburk a roku 1769 přijmout místo knihovníka ve vévodské knihovně ve Wolfenbüttelu.⁷² Lessing tak ztratil finanční svobodu a s výjimkou několika cest do Vídně, Itálie či Mannheimu, strávil poslední roky svého života ve Wolfenbüttelu nebo sousedním rezidenčním městě Braunschweigu.⁷³ Lessingův život wolfenbüttelského knihovníka, omezeného vévodskou cenzurou a izolovaného v provinčním městě a u provinčního dvora, jak píše Bahr, odrážel bídu německého „úřednického osvícenství“. Jak izolace, tak i cenzura potlačily Lessingovu politickou emancipaci, což mělo za následek emancipaci v intelektuální a náboženské rovině.⁷⁴

Toto životní období nebylo poznamenané jen vévodskou cenzurou, Lessing se také roku 1771 setkal se svojí budoucí ženou Evou Königovou a stal se členem zednářské hamburské lóže U tří růží.⁷⁵ Roku 1772 ve Wolfenbüttelu napsal díla *Emilie Galotti* a také *Ernst a Falk: Rozhovory pro zednáře*. V následujících letech podnikl několik cest a významných setkání např. cesty do Lipska, Drážďan, audienci u císaře Josefa II. ve Vídni, kde byl společně s Evou Königovou, se kterou se roku 1776 oženil.⁷⁶ Koncem roku 1777 se narodil očekávaný syn, který bohužel po porodu zemřel. Počátkem roku 1778 zemřela i Lessingova milovaná manželka Eva.⁷⁷

Rok 1778 byl tak pro Lessinga velmi chmurným, nejen že přišel o své nejbližší, ale dokonce důsledkem tzv. „sporu o fragmenty“⁷⁸ mu bylo

⁷² BAHR, E., *Dějiny německé literatury II. Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 49.

⁷³ Tamtéž, s. 50.

⁷⁴ Tamtéž, s. 50.

⁷⁵ DREWS, W., *Gotthold Ephraim Lessing*, s. 152.

⁷⁶ Tamtéž, s. 152.

⁷⁷ Tamtéž, s. 152.

⁷⁸ „Lessing vydal fragmenty teologicky brizantních výňatků z deistického spisu, který napsal hamburský orientalista a gymnaziální profesor H. S. Reimarus.“ BAHR, E., *Dějiny německé literatury II. Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 50.

zakázáno publikovat další statě, jež by byly namířené proti hamburskému vrchnímu pastorovi J. M. Goetzovi. Lessing však pokračoval jiným způsobem, roku 1779 své teologické názory uvedl ve hře *Moudrý Nathan* a roku 1780 se vyjádřil v dalších pokračováních *Ernst a Falk: rozhovory pro zednáře* a také ve *Výchově lidského pokolení*. Ještě v létě roku 1780 svým „Spinozovským rozhovorem“ s F. H. Jacobim, v němž skoncoval s dogmatickým pojmáním Boha, otevřel, jak píše Bahr, panteistickou debatu, která trvala až do 19. století.⁷⁹ Lessing sám zemřel počátkem následujícího roku, přesně 15. února 1781, v Braunschweigu.⁸⁰

⁷⁹ BAHR, E., *Dějiny německé literatury II. Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 50.

⁸⁰ DREWS, W., *Gotthold Ephraim Lessing*, s. 152.

6. Lessingův *Laokoon*

G. E. Lessing napsal své dílo *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*⁸¹ jako odezvu na Winckelmannovu prvotinu *Myšlenky o napodobování uměleckých děl starověku*, v níž Winckelmann, jak bylo již výše podrobněji uvedeno, vyzdvihuje antické umění, hlavně však sochařské umění starých Řeků. Winckelmannův slavný výrok o ušlechtilé jednoduchosti a tiché velikosti jak v postoji, tak ve výrazu přivádí Lessinga v samém počátku jeho kritických úvah do oblasti nutné k zamyšlení. Rovněž ho vede k polemice s názorem, zda antičtí mistři skutečně byli prostředníky na cestě k dokonalému dojmu vyvolanému jejich vytříbeným sochařským uměním, jak se domníval Winckelmann, který ve svém díle píše: „Řecko mělo umělce a filozofy v jedné osobě [...]. Moudrost podávala ruku umění a vdechovala jeho postavám nadobyčejné duše.“⁸²

Sepětí uměleckých schopností a moudrosti u oněch antických umělců Lessing nepřijímá jako obecně platné vysvětlení dokonalosti řeckých výtvarných děl. Sám ve svém *Laokoonovi* přiznává, že jej nejprve 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.⁸³

Lessing se tak nejprve obrací k slavnému sousoší s umírajícím Laokoonem ovinutým hady. Uvažuje o Laokoonově výrazu a řeší otázku smrtelného křiku, který podle Winckelmannova museli autoři sousoší zmírnit pouze ve sten. Lessinga zajímají důvody tohoto zmírnění. Podle něj křik k utrpení patří, je jeho nedílnou součástí, a autoři dramatických děl, kteří

⁸¹ Dále uváděno jako *Laokoon*.

