Pelikán, Oldřich

Pojetí prostoru v antickém reliéfu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1982-1983, vol. 31-32, iss. F26-27, pp. [9]-27

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/110576
Access Date: 17. 02. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University

digilib.phil.muni.cz

SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
F 26–27, 1982–1983

OLDŘICH PELIKÁN

POJETÍ PROSTORU V ANTICKÉM RELIÉFU

J. J. Winckelmann, který tragicky zemřel r. 1768, je obecně považován za zakladatele jak klasické archeologie, tak dějin umění. Jeho Geschichte der Kunst des Altertums jsou prvním vědeckým dílem dějin umění. Na základě znalosti antických památek a starověkých literárních pramenů překonal starší biografie výtvarných umělců, poznal i historicky utřídil řecko-římský vývoj pomocí pevných kritérií srovnávací metody a stanovil hlavní vývojová období. Svou odbornou prací a svými kritickými názory bojoval proti baroknímu dynamismu a jako věčný vzor stavěl současníkům před oči harmonickou, klidnou krásu řecké klasiky. Syn stendalského ševce stal se jedním ze sloupů dobového klasicismu, který dlouho vládl i v 19. století a dusil oficiálním akademismem výtvarný pokrok. Vzpomeňme jen bojů francouzských impresionistů. Vědecké poznání antického umění, opírající se o množící se systematické výkopy a bohaté nálezy nového materiálu, především řeckých originálů, rychle se rozvíjelo a daleko předstihlo průkopnický počin Winckelmannův. Dlouho však zůstávalo mu věrno v zájmu o starší vývojová období, tj. o řecké umění s jádrem v době klasické, 5.—4. stol. Přírodovědný pozitivismus 2. pol. 19. stol. chápal také vývoj umění biologicky, jako mládí, zralou dospělost a stáří, a to i s kriticky důsledným vnitřním hodnocením. Tak v archaickém období se viděla příprava na klasiku, cesta od neumělého tápání k harmonickému typizujícímu realismu. Poklasický helénismus se považoval za úpadek a sestup z klasických výšin, v souladu s hodnocením společenských a politických dějin (rozklad klasického drobného státu — polis a vznik monarchicky ovládaných říší). Až 20. století přineslo pozvolný obrat k spravedlivějšímu historickému chápání vývoje. Po protagonistech vídeňské uměleckohistorické školy F. Wickhoffovi a Al. Rieglovi, kteří se zabývali římským uměním a jeho přehodnocením, narůstal po první světové válce trvale zájem o pozdější fáze antického umění, z hlediska řeckého ohniska vlastně okrajové, a prohlubovala se specializace badatelů. Jedni se věnují především výkopné práci, získávání památek a jejich klasifikaci, klasičtí archeologové v nejvlastnějším smyslu, kdežto druzí se přiřazují k historikům umění a učí se od nich metodologii. Dnes, kdy v bádání o antické kultuře je uměleckohistorický proud poměrně samo-

statný, zeje stále více méně předěl mezi klasickými archeology, kteří se zabývají starověkým řeckořímským výtvarnictvím, a historiky umění středověku a novověku. Ke škodě obou a přes to, že zakládající význam antiky pro evropské umění nikdo nepopírá a stále víc se pozornost odborníků obrací k mostu mezi pozdní antikou a raným středověkem, ať východním, či západním. Kontinuita nejen starověkého a středověkého umění, nýbrž i uměleckohistorického bádání je svrchovaně významná pro obě strany, protože dialektické chápání vývoje musí uznávat i jeho neopakovatelnost i jeho cykličnost, ovšem mutatis mutandis.

Zvolené téma: Pojetí prostoru v antickém reliéfu je stále nedořešené, má plno otazníků, a je stejně zajímavé a důležité jak pro historika starověkého, tak i novověkého, zejména renesančního umění. K hlubšímu proniknutí do problematiky je třeba vedle připomenutí některých obecných zásad, známých sice, ale často plně nerespektovaných, zamyslet se nejdříve teoreticky nad specifičností reliéfu a nad jeho možnostmi, a to především pokud jde o vyjádření prostorových vztahů.

Je nepochybné, že obrazová umění nekopírují přírodní skutečnost, nýbrž vytvářejí svou výtvarnou skutečnost. Umělecké dílo jako tvorba potřebuje interpretaci. Divák — vykladatel, aby se dobral toho, co chtěl tvůrce svým dílem říci, postupuje obráceně od formálního výrazu k významovosti uměleckého výtvoru, k jeho obsahu a funkci. Hovoříme-li o pojetí obsahu a jeho tvarovému vyjádření, je samozřejmé, že jsme si vědomi jejich dialektického sepětí. To znamená, že odmítáme jak jednostranný formální výklad, pitvající samoúčelně výrazové prostředky, tak i neméně jednostranné pohřížení do podrobností významu, jakoby forma uměleckého díla byla něco podružného a vedlejšího. Stejně samozřejmým předpokladem výtvarného artefaktu je stálé uvědomování si jeho vnější i vnitřní podmíněnosti, jeho zakotvení v určité době, v konkrétních společenských a historicko-politických skutečnostech, ale i jeho místa ve vývojovém řetězu určitého výtvarného druhu. Oba požadavky, jak jednoty uměleckého díla, tak poznání jeho složitého zázemí a vnitřních podmínek, jsou nesporné a teoreticky plně oprávněné, ovšem jejich důsledné uplatnění v interpretační praxi není vždy snadné a lehce uskutečnitelné. Proniknout do hloubi uměleckého díla, vyložit je sociopsychicky a v jeho sřetězení s dobou a její kulturou i v jeho jedinečnosti, je nesmírně těžké, zejména chceme-li se v co největší míře vyhnout subjektivnosti našich soudů a vnímů.

