

polovinou 19. století došlo k významným archeologickým vykopávkám v oblasti starověké Asýrie /zejména v Ninive a Chorsabadu/. Převratné objevy se staly bezprostředním středem zájmu. Jejich vlivem došlo k mnohem silnějšímu působení staroorientálního umění na umění evropské, a toto působení překročilo podobu historizující nebo exotizující módní vlny. Nově objevené asyrské reliéfy ovlivnily kompozici obrazů novodobého evropského malířství - například i Courbety. O Courbetově inspiraci asyrskými reliéfy pojednal v roce 1945 Robert L. Alexander /Courbet and assyrian sculpture, The Art Bulletin 47, 1945, č. 4, str. 447 - 452/. Kompozici Courbetova Setkání odvozuje přímo z reliéfu ze Sargonova paláce v Chorsabadu, na němž je Sargon II. se svým vezírem. Shody jsou ve výstavbě obrazu i v postoji jednotlivých postav, vyrůstajících ze světlého pozadí. Pouze panovnické žezlo v Sargonově pravé ruce bylo u Courbety proměněno v poutnickou hůl. Sám Courbet je na obraze namalován s typickým asyrským vousem, který se vlivem archeologických vykopávek stal v Evropě neobyčejně módním. Četné dobové karikatury zachycují také Courbety jako propagátora této módy. Alexandrovo odvozování kompozic Courbetových obrazů z asyrských reliéfů převzala ve své dizertaci z roku 1973 Hannelore Künzli /Der Einfluss des alten Orients auf die europäische Kunst besonders im 19. und 20. Jh., Köln 1973/, která se však ve své práci zaměřila především na architekturu přelomu 19. a 20. století, a zejména první poloviny 20. století. V ní vysledovala silné působení soudobých pokusů o rekonstrukce nově objevovaných architektonických památek starého Orientu. Původ takto vytvořených typů moderní architektury si často ani neuvědomujeme.

Tento projev historismu je ukázkou bezprostředního a širokého dopadu výsledků nejnovějšího vědeckého bádání a objevů v oblasti nejstarších dějin lidské kultury na soudobou uměleckou tvorbu a prezentuje vzájemnou podmíněnost vědy a umění.

* * *

DĚDICTVÍ MANÝRISMU V POČÁTCÍCH HISTORIZUJÍCÍCH SLOHŮ 19. STOLETÍ

Rudolf Chadraba

Slohové návraty devatenáctého století, počínaje neoklasicismem, se z vnějšího pohledu dají pochopit jako součást obecného historizujícího vědomí, jako výtvarná složka celého širokého proudu, který se mj. rozlišuje ve varianty národní. V Čechách můžeme pozorovat, jak nově a svérázně navázala obrozenská retro-

spektiva ve dvou stupních /generace Dobrovského a Jungmannova/ na vžitou již tradici barokního historismu feudálně patriotického, pomocí něhož mnišské řády obhajovaly své domovské právo oproti nověji příšlým jezuitům, spojeným s vídeňským centralismem nadnárodní monarchie, proti němuž také světští feudálové hájili svou legitimitu v českém království. Na tomto poli má rozhodující význam srovnávací mezioborový výzkum. Například analýza obrozenecké literatury a rostoucí převahy měšťanského interese v jejím jádru pomůže osvětlit i historizující tendence výtvarné, které u nás přežívají vlastně až do druhého desetiletí 20. století v díle Alšově.

Tento historicko-sociologický a srovnávací pohled zvenčí se však přirozeně doplňuje s náhledem do samé podstaty tradice a inovace specificky výtvarné, toho, co si výtvarná struktura přináší a co dále rozvíjí z odkazu minulosti a jakým způsobem jej dále aktualizuje a mění. Otázka poměru k antickému dědictví se zde znovu, nově a naléhavě klade na prvním místě, před onou recidivou klasicismu, která vzniká v podmínkách konstituční monarchie 18. století, na jehož konci se jakožto oficiální sloh měšťanský vládnoucích institucí stane prvním historismem století následujícího.