⁸² WINCKELMANN, J., J., *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*, s. 274.

⁸³ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 13.

nechávají hrdiny truchlit a křičet, tak nečiní z nevkusy či nedostatečné vytríbenosti, nýbrž jde o přirozenou složku lidského projevu.

Lessing připomíná Homérovy hrdiny, kteří taktéž sténají a pláčou, a tímto pláčem se rovnají ostatním lidem, neboť projev lidského cítění není ničím nižším. Pravý udatný Řek smí i plakat, a přesto neztrácí nic ze své chrabrosti.⁸⁴ Lessing kromě Homéra a jeho *Iliady* zmiňuje i dalšího antického autora, Sofokla, jenž své hrdiny Filokleta nebo Hérakla nechává sténat a křičet. Pravděpodobně, jak uvažuje Lessing, tak nechal sténat i Laokoona ve svém ztraceném dramatu. „*Tolik jsem si jist, že asi nelíčil Laokoonta stoučtěji než Filokleta nebo Hérakla. Všechno stoické je nedivadelní a náš soucit je vždy úměrný utrpení, které zajímající nás předmět vyjadřuje.*“⁸⁵ Vidíme-li, že hrdina snáší své utrpení s „velkou duší,“ obdivujeme jej, ale tento obdiv pozbývá vroucnosti, neboť v jeho vyjádření chybí vášeň.

Toto zamýšlení vede Lessinga k jednomu z jeho závěrů, že totiž sochaře muselo vést k potlačení křiku u kamenného Laokoona něco zcela jiného. Neboť křik jako projev bolesti se s velikostí duše nevylučuje. Naopak, jak Lessing popsal, i velcí hrdinové mohou naříkat, takovým způsobem jakým je básníci s nejlepším úmyslem nechávali projevit své hoře.⁸⁶

Dalším tématem, jemuž se Lessing v odezvě na Winckelmannovy *Myšlenky* věnuje, je krása. Stejně jako Winckelmann nám přibližuje řeckého umělce jako toho, kdo *nelíčí nic než krásno*⁸⁷, které je v řecké kultuře primární. Zde také Lessing uvádí rozdíl mezi řeckým malířem a

⁸⁴ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 15.

⁸⁵ Tamtéž, s. 16.

⁸⁶ Tamtéž, s. 16.

⁸⁷ Tamtéž, s. 17.

malířem své doby. Přesněji Lessing píše: „*Kdo tě bude chtít malovat, když tě nikdo nechce vidět.*“⁸⁸ Antický umělec nechce zpodobňovat někoho, jehož ošklivost je pro druhé odpudivá, ale umělec z doby Lessingovy je již podle něj jiného mínění, bude malovat i šeredného, neboť diváci nebudou hledat v díle ošklivost předlohy, ale krásu jeho díla. Jak uvádí Lessing „*At' už tě nikdo nevidí rád, můj obraz má být přesto rád viděn; ne proto, že představuje tebe, nýbrž že je důkazem mého umění, které ohavu dovede zobrazit s takovou podobností.*“⁸⁹

Starým Řekům nebyl tento přístup blízký, sice i v jejich době byli autoři, kteří malovali nehezké věci, těm se však nevedlo dobře. Lessing uvádí autora Pausona, jehož díla musela být schovávána před mládeží. V řeckých dobách bylo zpodobňování krásna dokonce i na některých místech uzákoněno.⁹⁰ Lessing píše: „*u starých byla krása nejvyšším zákonem výtvarných umění.*“⁹¹ Krása je tedy nejvyšším cílem, jemuž je v antickém umění vše podřízeno, tedy i způsob vyjádření, výraz díla.

Právě výrazem a tím, jak se ve výrazu odrážejí vášně, se Lessing v následujících úvahách podrobně zabývá. Přiznává stejně jako Winckelmann, že prudkost vášní se odráží jak ve fyziognomii, tak i v postoji celého těla, tak se mohou vytratit dokonalé křivky těla. Staří autoři se proto prudkým vášním vyhýbali nebo je alespoň zmírnili do přiměřené míry, tak aby nenarušily celkový dojem z uměleckého díla. Výtvarníci byli na rozdíl od básníků nuceni utlumit vášně hněvu i žalu, a pokud nebylo možné vášně zmírnit do únosné míry, autor díla raději tuto skutečnost zahalil.