Hmota a prostor jsou základní veličiny, z nichž výtvarné umění vytváří svou uměleckou skutečnost, ať již jde o architekturu nebo sochařství či malířství. Do sochařství se zahrnuje i reliéf, který přibližuje plastiku malířství. Jestliže volná plastika je hmota v prostoru, ať již s ním záměrně počítá nebo ne, uzavírajíc se v sebe, reliéf vychází ze základní plochy, jsa jakýmsi plastickým obrazem, široce odstupňovaným od volně plastického výřezu až k plošné málo plastické obrazové projekci. Pro *podstatu reliéfu* i jeho specifické možnosti a různotvarý vývoj má základní význam ta skutečnost, že reliéf jako více méně plastický obraz je výzdobou omezené architektonické plochy. Tím je dána jeho vázanost, a to jak vnější, tak vnitřní. Reliéf zdobí určitou plochu, která má již svou funkci, např. část stavby (metópa, vlys, štít), srov. německý termín Bauplastik, balustráda,

nějakou bázi, náhrobní nebo votivní stélu, anebo třeba i vázu (z různého materiálu). Funkcí je dána i fiktivní nepropustnost základny, kterou narušuje obrazové prolomení, byť jen iluzivní. V tomto ohledu byla řecko-římská antika vskutku přísná. V samotném obrazovém reliéfu sváří se tedy dvě funkce, zobrazující, sdělovací, případně až propagační (římský historickopolitický reliéf), a dekorativní, která bývá ve starověku v převaze a ovlivňuje formální vyjádření.[1] Nejnázorněji to dokumentuje řecké vázové malířství, které přes všechnu příbuznost i případné vlivy monumentální malby si uchovalo svou svébytnost, pramenící ze specifičnosti své úlohy, zdobit již hotový užitkový předmět. Reliéf na váze, metópě, stéle a pod. je nástupcem i zástupcem malířského výtvoru. Důležité je, že malovaný i plastický obraz fungují — vedle jiných úkolů — v rovině dekorace.

Nemenší význam má zamyšlení nad tím, co to je prostor a prostorovost v zobrazujícím výtvarném umění, které vychází ze základní plochy. Na ni umělec promítá objekty a prostorové vztahy objektů. Je-li jeho přístup k přírodní skutečnosti konkrétní, snaží-li se o plně realistické zobrazení, patří k němu nepochybně i snaha o vyvolání prostorové iluze, o narušení základní plochy, která se má obrazem zdobit. Proti tomu abstrahující vztah k zobrazované skutečnosti, který usiluje o její zpodobení spíše znakové pomocí zjednodušujících nadčasových symbolů, zanedbává jak čas, tak prostor a základní plocha se stává neutrálním pozadím, ponechávajíc si svou primární funkci, architektonickou, nosnou. Jak je chápána prostorovost v antickém, řeckém a římském reliéfu, může ukázat jen opatrná analýza reprezentativních památek, snažící se o objektivní výklad, bez jakýchkoliv apriorních předpokladů, a vědomá si, zejména při syntetizujících závěrech, že se opírá o zachovaný známý materiál, zlomek původního stavu.

Přesto již tu chci upozornit, že v řečtině neexistuje speciální *slovo pro prostor*, nýbrž užívá se obecnější topos = místo, metaxy topos = místo uprostřed, co je mezi ohraničujícími zdmi, ale též diastéma = rozestup (zdí), srovnejme německé Zwischen-raum. Nejinak je tomu i v latině, kde slovo spatium znamená místně, potom i časově vzdálenost mezi dvěma body, místo, délka, pak čas, lhůta. Řecký i latinský výraz má velmi konkrétní význam, pevně vymezený prostor určitého rozsahu, ohraničený, vázaný. Je tomu tak i v obrazovém výtvarném umění, sochařství a zejména v reliéfu, a jak v malířství? Závěrem tohoto teoretického úvodu ještě jednu poznámku. Hovoří-li se o nějakém jevu ve výtvarném umění, často se nedostatečně rozlišují jednotlivé druhy umění, jejich specifičnost, a pozorování z jednoho druhu se přenášejí málo citlivě i do druhých, a to jak uvnitř obrazových umění, tak i z těchto do architektury a obráceně. Analogie obecných principů, které vyvěrají ze společných dobových podmínek, nelze přenášet beze všeho do specifických oblastí s vlastní vnitřní podmíněností. Problematika reliéfu je po této stránce zvlášť složitá, protože jeho místo je někde mezi sochařstvím a malířstvím.

---

[1] Tak uvažuje již G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Griechen*, Berlin 1923, str. 102.

Antický reliéf jako součást starověkého řeckého a římského vytvarného umění — nebo lépe řeckořímského? — podílí se svými spornými otázkami na stále živé problematice vztahů uměleckého vývoje v jednotlivých obdobích antiky. Velmi schematicky řečeno jde tu o vztah řecké a římské kultury, a to v celé historické složitosti. Řecké umění „končí" mezi r. 146 až 100 př. n. l. nebo kolem r. 30 př. n. l.? Je obsaženo a transformováno v římském dědictví, tj. v umění, kdy politicky vedou Římané, učedníci poraženého Řecka v oblasti kultury? A jak, když helénistické umění známe velmi nedokonale? Do jaké míry vystačíme se starým tvrzením o spojení řecké formy s římským duchem? Za dnešních materiálových znalostí antického umění znamená pokus o řešení jakéhokoliv dílčího problému příspěvek k velkým obecným otázkám, na něž odpovědi stále hledáme.