Hledat mezi ním a manýrismem nějaký vztah, na to ještě v začátcích studia manýrismu, po roce 1920, kterým je datována vždy znovu citovaná průkopnická přednáška Maxe Dvořáka "Greco a manýrismus", nebylo pomyšlení. Tehdy také vyšel dnes proslulý článek Rogera Frye, rezonující a zpětně ovlivňující náhlou explozí širokého zájmu o řecko-španělského malíře, kterým na přelomu 16. a 17. století vrcholil pozdně renesanční manýrismus a bez něho není vysvětlitelná geneze moderního umění. Tou dobou, na začátku dvacátých let, byl fenomén slohového historismu, spojovaný téměř výhradně s devatenáctým stoletím, pociťován jako něco manýrismu naprosto cizího a jeho právě objevenému progresivnímu jádru vlastně protichůdného. Po druhé světové válce však byl manýrismus a i historizující slohové jevy různých dob podrobeny analýzám tak důkladným, že je dnes možno oprávněně položit otázku jejich vzájemného vztahu; tento vztah je pak zvláště patrný v neoklasicistním východisku historismu devatenáctého století.

Reprezentativním dílem jeho počátku v Anglii je obraz Ateliéru Královské akademie v Londýně od Johna Zoffanyho. Přední znalec neoklasicismu F.-G. Pariset, zároveň poučený zdokonaleným poznáním manýristického umění, jak je přinesla padesátá až sedmdesátá

sátá léta našeho století, upozornil, že tento obraz předního dvorského malíře své doby /o němž neuvádí, že byl původem Čech - Jan Zoufalý/ sice inscenuje řadu odlišných antických soch tehdy považovaných za klasické, je však hlavně ovládnán bronzovou kopií přímo reklamně a příslovečně manýristické sochy Merkura od Giovanniho da Bologna.

Tento příklad je ještě překonán na samém prahu historizujícího slohového hnutí 19. století. Zakladatel ne již konstitučně monarchického, ale měšťansko-republikánského až empirového klasicismu Jacques-Louis David v kritickém roce Revoluce 1793 za tři dny, pod bezprostředním dojmem události, namaloval posmrtný portrét Zavražděného Marata. Zde se nejprivátnější místo měšťanské domácnosti, dřevěná koupelna, stává manýristickou proměnou jevištěm občanské tragédie a l'antique, ručník se mění v heroickou drapérii. Abstrahovaná barevnost, do jisté míry i prostorovost a modelace ve studeném světle neviditelného zdroje dále přispívá ke zcizujícímu účinku díla, ve kterém, a to zcela výjimečně, existence měšťansko-privátní a občanská, bourgeois a citoven, spadají vjedno, zatímco jinak jim malíř věnoval dvě samostatné a nikde se nesesetkávající větve své tvorby: na jedné straně anticky kostýmované heroické scény blízké tehdejšímu divadlu a "živým obrazů" revolučních slavností, na druhé realistické portréty v tradici nizozemské umělecky posvěcené triviality, v současném oděvu.

Ve své Ordonnance de cinq espèces de collones - Řádu pěti druhů sloupů /1683/ Claude Perrault, stavitel Louvru, jako první rozeznává vedle klasického rozumově zdůvodnitelného krásna, jemuž náleží dokonalé provedení, proporce, jejichž nejdokonalejším případem je symetrie atd., krásno arbitrární, libovolné; jsou to "formy, které rozum by shledal znetvořenými a urážlivými a které zvyk učinil snesitelnými...". Je to podle Dějin estetiky W. Tarkiewicze první střetnutí mezi objektivismem klasické estetiky "zákonů přírody a pravého umění" a uznáním práva na subjektivní vkus na jejím okraji a proti její normě. První střetnutí estetic-ko-teoretické, zatímco umělecká praxe, tvorba je zná již dávno, a stejně tak společenská potřeba. Tento konflikt dvou estetik, objektivní a subjektivní, podle Tarkiewicze původně pramenící v myšlení karteziánském, se kolem roku 1795 dostává na vyšší úroveň v proslulém pojednání Friedricha Schillera o naivním a sentimentálním básnictví. Vyjadřuje rozdíl a rozpor mezi "naivním" umělcem antického a lidového typu /Homér a Ossian/, tvořícího objektivní krásno spontánně a nekomplikovaně "jako příroda sama" -

tuto schopnost Schiller ve své době přisuzuje výjimečně jen Goethovi, a moderním subjektem tvůrce a vnímatele "sentimentálního", jemuž se příroda i antika a lidová bezprostřednost odcizily. Zcela nablízku tohoto druhého typu tvůrce a tvorby je Hegelova kategorie "soukromého vědomí". Hegel je vidí vznikat již v pozdní antice, v opozici k odcizené objektivitě nadřazené státní moci, tam, kde také prvně vznikaly básnické žánry satira, elegie a idyla, jež podle Schillera náleží typu "sentimentálnímu".