⁸⁸ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 17.

⁸⁹ Tamtéž, s. 17.

⁹⁰ „*Je znám thébský zákon, který zakazoval zpodobňovat k ošklivějšímu.*“ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 20.

⁹¹ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 20.

Tak to bylo dle Lessinga i v případě obrazu *Obětování Ifigenie* od Timantha. Na tomto obraze je všem postavám s výjimkou Agamemnona z výrazu tváře patrné velké zarmoucení. Postava Agamemnona je však vyobrazena odvrácená a zahalená, neboť si byl autor 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.*“⁹²

Lessing se tak vrací k Laokoonovi ve shrnutí, v němž všechna uvedená zamyšlení dávají odpověď na otázku, proč jej autor ztvárnil tímto způsobem. Oponuje Winckelmannovu tvrzení, v němž říká, že je ušlechtilá jednoduchost a tichá velkost tím hlavním znakem sousoší. Podle Lessinga byl autor nucen zeslabit křik ve sten, ovšem ne z důvodu, že by snad křik byl znakem slabosti či neušlechtilé duše, avšak z toho důvodu, že by křik znetvořil výraz jeho tváře. Lessing nás proto nabádá, abychom Laokoona nechali křičet ve svých představách. Přímý pohled na takovou scénu totiž nevyvolá obdiv, jaký by si Laokoon zasloužil, ale je nanejvýš odpuzující a nemá náležitý účinek.⁹³

Tímto pravidlem se dle Lessinga musí řídit autoři výtvarných děl, neboť vždy zachycují jen určitý okamžik. Pomíjivou chvílí, 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 přimýšlíme, tím více musíme věřit, že vidíme.*⁹⁴ Kdyby tedy bylo dílo ukázáno v nejvyšší možné míře situace, pak by fantazie a obrazotvornost ztrácely

⁹² LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 24.

⁹³ Tamtéž, s. 24.

⁹⁴ Tamtéž, s. 27.

prostor pro své uplatnění. Je-li Laokoon 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.⁹⁵

Žádný okamžik netrvá věčně, tedy ani křik vyvolaný tou největší bolestí není nekonečný, bolesti buď oběť odolá, nebo podlehne. Laokoon tedy nemohl být zobrazen, jak křičí, neboť tento stále trvajícím křik by nám po nějaké době připadl nepřirozený a, jak píše Lessing, připadl by nám až zženštilý, dětinsky nesnášenlivý.⁹⁶ Také proto autor Laokoona dodržel patřičný rozměr v zobrazení jeho bolesti. Proto, aby byl zachován co největší účinek tohoto díla na naše smysly, využil zde sochař všech možných výrazových prostředků přesně tak, jak jsou sochařskému umění dány. Tyto prostředky však nejsou dle Lessinga použitelné v umění slovesném, není možno jich užít v poezii.⁹⁷

Básník podle Lessinga není nikterak nucen svůj obraz soustředit do jediného okamžiku jako výtvarný umělec. Svě 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 nejvhodnější.“*⁹⁸

⁹⁵ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 28.

⁹⁶ Tamtéž, s. 28.

⁹⁷ Tamtéž, s. 31.

⁹⁸ Tamtéž, s. 32.

Křičí-li tedy Vergiliův Laokoon, pak to dle Lessinga na našem úsudku jako diváka nic nezmění, neboť jej již známe jako vlastence a otce. Tento jeho křik nemá nic společného s jeho charakterem, pouze skrze něj má básník jedinou možnost přiblížit Laokoonovo nesnesitelné utrpení. Lessing se tak zamýšlí nad správností kritiky, která byla sepsána v neprospěch Vergilia. On je toho názoru, že oba umělci, jak výtvarník, tak básník, učinili správně, zmírnil-li první Laokoonův křik a druhý jej naopak křičet nechal.⁹⁹

Na projevu bolesti, tak neshledává nic špatného, dokonce Lessing přiznává, že Ciceronova filozofie o snášení bolesti mu není nikterak blízká. „Člověk by myslel, že chce vycvičit gladiátora, tolik horlí proti vnějšímu projevu bolesti.“¹⁰⁰ Cicero dle Lessinga slyší hrdiny básnických děl (*Filokleta*) jen křičet a hořekovat, a nevšímá si žádných ostatních skutečností. Jak píše: „*Kde jinde by vzal příležitost ke svému rétorskému výpadu proti básníkům? Prý nás změkčují, protože uvádějí nejchabřejší muže, jak hořekují*“. Lessingova reakce na tato tvrzení je, že básník musí nechat hrdiny hořekovat, neboť divadlo není žádnou arénou. V arénách byl cit nežádoucím, oproti tomu v divadle byl hlavním účelem.¹⁰¹ 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.*“ Nutnou součástí lidského hrdiny, se tak