Již v *řeckém archaickém období* je vývoj reliéfu velmi zajímavý, a pokud jde o řešení prostorových vztahů, nikterak jednoduchý. Volné plastice jsou nejbližší štítové dekorační výplně, kompozičně vázané architektonickým rámcem nízkého rovnoramenného trojúhelníka. To jim nedovoluje rozvinutí obsáhlejšího děje a nutně vede ke zdůraznění středu pod vrcholem štítu. Z hlediska prostorovosti je nejvýhodnější dějový reliéf, který poskytuje nejvíc možností k vyjádření prostorových vztahů početných postav lidských i zvířecích. Výpravný děj se mohl nejlépe rozvinout na vlysech, především iónských chrámů, ale též thésaurů — pokladnic, náhrobních staveb a později i velkých oltářů. Prostorově nejomezenější jsou reliéfy metóp, obyčejně s dvěma až třemi postavami. Základní problematika koncepce prostoru a jeho formálního vyjádření se projevila již v 6. stol. př. n. l. Jednající osoby jsou zobrazovány z profilu, proti tomu podání enface, frontální je statické a reprezentativní, srov. např. západní štít Artemidina chrámu na Korfu — Korkýře ze zač. 6. stol. a rekonstrukci obou štítů delfského Apollonova chrámu Alkmeonovců, kolem r. 520—510.[2] Centrální Medusa, zobrazená v tzv. kolenovém běhu, spojuje čelnou apotropaickou reprezentaci se stylizovaným symbolickým pohybovým profilem. Na delfských štítech (obr. 1) je kompozice východního klidnější, sedm středových postav je staticky rozmístěno ve značných rozestupech až na jednu všechny ve frontálním pohledu. Západní štít je dějově sjednocen. Uprostřed je jako na východním čtyřspřeží, rovněž čelně podané, ale na obě strany se rozvíjí dynamický boj bohů s Giganty, při čemž se v natěsnaných rozích některé postavy i částečně překrývají, upomínajíce na zhruba současný, jen málo starší vlys thesauru Sifnijských, také v Delfech. Pozornosti si nejvíc zaslouží na obou štítech centrální čtyřspřeží ve frontálním zobrazení, takže pohyb koní směřuje jakoby ze základní plochy ven. Avšak vidět v tom její narušení, prostorovou iluzi, bylo by naprosto nesprávné. Takový výklad je modernistický a cizí řeckému cítění. Cestu k správné interpretaci naznačuje analogické ztvárnění téhož tématu na jedné z metop[3] chrámu C v Selinuntě, jehož doba vzniku, dost sporná, je blízká delfským štítům, kolem r. 530 anebo o něco později (obr. 2). Hluboký čtvercový výklenek vyplňuje vysoký reliéf čtyř-

[2] Srov. obr. W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, München 1969, str. 386—387.
[3] Nyní v Národním muzeu v Palermu. Srov. L. Bernabò Brea, *Musei e monumenti in Sicilia*, Novara 1956, str. 99.

spřeží s trojicí božstev ve voze, Apollonem ve středu, sestrou Artemidou a matkou Latonou po bocích. Předky koní vystupují ze základní stěny zcela volně plasticky, a to i zadní nohy! Na pozadí se rýsují jejich ocasy a široká korba vozu i s koly. Čtyřspřeží je tedy zobrazeno v jakési primitivní poloperspektivní zkratce poměrně realisticky. Řecký umělec, stejně v archaickém období jako v klasickém či pozdním, helénistickém, zajímá se hluboce o smyslovou empirickou skutečnost, ale soustřeďuje se na postavu, na objekt. Porovnejme ještě pozoruhodné zobrazení lodi Argo i s několika členy posádky na dvou metopách (sic!) tzv. monopteru Sikyonských v Delfech,[4] kolem r. 560 př. n. l. Snaha o naturalistické podání prolomila dokonce rámec metopy a sochař použil dvou metop, při ponechání dělícího triglyfu, který překrývá část lodi, podané v profilu. Osoby však jsou podány frontálně. Některé postavy, např. Orfeus stojí na lodi, jeden z Dioskurů sedí na koni u lodní přídě. Celek působí do určité míry prostorově, ale na to umělec nemyslel. Jde mu o zřetelnost podání a podle toho řadí k sobě jednotlivé objekty, a to v různých pohledech, zpředu, z profilu, ba i nad sebou, srov. jak na téže stavbě odvádějí tři héroové stádo skotu, vše z profilu, zvířata po třech vedle sebe v částečném zákrytu, zase v jednoduché perpektivě, viz zadní nohy.[5]

Nejdiskutovanějším příkladem *pozdně archaického reliéfu*, pokud jde o pojetí prostoru, je nesporně vlys thesauru Sifnijských v Delfech,[6] bezpečně datovaný mezi r. 530—525 (osudy ostrova, nikoli slohově), obr. 3. Dlouhý nepřerušovaný pás vlysu poskytoval pro realistické zobrazení děje nejlepší podmínky. Boje řeků s Trójany a bohů s Giganty jsou zobrazeny velmi dynamicky, a to jak v pohybu postav, tak v jejich vrstvení do několika rovin za sebou. Postavy bojovníků se mnohonásobně překrývají a odlišují se i výškou reliéfu. Vedle převládajícího podání z profilu najdeme však i násilné spojení těla s hlavou otočenou o 90° nebo o 180°. I to je primitivní pokus o naturalistický výraz. Úhrnem je možno říci, že již v raném období vývoje řecké monumentální plastiky v 6. stol. př. n. l. setkáváme se s typickými znaky řeckého výtvarného umění, které usiluje o organickou přirozenost a současně ji povyšuje k nadčasovému symbolu. Jako ve volné plastice, tak i v reliéfu byl prostor vázán na postavu. Archaický reliéf je ještě hodně „přísný". Pohyb profilových figur plyne rovnoběžně se základnou, v mělké anebo v hlubší vrstvě, která se může skládat i z několika prostorových rovin. Základní architektonická plocha není tím nijak narušena. To platí i pro zobrazení postavy nebo skupiny v čelném postavení, např. čtyřspřeží s vozatajem, které je zhuštěno do svébytné uzavřené zkratky.