Poznáváme-li, poučení již Maxem Dvořákem, manýristickou tvorbu jako v podstatě subjektivní, takovou, která naivní objektivismus antického klasického odkazu nemůže jednoduše akceptovat a ztotožnit se s ním, vidíme také, jak blízko je tomu Schillerova kategorie sentimentálního. Ve sborníku pro G. Bandmanna /1979/ bylo v této souvislosti upozorněno na kresby Bonaventury Genelliho, Karla Friedricha Schinkela, běžně považované za klasicistní, a také na případ, kdy ryze klasicistní architektura pouhým svým umístěním může vyznít subjektivisticky a sentimentálně, proto-romanticky v naznačeném smyslu. Přenesení formy Pantheonu do palácové vily je již dílem velkého patrona všeho následujícího klasicismu, Andrey Palladia nedaleko Vicenzy. Návrh pochází již z poloviny 16. století. Tato Villa Rotonda je nejenom modelem řady dalších paláců a vil, se silnou recidivou kolem roku 1800, ale je jakýmsi vzorníkem klasicismu vůbec. Je však třeba uvážit, že ze živého středu antické obce byla tato forma transplantována do volné přírody: v onom sborníku figuruje příklad vily La Gordanne; Pantheon se zrcadlí ve vodách Ženevského jezera na pozadí hor a lesů, daleko od civilizace... Vezmeme-li v úvahu i tuto transplantaci, pak se zdá, že žádný klasicismus - ani kolem roku 1800 - není dost manýristický a subjektivistický. Klasická objektivita zůstává nostalgickým snem. Tatarkiewicz uvádí polské vily - pantheonu vzniklé kolem roku 1800: palác Królikarnia u Varšavy od Domenika Merliniho /1788/, palác v Lubostronu od Stanislawo Zawadského /1800/. Je to snad táž nostalgie, která naplnila tragický osud básníka Hölderlina? Která v Herderově spise "Plastik Einige Wahrnehmungen über Gestalt und Form aus Pygmalions bildendem Traume" z období Bouře a vzdoru vyvolala protest proti antice napodobené v palácových zahradách, daleko od občanského života?

V těchto zahradách, v neoklasicistním a zároveň protoromantickém anglickém parku /englischer Landschaftsgarten/ se antické chrámy, triumfální oblouky a sochy mohou setkat se stejně izolovanými gotickými poustevnami, čínskou pagodou, zříceninou. Tím se

dostáváme k příbuznosti mezi manýristickou transplantací a eklectickým smířením se s retrospektivami k různým slohům. A zároveň k problému dalších historismů devatenáctého století, které se z tohoto pohledu jeví jako alternativy neoklasicismu. Nostalgický pohled na antiku se snadno zamění za goticismus, nejenom pod starými stromy parku, ale i v Goethově obdivu ke štrasburské katedrále a k "altdeutsche Art und Kunst"; cesta k romantickému historismu je otevřena. Vlastenecký historismus je teprve "B", před nímž jako "A" předcházela izolace estetického subjektu; tu vložil August Wilhelm Schlegel k úvodu ke svým vídeňským přednáškám o dramatickém umění tak, že vkus jeho doby umí ocenit každou krásu, každý sloh. Tento "estetický univerzalizmus" nedává žádnému z nich přednost /1. vyd. 1810/. Původním smyslem klasicismu, již samotné renesance bylo popření gotiky, tento klasicistní názor má ještě Giorgio Vasari v polovině 16. století, vedle své již manýristické tvorby si ponechává intoleranci ke gotice, které teprve on dal, pokud víme, název. Avšak již v 16. století se ve vedlejší, manýristickém proudu renesance, který po Michelangelově smrti musí opět čelit novému, akademickému klasicismu, objevuje tolerance ke gotice. Infiltruje již do tzv. Wölfflinova klasického vrcholu v letech 1500 - 1520 přes goticismy německé grafiky, Schongauera a Dürera; zájem o klasickou konstrukci se sdružuje se zájmem o gotickou a Raffael, v jehož škole se zrodila jedna větev manýrismu kořenící již v jeho díle, o ní psal v listě papeži Lvovi X.: "E ben che questa ragione non sia in tutto da sprezzare.". /A třebaže tento /konstruktivní/ princip není docela hodný opovržení - jde tu o konstrukci gotického lomeného oblouku./ - Raffael říká, že plný oblouk klasický je pevnější, a míní tím jistě i krásnější, gotický však také není docela zavrženíhodný.