⁹⁹ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 32.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 41.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 42.

stávají obě tyto protikladné složky. Lessing tuto skutečnost předkládá na příkladu Sofoklova *Filokleta*, který je podle Lessinga přirozenost sama.¹⁰²

V návaznosti na výše zmíněnou reflexi Laokoonu je pro Lessinga neméně významné objasnění situace kolem vzniku těchto děl, jak Laokoon mramorového tak slovesného. Zabývá se myšlenkou, které z děl bylo předlohou tomu druhému, na níž ilustruje další s odlišností těchto umění. Kromě možnosti, že Laokoon sochařský mohl vzniknout dříve či podle jiné předlohy, nám Lessing předkládá jednu z myšlenek, že sochařům byl předlohou Laokoon Vergiliův. „*At' je prokázáno nebo neprokázáno, že sochaři pracovali podle Vergilia, budu to pouze předpokládat, abych viděl, jak tedy podle něho vlastně pracovali.*“¹⁰³ Lessing vyzdvihuje zajímavý umělecký nápad svázat Laokoonu i se syny hadím objetím. Ovšem kdo tuto myšlenku prezentoval ve své uměleckém díle jako první, se stává pro Lessinga významnou otázkou. 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.¹⁰⁴

Básník nechává hady vinout se kolem Laokoonova těla, avšak jeho paže zůstanou tohoto upnutí ušetřeny, to dle Lessinga učinili po jeho vzoru i sochaři, a to ze stejného podnětu. Nechat pažím jejich volnost, aby se mohly volně hýbat, neboť jak sám upřesňuje „*nic nedává více výrazu a života nežli pohyb rukou. Zejména při afektu je i nejvýmluvnější obličej bez nich nevýznamný.*“¹⁰⁵ Kromě tohoto prvku (volnosti paží), pak omotání hadů není pro výtvarné umělce nikterak zajímavé, aby jej od básníka

¹⁰² LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 42-43.

¹⁰³ Tamtéž, s. 53.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 55.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 56.

přejímali. Lessing nám říká, co Vergilius píše ve svém Laokoonovi, že hadi se mu ovinuli nadvakrát kolem krku a těla, a i tak jej převyšovali svojí velikostí. Tento výjev již nebyl uplatnitelný u sousoší, jehož autoři podle Lessinga chtěli ukázat smrtící účinnost jedu a bolesti.

Tohoto vyobrazení mohli docílit za předpokladu, že hlavní části budou pokud možno volné a bez dalších vlivů, které by narušovaly, přetvářely či zeslabovaly „*hru trpících nervů a pracujících svalů*.“¹⁰⁶ Kdyby byl Laokoon omotán tak důsledně, jak popsal Vergilius, nemohlo by sochařské dílo patřičně vyniknout, protože by hlavní části byly schovány za hadími těly. To je platné i pro oviny kolem krku, jež by pak společně s vyčnělými 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 onomu zamýšlenému počínu.¹⁰⁷

Dále pak hovoří ve prospěch sochařů, neboť dovolili nejen Laokoonovu kněžskému šatu, ale i šatům synů, na rozdíl od básnickovy verze sklouznout. Toto odhalení nahých těl je možné podle Lessinga považovat za chybu, což jak píše, někteří lidé i činili. Tato chyba byla ovšem vynucena okolnostmi zapříčiněnými limity výtvarného umění. Sochařům jak nám Lessing připomíná, nebylo dáno odít Laokoonu do vhodného kněžského ornátu, protože nebyli sto vytvořit tenké záhyby, tak by oděný kněz nebudil potřebný dojem. Zvolili tak zobrazení, které bylo v rozporu se zvyklostmi, a postavy vysvlékli. Raději tak dali přednost dílu odlišnému od skutečnosti nežli dílu umělecky špatnému.¹⁰⁸

¹⁰⁶ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 57.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 58.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 59.