Páté století, doba vrcholu řecké polis a vítězství nad perskou říší, znamená i v obrazových uměních rozhodný krok na cestě k realistickému zobrazení skutečnosti. Lidská postava se uvolnila v dialogu s obklopujícím ji prostorem. V reliéfu, stejně jako v malířství, se postupně prosadila perspektivní zkratka, čímž reliéfní vrstva ožila, ale v jejím vztahu k zá-

[4] Viz W. Fuchs, *Die Skulptur*, str. 403.
[5] Fuchs, *tamtéž*.
[6] Fuchs, *Die Skulptur*, str. 426 nn.

kladní ploše se mnoho nezměnilo. Tradiční i nové nejlépe dokládá sochařská výzdoba Parthenónu na athénské akropoli, metópy, štít a předeším vlys. Závěr je všude stejný. Před pevnou stěnou jakoby na nehlubokém jevišti odehrává se výjev o dvou osobách (metópy), nebo se odvíjí dlouhý pás panathénajského průvodu, kde jedna postava navazuje na druhou, částečně se i překrývají, vytvářejí malá seskupení o dvou, třech osobách, někdy i s malými rozestupy. Děj přes uniformnost tématu je vyprávěn živě, každá postava je jiná. Nejdramatičtější jsou jezdci s koňmi a na koních, vystřídávající celou pohybovou stupnici od klidu až k dynamice vzpínajích se zvířat, obr. 4. Typizaci lidí i koní, zobrazených v podstatě naturalisticky, odpovídá i celek, povýšený nad čas i prostor.

Vývoj reliéfu na samém *konci 5. stol.* můžeme dobře sledovat z řady zachovaných památek, většinou řeckých originálů, ať to jsou náhrobní stély nebo reliéfy na stéle s úředním zápisem, tzv. Urkundenreliefs, či různé votivní reliéfy apod. Někdy kolem r. 400 vznikl dvoustranný votivní reliéf z Falera,[7] věnovaný Hermovi a nymfám. Na zadní straně desky je zobrazen podsvětní Hermés a za ním čtyřspřeží v ostrém cvalu. Na voze chthonický hérós Echelos unáší Basilé do podsvětí. Všechny postavy i koně, jsou podány dynamicky, ale rovnoběžně s pozadím, ať již z profilu či částečně zpředu. V kombinaci profilového a čelného zobrazení je určitý řád, srov. Hermés a Basilé na krajích, podobně i jeden z koní obrací hlavu k divákovi. Ještě dynamičtější je zhruba současný vlys tzv. lykijského sarkofágu z hrobky sidónských králů,[8] Amazonky na lovu lvů, obr. 5. Divoce pádící koně i dvojice žen na vozech jsou reliéfně odstupňovány a mnohonásobně se překrývají. Amazonky se vyklánějí kupředu, jakoby z obrazové plochy ven. Ale všechna hmotná rozprostraněnost se týká jen samotných postav. Lze říci, že jevištní prostor se prohloubil a odstínil, nicméně základní stěna zůstala nedotčena. Postavy jsou podány perspektivně, ve shodě s přírodní skutečností, vnímanou smysly, ale jejich prostorové vztahy jsou zjednodušeny a převedeny na obrazové defilé. Na tom nic nezměnil ani vývoj ve 4. stol. př. n. l. Známé reliéfy bojů Řeků s Amazonkami na kolosálním náhrobku krále Mausóla v maloasijském Halikarnassu (kolem r. 350) jsou ještě méně prostorové.[9] Postavy, jen málo se křížící, jsou rozvinuty do plochy. Na přibližně současném zobrazení bosporských králů Spartókovců na athénské stéle s nápisem (Urkundenrelief) z r. 347/6 je prostor o něco hlubší,[10] obr. 6. Tři postavy jsou uspořádány konkávně do mělkého oblouku, srov. perspektivu dvojitého trůnu (tzv. výklenková kompozice).

K správnému chápání prostorotvorné *funkce perspektivní zkratky* nás přivede vysvětlení Plinia st., když Nat. hist. XXXV 68 mluví o malíři Parrhasiovi,[11] který žil na zlomu 5. a 4. stol. př. n. l. a usiloval o věrnou

---

[7] Viz F. Gerke, *Griechische Plastik*, Zürich-Berlin 1938, obr. 192—193.

[8] Nyní v Archeologickém muzeu v Istanbulu. Fuchs, *Die Skulptur*, str. 447—48, obr. 517—18.

[9] Fuchs, *Die Skulptur*, str. 450—52.

[10] Totéž, str. 532, obr. 624.

[11] Cituje a komentuje E. H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, Köln 1967, str. 166.

iluzi skutečnosti. Pliniův řecký pramen při hodnocení jeho malby píše, že perspektivní kresba „slibuje ostatní za sebou a také ukazuje, co skrývá". Tím autor zřejmě chce říci, že pomocí perspektivního zkrácení vidíme vlastně postavu celou, i to, co je od nás odvráceno a tak skryto. To znamená, že lidské nebo zvířecí tělo se dotváří tímto způsobem k plně naturalistickému celkovému obrazu. Potvrzuje se známá, ale ne vždy důsledně domyšlená skutečnost, že řecké umění se soustřeďuje k člověku, k živému tvoru. Anthropocentrismus se odráží i v nezájmu o krajinu (srov. ohromný rozdíl v klasickém čínském umění, které má odpor k nahému lidskému tělu a miluje krajinářský výřez) a v negativním postoji k prostoru. Řecký reliéf, ačkoliv je dekorací plochy, je blízký plastice. Vzájemné vztahy postav zjednodušuje a umísťuje je do ploché vrstvy, která je postavena před architektonicky vymezenou základnu. Ta je pevná, příp. jinými slovy neutrální.