Tolerance klasiky a gotiky, vystřídaná od poloviny století Semperovým revolučně demokratickým, antifeudálním renesancismem /s Richardem Wagnerem vedl revoluci v Drážďanech 1848-49/, je příznačná pro 19. století. Stavitel klasicistního Berlína Schinkel vyjádří svůj obdiv Praze "gotické" slovy i kresbou. Zahrne do ní nejen věže, ale i kupole, ze syntézy obou pak navrhne památník osvobozovacích válek proti Napoleonovi; obě kresby bývají právem srovnávány. Urbanistický klasicismus vedle toho zůstává klasicismem objektivním, on stejně jako antika umísťuje klasické symboly a stavby do středů a ohnisek civilizace, do občanského života, nikoli do přírodního zátiší. Reformy plánu rezidenčních měst vrcholí Haussmannovou Paříží, kde triumfální oblouk náměstí Hvězdy

je středem a průsečíkem všeho. Avšak zároveň v akademiích toto objektivně občanské umění degeneruje, mimochodem i neorganickým přibíráním nanýristických prvků. Manýrismus na druhé straně prospívá pokroku, například tím, že rozpor mezi fasádou a vnitřkem umožňuje nerušený rozvoj funkcionální dispozice a uplatnění nové techniky, nových materiálů. To platí ještě o secesi a jejím skrytém funkcionalismu, který sám možná není slohem, ale v každém případě reformním směrem a zásahem do vývoje.

Představíme-li si klasický ideál antiky, předmět nostalgické touhy 19. století, jako Pygmalionovu sochu, pak je podivuhodné, jak tuto představu využila ikonografie básnická a ji provázející reflexe, v té poloze, kterou již naznačil výše zmíněný titul estetického pojednání Johanna Gottfrieda Herdera. Francouzský materialismus 18. století a Rousseauova opera viděla v soše mrtvou látku, kterou pomůže oživit jen zásah božstva /je to "filozofický mýtus"/. Mladý Goethe ještě námět eroticky paroduje, v Itálii se však brzo nato cítí jako Pygmalion před svým obživlým snem /antikou/. Heine vidí Goethovy básně jako Pygmalionovy sochy, které zdobí vlast jako krásnou zahradu; jemu sice obživly, ale nedaly mu děti, nemá následovníků. Jemu samému se již v úvodu ke Knize písní /3. vydání, 1839/ obživlá socha stane upírem - sfingou, osudovou ženou. W. Hoffmann v tom smyslu upozornil na démoničnost malé sfingy, kterou drží v ruce Oidipus na známém obraze, jehož autorem je Davidův žák, ředitel akademie Jean-Dominique Ingres. Studie F. Šmejkalova tuto demonizaci ženy-sfingy, spojenou s reflexí o smyslu života /již u Heina!/ s přesvědčivými doklady sledovaly do symbolismu konce století.

To vše je historicky nutným projevem, novou aktualizací manýristické tradice v devatenáctém století, jeho historizujícího umění, které začíná neoklasicismem, ve skutečnosti pseudoklasicismem, který při bližším rozboru prozradí vlastnosti a rysy velmi neklasické.

* * *

VLIV HISTORICKÉHO VĚDOMÍ NA ZÁMECKÉ STAVITELSTVÍ

V 19. STOLETÍ V ČECHÁCH

Marie Pospíšilová

V zámeckém stavitelství a vůbec v tvorbě milieu zámeckých sídel se zvláště silně projevilo historické vědomí rodové aristokracie. V předchozích obdobích se zámky budovaly ve slozích identických jako městské paláce. V romantismu, tedy v našem prostředí