Básnické dílo je oproti tomu jiné, ač jsou postavy oděny, jako by jejich oděv byl průhledný, naše představivost, jak píše Lessing, vidí skrze tento oděv. Není důležité, zda je ve Vergiliově díle Laokoon oblečen nebo není, my jako diváci jsme si schopni jeho bolest představit všude po celém jeho těle. I když má v básni Laokoon na důkaz svého postavení čelo ovinuto kněžským vínkem, tak toto zobrazení nepřekáží naší fantazii, dokonce ji podle Lessinga podporuje a my si tak 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.¹⁰⁹

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.*“¹¹⁰ Lessing tedy předpokládal, že sochaři měli za vzor básníka, čímž autory sousoší nijak nechtěl snižovat. Naopak chválí jejich moudrost spočívající ve faktu, že se nenechali svým vzorem svést, přemýšleli u přetváření jednoho umění ve druhé, a díky tomu vznikly odchylky od původního vzoru, dokládající jejich velikost.¹¹¹

Lessing dále nahlíží celou situaci z opačného pólu. Nyní předpokládá, že básníkovi byl vzorem Laokoon kamenný, básník tak napodobuje sochaře. Jak píše Lessing, byli myslitelé, kteří toto tvrzení hájili jako pravdu, k čemuž je podle něj vedla krása díla. Krása, z níž usuzovali, že není možné, aby dílo pocházelo z pozdější doby než z období

¹⁰⁹ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 61.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 61.

¹¹¹ Tamtéž, s. 62.

vrcholu, „*kdy umění bylo ve svém nejdokonalejším rozkvětu, poněvadž toto dílo zasluhovalo, aby z ní pocházelo.*“¹¹²

V souvislosti s výše řečeným vyvstává otázka, proč se básník nedržel výtvarníkovy díla věrněji, proč u něj dochází k oněm odchýlkám, které mezi oběma díly nalézáme. Lessing přiznává, že i básníkovy fantazie zde mohla sehrát určitou roli, avšak není mu zcela jasné, proč vychvalované detaily sochařského díla pozměnil. Ona příčina není zřetelná, neboť se Lessingovi zdá nepravděpodobné, že by autor v případě popisu sochařského vzoru, některé výrazné prvky díla nechal bez slovního popisu: propletení hadů kolem všech tří postav.¹¹³

Jako další příklad může sloužit již několikrát zmiňovaný Laokoonův křik. Otázkou se v tomto případě stává, proč není u Vergilia aspekt křiku potlačen, když jeho vzor nabádá k *mužné slušnosti a velkomyslné trpělivosti*.¹¹⁴ Lessing upozorňuje na určité domněnky, že Laokoon nekřičí kvůli nesnesitelné bolesti, ani proto, aby vzbudil soucit, ale aby vyvolal v Trojanech strach a zděšení.¹¹⁵

Lessing přiznává, 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. Také propletení hadích těl, nepřivádí Lessinga k jasné odpovědi, ptá se, proč měl básník zapotřebí tuto scénu měnit. Případně „*Může se [...] dospět k podobnosti, jestliže se mění víc, než je nutno?*“¹¹⁶ Z toho vyplývá Lessingův závěr, že o napodobování nešlo, úmyslem nebylo napodobit výtvarné umělecké dílo.

¹¹² LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 62.

¹¹³ Tamtéž, s. 68.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 68.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 68.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 71.

Jediné co mohl básník převzít a co má se sousoším společné jsou: děti, otec a hadi. Zde ovšem Lessing namítá, že tyto skutečnosti vyplývají ze samotného příběhu. „*Kromě historických okolností neshodují se v ničem, leda v tom, že zaplétají otce i děti v jediný hadí uzel.*“¹¹⁷ Podle Lessinga však tuto změnu musel učinit Vergilius, neboť tradiční řecké pojetí hovoří o jiném způsobu. 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 odchylkám nutilo určení a meze jeho umění.*“¹¹⁸

Hranice a odlišnosti jsou Lessingovým dalším důležitým tématem, neboť dále se nevěnuje jen rozepři, kterou vedl s Winckelmannem o nadřazenosti sochařského umění starých antických mistrů. V dalších částech svého *Laokoona* vysvětluje, v čem se musí nutně obě umění odlišovat. Každý z umělců má jiné výrazové prostředky a jiné možnosti zpodobňování, což již bylo několikrát naznačeno v předchozím uvažování nad tématem, kdo z umělců vytvořil své dílo jako nápodobu toho druhého.

Lessing nejenže píše *Laokoona* jako reakci na Winckelmannu, ale také zde vyvrací dřívější tvrzení o stejnosti obou uměleckých oborů – výtvarném a literárním umění. Zmiňuje autora *Polymetis* Josepha Spence, který podle něj nevěnoval dostatečnou pozornost při posuzování obou umění skutečně 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*

¹¹⁷ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 71.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 71.