Řecké umění, a to i reliéf, je současně senzualisticky realistické, i vázané, usilujíc o rozumový řád. Od 4. stol., kdy se pouta kolektivní polis uvolňují a vzrůstá vystupňovaný individualismus, ustupuje klasická uměřená harmonie víc a víc dynamické konkrétní formě. Nejtypičtějším představitelem *helénistického reliéfu* je sochařská výzdoba kolosálního Diova oltáře v Pergamu, asi z let 180—160 př. n. l.. Velký vlys, mírně nadživotní, oslavuje vítězství pergamských Attalovců nad Kelty oblíbenou symbolickou gigantomachií. Téma je tradiční, ale jeho formální vyjádření je nebývale bohaté a až pateticky vzrušené, upomínajíc v lecčems na novověký barok, samozřejmě mutatis mutandis. Prostorovým pojetím vlysu zabýval se již před 40 lety Fr. Matz,[12] jeden z nejvýznamnějších klasických archeologů. Rozeznává tu dvě formy, uzavřenou a otevřenou. V první jsou postavy většinou profilové, rovnoběžné se základní plochou; v druhé vybíhají v různých úhlech šikmo ze zadu do předu, takže prostorovost je hlubší. Oběma však je společná představa jakéhosi plochého jeviště (Flachbühnenraum). S tím vším souhlasím, ale pro správné pochopení bych upozornil na některé výjevy, především na severní straně, které nutně potřebují výkladu. V Afroditině skupině[13] je již po boji, obr. 7. Bohyně, zobrazená v profilu, šlape levou nohou na hlavu poraženého umírajícího Giganta, aby z trupu vytáhla své kopí. Pod jeho ležícím tělem, šikmo ubíhajícím do prostoru, leží další již mrtvý nepřítel, v pravém úhlu k základně! Obě těla vytvářejí tedy podle našeho cítění hluboký pomyslný prostor. Antický člověk však tak nemyslel. Vzpomeňme si na citovaná Pliniova slova o Parrhasiově perspektivním zkracování. To, co nevidíme z postavy, se nám takto doplňuje. Kompletuje se hmota těla, prostor je až docela druhotný, nesamostatný, stranou výtvarného zájmu. Není podstatného rozdílu mezi mrtvým Gigantem z Afroditiny skupiny a Nereem na levé straně schodiště, který je podán frontálně, částečně ze tří čtvrtin, jako by vystupoval z obrazového jeviště ven.[14]

---

[12] Arch. Anzeiger 1932, sl. 278—85, Pergamonfriese und hellenistische Malerei.

[13] J. D. Kolpinskij, *Skulptura drevnej Ellady*, Moskva 1963, tab. 142, 147, nebo W. Müller, *Der Pergamon — Altar*, Leipzig 1978, tab. 61, 66.

[14] Uved. Müller, tab. 41.

Výtvarné podání malého vlysu tzv. Télefova (podle praotce pergamských králů, jehož postava se ve vlysu vícekrát opakuje!) je klidnější, intimnější, méně patetické. Pokud jde o prostorové řešení, je nejvíc novátorský začátek cyklu, kde je mimo jiné zobrazena stavba člunu[15] pro nešťastnou matku Augé, obr. 8. V popředí v dolním pásu stojí král, který dohlíží na čtyři řemeslníky, pracující různými nástroji na prostorném člunu. Vpravo služka obsluhuje oheň pod kotlíkem se smolou. V horní polovině reliéfu je na skalnaté vlně terénu, která postavu částečně zakrývá, další výjev, smutná Augé s dvěma družkami. Tuto scénu, patřící obsahově k dolní, musíme si myslet opodál, někde v pozadí. Taková subjektivní kompozice, kde skutečné za sebou je umístěno nad sebou, upomíná na klasické malířství, monumentální i vázové. V jednom celku jsou sdruženy různé pohledové úhly. Při Télefově vlysu nelze nevzpomenout starších vlysů z desítiletí kolem r. 400, které vytvořili řečtí umělci na okraji orientálního světa pro místní vládce v Malé Asii. Jsou to zejména reliéfy náhrobního chrámku z lykijského Xanthu a neméně známého héróa sepulkrálního památníku z Trýsy[16], námětově polohistorické. Zobrazují boje kolem Tróje, obléhání města i s výpadem obležených, obhájce uvnitř hradeb v několika vrstvách. Bojovníci jsou řazeni za sebou i nad sebou, obdobně jako v Pergamu. Útočníci vystupují po žebřících na hradby. Všechno výjevy obvyklé v staroorientálním umění, např. asyrském. Jak se zdá, byla symbióza Řeků a Asiatů plodná pro obě strany. Obdobné výtvarné postupy, běžné rovněž u primitivů, dětí i v tzv. insitním či naivním umění, mají se skutečným zachycením prostorové hloubky jen něco společného, a to úsilí o realistickou sdělnost.