*básník nikdy neztrácel z očí malíře a malíř básníka.*¹¹⁹ Oproti tomu Lessing namítá, že Spence nebere v úvahu, že by poesie byla rozsáhlejší a obsažnější nežli malířství, neboť má jiné možnosti.

Jako příkladu Lessing užívá ztvárňování boha Bakcha, jemuž staří básníci přisuzovali růžky, které však neměl Bakch trvalé jako např. satyrové, ale byli pouhou odnímatelnou ozdobou. Malíři jej s jeho růžky znázorňovat nemohli, bránili jejich představě panické krásy, kterou chtěli zobrazovat. Pro básníky byly tyto růžky možností jak ukázat charakter Bakcha.¹²⁰

Nejen z těchto příkladů vyplývá Lessingova teorie, že básníkovi je dovoleno více nežli sochaři a malíři, neboť malíř musí dodržovat určité zásady a pravidla při zobrazování např. právě bohů. V případě líčení božstev není možné, aby malíři i básníci volili stejná vyobrazení. Výtvarný umělec je nucen při jejich zobrazování užít vždy stejnou charakteristiku jednotlivého boha, a to z toho důvodu, aby byl poznán. Básník má jiné zobrazovací prostředky, v jeho díle jsou bohové jednajícím bytostmi s dalšími schopnostmi či vlastnostmi, které mohou zasáhnout do vyprávění.¹²¹

Na příkladu s Venuší tato svá tvrzení vysvětluje. Podle něj nemá malíř jinou možnost, musí zobrazit Venuši jako bohyni lásky a tedy jako krásnou. Básník ji ovšem může vylíčit i jako rozlícenou a bojovnou, což je výtvarnému umělci zapovězeno, jinak by nebylo možné ve vyobrazené postavě poznat právě bohyni lásky Venuši.¹²² Lessing to upřesňuje slovy: *„jedině básník má uměleckou výsadu líčit negativní rysy, a smíšením těchto*

¹¹⁹ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 85.

¹²⁰ Tamtéž, s. 86.

¹²¹ Tamtéž, s. 87.

¹²² Tamtéž, s. 89.

negativních rysů s rysy pozitivními svěst dva zjevy v jeden.“¹²³ Dále pak podotýká, že je-li tato možnost upřena umění výtvarnému, není správné ji vytýkat ani básnictví.¹²⁴

Popisují-li básníci určitou figuru či boha nejsou nuceni tak jako malíři, zobrazovat další charakterizující 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, neboť nemají jinou možnost, jak divákovi jasně sdělit na jakou postavu pohlíží.¹²⁵

Souhrn a popis 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) – od Simonida, kterou později převzal Horatius.¹²⁶ Tuto teorii podrobil 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.*“¹²⁷ Dle Lessinga je tak pro malířství charakteristické znázorňovat tělesa – předměty, které existují vedle sebe. Pro poezii je však charakteristické uspořádávat předměty následující za sebou, tedy děje. Lessing tak byl

¹²³ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie*, s. 90.

¹²⁴ Tamtéž, s. 90.

¹²⁵ Tamtéž, s. 101.

¹²⁶ KRAUSOVÁ, N., *Lessingův estetický odkaz*, in: LESSING, G. E., *Laokoón a jiné estetické štúdie*, s. 469.

¹²⁷ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie*, s. 133.

první, který zaujal stanovisko, že materiálem poezie nejsou malířské obrazy, ale děje.¹²⁸

Všechny předměty – tělesa existují nejen prostorově, ale i časově. Malíř má sice možnost ztvárnit i děje, ale jen náznakově, jak uvádí Lessing, pouze za pomoci těles. Tak je tomu i u poezie, i té je umožněno zpodobňovat tělesa, ovšem jen za pomocí dějů.¹²⁹

Malíři mohou ve svém díle „využít pouze jediného dějového okamžiku“¹³⁰. Lessing tento okamžik nazývá okamžikem nejpregnantnějším. Jde o ten nejvýstižnější moment, tak aby z něj bylo patrné, co předcházelo a také to co bude následovat. Malířství má možnost využití pouze jediného (toho nejvhodnějšího) okamžiku.¹³¹

Obě díla, jak literární tak sochařské, využívají všech jim dostupných prostředků, které každému oboru přísluší, aby dílo na svého diváka co nejvíce zapůsobilo a vzbudilo v každém všechny příslušné emoce. Křičí-li Vergiliův Laokoon, pak je tento výjev v básnickém díle stejně tak v pořádku jako utlumení křiku u Laokoona kamenného, neboť tento rozdíl pramení z rozdílnosti obou umění. Každé z nich má svoje vlastní znaky, poezie znaky libovolné a výtvarné umění znaky přirozené.¹³² Pro Lessinga existuje celá řada protikladných dvojic, které považuje za principiálně závazné. V malířství jsou to: barvy v prostoru, tělesa vedle sebe, volba nejplodnějšího okamžiku. A v poezii: tóny v čase, děje za sebou, realizace popisu jednáním.¹³³

¹²⁸ KRAUSOVÁ, N., *Lessingův estetický odkaz*, in: LESSING, G. E., *Laokoón a iné estetické štúdie*, s. 473.

¹²⁹ LESSING, G. E., *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 133.

¹³⁰ Tamtéž, s. 134.

¹³¹ Tamtéž, s. 134.

¹³² KRAUSOVÁ, N., *Lessingův estetický odkaz*, in: LESSING, G. E., *Laokoón a iné estetické štúdie*, s. 473.

¹³³ G. E. Lessing, in: HERBERT, A.; FRENZEL, E., *Daten deutscher Dichtung*, s. 177.

7. Závěr

Cílem práce bylo poskytnout reflexi problematiky spojené s interpretací uměleckého díla Laokoonu v úvahách J. J. Winckelmanna a G. E. Lessinga. Pro potřeby práce byl text rozdělen do dvou tematických okruhů, z nichž první se věnoval interpretaci Winckelamanově a druhý interpretaci Lessingově. Položení těchto dvou úvah vedle sebe umožnilo lépe zdůraznit odlišnosti v obou koncepcích a zdůraznit i různé motivační zdroje autorů. Ukázalo se rovněž, že při bližším pohledu nejde tyto dvě interpretace postavit do opozice, neboť pokud se zohlední právě ony různé motivační zdroje, lze nahlédnout i jejich společné prvky.

Toto oslabení je na jedné straně ovlivněno historickým pozadím stručně nastíněným v první kapitole práce a na straně druhé utvářeno faktem, že myšlení Lessinga i Winckelmanna se formovalo v odlišném prostředí. To může být chápáno jako možná příčina rozdílnosti jejich názorů. Jejich střet na poli estetiky je však velmi zajímavý. Jak bylo již několikrát zmíněno, Lessing píše svého *Laokoonu* jako reakci na Winckelmannovy *Myšlenky*, neboť jak sám několikrát podotkl Winckelmannův postoj, který zaujímal při popisu antického sousoší Laokoonu, jej vybídl k jeho úvahám nad oběma uměleckými obory (výtvarné umění a básnictví).

V krátkosti připomeňme, co bylo předmětem onoho kritického Lessingova zamyšlení. Polemizuje s Winckelmannem nad jeho úvahou, že Vergiliova umělecká metoda se nevyrovná umělecké metodě sochařů, kteří vytvořili Laokoonu.¹³⁴ Pře se s ním o dokonalost sochařského umění starých antickým mistrů. Winckelmann totiž antické sochařství

¹³⁴ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 242.

vyzdvíhal nad vše ostatní. Jen antičtí řečtí mistři podle něj dokázali ztvárnit proslulou ušlechtilou prostotu a tichou velikost, Winckelmannen tak opěvovaný řecký ideál krásy, jenž se zakládal na majestátnosti a klidu.¹³⁵

Winckelmannova představa starověkého Řecka byla až utopistická, získal ji četbou antických autorů, jakými byli dějepisci Herodotos či Pausanias, filozofové Platón či Aristoteles nebo básníci Homér či Pindaros. Jeho výrok o nadřazenosti umění nad přírodou byl ovlivněn především Xenofonovým dílem *Memorabilia*. Důležitý vliv na něj měli mimo jiné také italští teoretici umění: Raffael, Vasari, Alberti, Bellori, jakož i francouzská a anglická literatura o umění z počátku 18. století, zastoupená například těmito autory: Dubos, Richardson nebo Shaftesbury.¹³⁶

Právě v sousoší Laokoona Winckelmann nalezl všechny znaky dokonalého uměleckého ztvárnění. Lessing toto tvrzení podrobuje detailnějšímu rozboru a ve svých úvahách odkrývá jiný pohled na tuto problematiku. Neupírá antickým sochařům jejich dokonalou krásu a do určité míry projevuje obdiv jejich velkému nadání. Je však toho názoru, že nelze z příkladu sousoší Laokoona odvodit obecně platné závěry o dokonalosti řeckého sochařského umění. Stejně tak nesouhlasí s Winckelmannovou námitkou proti Vergiliovi, že od něho nebylo moudré nechat Laokoona v díle křičet, neboť křik není znakem velké duše, kterou by měl být hrdinný kněz obdařen. V tomto bodě Lessing namítá, že křik se nikterak velké duši neprotiví. Křik je dovolen i hrdinům. Sochaře k potlačení křiku u zobrazované postavy vedly jiné důvody. Těmito důvody

¹³⁵ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 243.