Použití *krajinných prvků* (skály, strom), běžně užívaných v helénistickém malířství, ukazuje směrem k těm pozdně řeckým reliéfům, které se snaží vystihnout — podobně jako malba — do určité míry i prostředí, v němž se figurální výjev odehrává. Činí tak však specifickým způsobem, vlastním právě reliéfu, dekorativnímu výtvarnému druhu, blízkému plastice. K typickým dokladům patří známý mnichovský votivní reliéf s obětí dvěma božstvům (Asklépios, Hygieia?)[17] a deska Britského muzea s návštěvou Dionysova thiasu u básníka Ikaria.[18] Doba vzniku, 2.—1. stol. př. n. l., odráží se jak v tematice (osobní, spasitelská božstva, intimní scenerie), známé i z helénistické literatury, tak i ve formě, především v prohloubení prostorovosti. Na mnichovském reliéfu, obr. 9, odehrává se děj ve volné přírodě, jejíž hloubka je vymezena figurálním popředím a zobrazeným pozadím, mohutný platan — pilíř se sochami — závěs upevněný na stromě. Prostorové jeviště je jasně ohraničeno též architektonickým rámováním, tzv. Kastenrelief). Prostorově nejsložitější je bakchický reliéf s Ikarem, obr. 10. Schematicky lze jej rozložit na dvě roviny. Přední je zase figurální, druhá architektonická, ale každá má své vlastní jeviště, která se sčítají v nejhlubší helénistickou scenérii. K jejímu správnému pochopení

[15] Rovněž uved. Müller, tab. 68.

[16] Viz K. Papaioannou, *Griechische Kunst*, Freiburg i. B., obr. 143—46 a 607 až 12.

[17] M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1955, obr. 490, též Fuchs, Die Skulptur, str. 537.

[18] Rovněž uved. Bieberová, obr. 656.

poslouží nám jiná volná kopie Ikariovského reliéfu z Kéfisie,[19] obr. 11. Proti londýnské replice je zkrácena hlavně na pravé straně, ale i nahoře a zasazena do ornamentálního listového rámu. Tímto zjednodušujícím soustředěním na podstatné, dostalo figurální popředí jasný závěr (jakoby skéné za proskéniem). Tak třeba chápat i londýnský reliéf. Budova v pozadí s oběma stromy uzavírá bohatě přednášený děj (satyr s girlandou před palmou). Jí se končí významová i prostorová kompozice.

Helénistickým památkám 2.—1. stol. př. n. l. jsme věnovali více pozornosti, protože tehdy vznikly *rozporné výtvarné tendence* jak v architektuře, tak v sochařství a v malířství, které navazují na klasický vývoj, pokračujíce v něm i popírajíce jej, nové hodnoty, které měly rozhodný vliv na utváření tzv. římského umění. Pokud jde o prostorové pojetí reliéfu, jeho podstata se nezměnila, prohloubilo se jenom tzv. prostorové jeviště. Někdy bývá i dvojdílné, za rozvinutým figurálním popředím je zobrazeno pozadí jako uzávěr iluzivního jeviště. I helénistický reliéf je dekorací pevné plochy, uchoval si původní dekorativnost. Skutečný nekonečný prostor tu neexistuje. To potvrzují i vlysy Hekateia v Lagině a Artemisia v Magnesii nad Maiandrem,[20] často uváděné, a nic na tom nemění ani pergamský Télefův vlys, navzdory jiným hodnocením, např. Jeana Charbonneaux.[21] Dekorativní plošnost a neprostorovost názorně ilustruje luxusní sardonyxová mísa, slavná tazza Farnese.[22] Symbolický výjev s více postavami, oslavující Nil jako zdroj blahobytu ptolemajovského Egypta, vešel se do světlé vrstvy polodrahokamu, která kontrastuje s hnědou, základní plochou mísy. Postavy božstev, různě rozmístěné na zemi i letící vzduchem, samy o sobě trojrozměrně prostorové, ocitají se tak v jakémsi neskutečném prostoru — neprostoru.

Jestliže helénistické pojetí prostoru bývá již považováno za nástup nových cest, tím více to platí o pozdějším *vývoji od 1. stol. př. n. l.*, kde se určujícím hegemonem nejen v politickém dění, nýbrž i v kulturním životě stalo římské imperium.[23] Konvenčně se hovoří o římském umění, s nejistými mezníky jak na začátku, tak na konci, lépe snad bylo by užívat termínu umění římského impéria. V 2. stol. př. n. l. stal se republikánský Řím středomořskou velmocí, a to v západní i východní oblasti Středozemního moře. Občané státu, který v sobě slučoval podle řecké politické teorie prvky monarchické, aristokratické a demokratické, stýkali se intenzivně s vyspělou řeckou kulturou a přisvojovali si ji. Všude je obklopovala umělecká kořist z dobytých měst, zaplavujíc veřejná místa, fora, chrámy, portiky, basiliky, a postupně pronikala i do domů bohatých soukromníků, z nichž mnozí se stávali vášnivými sběrateli soch, obrazů

---

[19] Uved. Bieberová, obr. 657.

[20] Srov. uved. Fuchs, str. 466 n., též dále uved. Charbonneaux, obr. 306 až 307.

[21] J. Charbonneaux—R. Martin—F. Villard, *Hellenistic Art*, London 1973, str. 282—85.

[22] V neapolském Národním muzeu, viz barevnou ilustraci, Charbonneaux, obr. 336.

[23] Viz O. Pelikán, *Übergangs-und Krisenperioden in der antiken Kunst*, Brno 1977, kap. 4 (str. 43 nn.), Krisenerscheinungen in der Kunst des römischen Imperiums.

apod. Kulturní zaostalost selských dobyvatelů ustupovala zájmu o filozofii, řečnickou teorii a umění, slovesné i výtvarné. Charakteristickým rysem nového umění, odrážejícího požadavky a vkus nových zákazníků, je jeho vnitřní konfliktnost a vrstevnatost, vertikální i horizontální. V nové řecko-římské výtvarné syntéze žije dál v složité interakci jak řecká minulost, tak domácí etruskoitalická tradice.

Při problematice římského reliéfu bývají často citovány jako jeho předchůdci *pozdně etruské* plasticky zdobené *urny* 2.—1. stol. př. n. l. Právem i neprávem. Vývojová kontinuita je nesporná, i když přímé řecké vlivy byly silnější. Zato neoprávněné je vidět v natěsnané kompozici více postav, umísťovaných i nad sebou, anebo v téměř volných postavách vystupujících z tmavého výklenku, úsilí o hluboký iluzivní prostor.[24] Na florentské urně z Volterry je dramatický výjev zabití vozataje Myrtila Pelopem, obr. 12. Čtyři postavy děje jsou zajímavě komponovány v sevřený celek (středové diagonály, krajní kolmice), prostředí je naznačeno dvěma iónskými sloupy, které opakují architektonický rámec dosti hlubokého jeviště, vzadu uzavřeného a naplněného bohatou škálou stínů a světel. Podobné optické efekty, ale v kompozicích ještě daleko složitějších najdeme i na zlomkovitě uchovaných terakotových štítech etruských chrámů z 2. stol. př. n. l., srov. boloňský fragment o více postavách z Civitalby[25] nebo ještě rozsáhlejší ve Florencii z Telamonu.[26] Etruskoitalické chápání reliéfního prostoru je obdobné jako v Řecku a vychází z dekorace základní plochy, v 2.—1. stol. př. n. l., tedy odpovídá v podstatě helénistickému stadiu vývoje, kořenícímu již ve 4. stol. (srov. Aristonautův náhrobek v Athénách, volná socha v hlubokém výklenku[27]) a obohacenému o nové podněty v 2. stol., např. Télefův vlys. Domácí je větší míra subjektivnosti, např. častěji řazení nad sebou.

Jako první poslové tzv. *římského reliéfu* se uvádějí dva památníky, vlys L. Aemilia Paulla v Delfech z r. 168 (po bitvě u Pydny) a baze Domitia Ahenobarba, asi z konce 2. stol. př. n. l.[28] Oba jsou svým způsobem typicky římské, což ovšem neznamená, že máme obsah v římském umění tak přeceňovat, jak se často děje. Na delfském vítězném památníku jsou zobrazeny boje římských vojáků s makedonskými, na Domitiově bazi se symbolicky spojuje řecké mytologické téma (svatební průvod mořských božstev) s římským (občanský census a slavnostní oběť, lustratio), obr. 13, 14. Formální provedení mořského thiasu svědčí o jeho sepětí se zaběhanou tradicí, kdežto nová římská tematika si teprve vytváří svou tvarovou řeč, která v středové kompozici zdůrazňuje to hlavní, obětujícího magistráta a božstvo u oltáře. I v prostorovém řešení je rozdíl mezi poměrně hlubokou dynamickou scénou mořského průvodu (srov. zejména Poseidonův — Neptunův vůz, posazený šikmo do prostoru a přesahující

[24] Srov. např. R. Bianchi Bandinelli—M. Torelli, *Etruria. Roma*, Torino 1976, A. E. 182—184.
[25] Viz Th. Kraus, *Roma — Scultura*, Verona 1979, str. 104.
[26] Uved. Bandinelli—Torelli, A. E. 190.
[27] Uved. Fuchs, *Die Skulptur*, str. 499.
[28] Viz nejpohodlněji a nejúplněji B. Andreae, *Römische Kunst*, Freiburg i. B. 1973, 2. vyd. 1974, obr. 184—87, 195—99. Jedinečný monumentální nástroj pro historika římského umění!

architektonický rámec) a spíše mělkým řaděním postav občanského námětu. Proti dynamice pohybu a prostoru u průvodu ovládá římské téma klidná důstojnost. Ani bojové výjevy na vlysu Aemilia Paulla nevynikají zvláštní prostorovostí a řadí se k známým helénistickým památkám s bohatou stupnici prostorových řešení.

V 1. stol. př. n. l. vznikla ve středoitalských menších městech řada sepulkrálních reliéfů (urny, náhrobní památníky), které lze považovat za pozdní výběžky etruskoitalického výtvarnictví, ale vzhledem k římské nadvládě není je možno ani odloučit od umění centra impéria, Říma, srov. např. paralelu portrétů centrálních a místních. Datování těchto reliéfů, jejichž studium nyní velmi ulehčila materiálově bohatá kniha B. M. Felleti Majové,[29] není docela nesporné, někdy je možno datovat je jen rámcově do 1. stol. př. n. l., zato přetrvávají i do 1. stol. n. l. Slohová struktura je složitá a leckdy se zjednodušuje. Rovněž originalita některých prvků bývá přeceňována. V tematice převládá slavnostní průvod, obr. 15, 16, obyčejně pohřební, cesta do podsvětí a gladiátorské hry.[30] Ze slohových rysů, o nichž jsme již výše hovořili, je nejmarkantnější řadění postav nad sebou, dokonce i na zvláštní terénní linie, srov. pohřební průvod z Amiterna, obr. 17. Projevuje se tak úsilí o sdělné, živé vyprávění, které však nevidí přírodní skutečnost z jednoho pevného vjemového úhlu, nýbrž užívá i subjektivních prostředků, mísíc realistickou představu s poloinstinktivní, polorozumovou výrazností. Tyto formální principy začínají již, jak jsme výše pozorovali, na řeckých, maloasijských reliéfech, v krizových letech klasiky, kolem r. 400 př. n. l., a byly rozvíjeny za pozdního helénismu. V etruskoitalském prostředí, v jeho lidové bezprostřednosti, zdůrazňující obsah, došly ohlasu a staly se trvalou složkou uměleckého vyjadřování v Itálii, v římském imperiu. Pokud jde o prostorovost, lze tedy souhlasit s názorem, že řecký senzualistický realismus, usilující o tvůrčí formování skutečnosti, věnoval stále pozornost postupnému prohlubování jejího znázorňování, které navazujíc na tradici, pokračovalo i v řeckořímském období, kdy se struktura umění velmi zkomplikovala. Je velmi obtížné určit italořímský podíl na vývoji od 1. stol. př. n. l., neméně však i správně interpretovat úsilí o prostorovou iluzi na dochovaných památkách.