¹³⁶ G. E. Lessing, in: NIDA-RÜMELIN, J.; BETZLER, M. (EDS.), *Asthetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellung*, s. 819.

jsou jistá omezení, která mají umění výtvarná. Lessing ve svém Laokoonovi tato omezení popisuje.

Jedním z nich je statická zobrazení výjevů. Sochař či malíř své dílo musí soustředit do jediného okamžiku, který Lessing nazývá pregnantním. Zde se nalézá hlavní důvod, proč nemohl Laokoon vytesaný do mramoru mít doširoka otevřená ústa, která by co nejvěrněji zdůrazňovala křik, který by jeho utrpení podtrhl.

Široce rozevřená ústa jsou proti hlavní zásadě antického umění – kráse. Také, jak bylo již výše zmíněno, nemohli autoři vytvořit sochu s ústy dokořán, neboť by tak nevystihli dílo v onom nejpříhodnějším okamžiku. Nejvýstižnější okamžik, tedy nejvýznamnější bod celé události, musí autor malířského či sochařského díla dle Lessinga vhodně určit tak, aby bylo patrné, co předcházelo a co bude následovat.

V sousoší Laokoonu se podle Winckelmannna a Lessinga odráží velký talent sochařů a moudrost, kterou popisují oba osvícenští myslitelé. Neshodují-li se Lessing s Winckelmannem v tom, jde li o důkaz oné velké duše, rozhodně se oba shodují v tom, že se jedná o dílo velmi významné a pozoruhodné, ve kterém se odráží dovednosti sochařů i představa antické krásy.

Lessing i Winckelmann pohlízejí na Laokoonu každý jinýma očima, neboť každý z nich upřednostňuje jiný druh krásy. Winckelmann byl velkým obdivovatelem výtvarného umění, především sochařství. Lessing byl oproti tomu velkým milovníkem literatury a divadla.

Snad také proto se mohou zdát jejich názory tak rozdílné, přestože oba obdivovali antické umění. Nejen v zájmu o antické umění, ale i ve snaze reformovat německý národní vkus, právě obrácením se k řeckému zdroji umění, se oba osvícenští autoři shodovali. Stejně tak se shodovali v hledání spásy národního estetického cítění, osvěžení citu a očištění vkusu prostřednictvím působení klasických originálů.¹³⁷

¹³⁷ GILBERTOVÁ, K. E.; KUHN, H., *Dějiny estetiky*, s. 243.

8. Seznam použité literatury

8.1. Monografie a články

BAHR, E., *Dějiny německé literatury II. Od osvícenství k době předbřeznové*, Praha: Karolinum 2006, ISBN 80-246-1048-5.

DREWS, W., *Gotthold Ephraim Lessing*, Hamburg: Rowohlt 1997. ISBN 3-499-50075-2.

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.

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

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.

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.

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

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, Stutgart-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.

8.2. Elektronické zdroje příloh

Obr. 1: http://www.apostolische-nachfolge.de/roman_days.htm

[staženo 22. 6. 2012]

Obr. 2: <http://de.wikipedia.org/wiki/Laokoon>

[staženo 22. 6. 2012]

Obr. 3: <http://www.flickrriver.com/photos/tags/laokoon/interesting>

[staženo 22. 6. 2012]

9. Resumé

This bachelor thesis primarily deals with the interpretation of the famous sculpture depicting Laokoon. The correlations are in two views from Lessing's point of view and Winckelmann's point of view. The mentioned interpretations are gradually sought not only common but also different points that could then be made to the objectivity claim with the state of these two concepts in opposition.

The work also considers the cultural and historical context, which had a proportional effect on the formation of both authors. In addition to the resumes, we find a description or outline of the sculpture as reflected environment in which the authors worked. It provides a more comprehensive insight into the issue.

Finally, the work outlines the elements of ancient art, which were strongly influenced by both authors. Description of Laokoon's sculptures from the perspective of Lessing and Winckelmann is not just a list of individual points, but try to help the comparison of different motivational sources or historical cultural context refer to these two interpretive practices rather than as separate and distinct, but as mutually penetrating.

10. Přílohy

Obr. 1: Sousoší Laokoon (v dnešní podobě)



Obr. 2: Laokoonova tvář



Obr. 3: Detail Laokoonovy tváře