V antickém umění patří obě století, obepínající změnu letopočtu, k vývojově nejzajímavějším. Pokračování v tradicích, ale částečně na nových základech, poznamenalo výrazně pozoruhodné období vlády Caesara Oktaviána Augusta. Jeho charakterizování pojmem klasicismu je jenom zčásti oprávněné a často rozumí se mu špatně. Jako tzv. římské umění vůbec, tak i výtvarné *památky doby Augustovy* nejsou slohově jednotné. Průkazné jsou reliéfy nejoficiálnějšího památníku, slavného oltáře Míru (13 až 9 př. n. l.), kde interference různých slohových vrstev a jejich rozpornost je zcela jasná.[31] Dokazuje to i poněkud odlišné pojetí prostoru, srovnáme-li reliéfy s mytologickým obsahem a historické, obr. 18—20.

---

[29] Bianca M. Felletti Maj, *La tradizione italica nell' arte romana*, Roma 1977. Srov. mou *recenzi* v Listech filol. 1980, 116 n.

[30] Uved. Felletti Maj, tab. I—VII, XV.

[31] Srov. uved. Pelikán, *Übergangs- u. Krisenperioden*, str. 49 n.

K správnému pochopení musíme ovšem přibrat i jiné augustovské reliéfy, které jsou tematicky blízké, především oltáře vikomagistrů, kapitolský i vatikánský,[32] příp. i o něco pozdější tiberiovský, lateránskovatikánský.[33] Všechny reliéfy mají jedno společné, jsou dekorací základní architektonické plochy. Postavy, perspektivně zkrácené a v různých úhlech k podkladu, pohybují se na prostorovém jevišti, dobře nám už známém. Rozdíl je však v tom, kolik je vidět ze základny a jak s ní umělec zachází. Největší rozmanitost najdeme na oltáři Míru. Jeviště mytologických výjevů je poměrně hluboké a bohatě zaplněné postavami v krajinném prostředí. Na Aeneově reliéfu, obr. 20, je členité figurální popředí doplněno krajinnými prvky, ve středu stromem a na levém okraji skalnatou kulisou s malým chrámem božstev. Jako bezprostřední analogii možno uvést mnichovský reliéf[34] se sedlákem jdoucím s krávou na trh podél posvátného okrsku a se svatyňkou na skalnatém terénu nahoře vlevo (helénistickořímská práce, 2. čtvrtina 1. stol. n. l.), obr. 26, jako nejvzdálenější atické reliéfy věnované nymfám ze 4. stol. př. n. l.[35] Nevidím tu krajinářskou hloubku, jakou vytvářeli helénistickořímští malíři. Reliéf si uchoval své principy, i když převzal z malířství krajinné prvky. Někteří badatelé ztotožňují ovšem reliéfní chápání s malířským,[36] podle mého mínění nesprávně. Na reliéfech slavnostního průvodu je jeviště poměrně plytké, postavy se pohybují ve dvou, někde až ve třech rovinách a v různých úhlech k pozadí, obr. 18. V tom však není možno vidět zobrazování volného prostoru (tak např. Helga von Heintze[37]), protože to odpovídá již helénistickému pojetí, srov. např. výše o reliéfech velkého pergamského oltáře, ba v náznacích již archaickému, srov. např. obr. 7. nn. Na malém vlysu vlastního oltáře je prostorová situace jiná obr. 19. Postavy v průvodu s obětními zvířaty i průvodu vestálek jsou řazeny spíše vedle sebe, zákrytů je málo a reliéf se odráží od prázdného pozadí.[38]

Nejhlubší prostorovostí se vyznačuje kapitolský oltář vikomagistrů, kteří vztahují při úlitbě ruce nad oltář, obr. 21. Za nimi ve středu je pištec, vlevo pak liktor. Před oltářem jsou obětní zvířata s obětníky. Tyto vedlejší postavy jsou zobrazeny menší, jak je běžné v tzv. lidovém umění, ale i v řeckém reliéfu, srov. votivní reliéfy, ale též na Ara Pacis zvířata v bukolské krajině u nohou bohyně Tellus. Jednotlivé prvky jsou tu k sobě přiřazovány, výraznost děje stojí nad formou. Při srovnání s jiným, vysloveně soukromým oltářem, asi až klaudiovským, který věnovali C. Manliovi v Caere jeho klienti,[39] je tento slohově vyrovnanější s ohlasy oltáře Míru, srov. hlavu v druhé rovině, obr. 22. Ještě lidovější

---

[32] Uved. Felletti Maj, tab. XLVI.
[33] Často citován, uved. Bandinelli—Torelli, obr. 83 s obšírným komentářem, nebo uved. Andreae, obr. 332.
[34] Uved. Rodenwaldt, *Das Relief*, tab. 118, též Bieberová, obr. 659.
[35] Např. Rodenwaldt, tab. 92.
[36] Např. A. Schober, *Die Landschaft in der antiken Kunst*, Leipzig 1923, str. 9n.
[37] Viz H. von Heintze, *Römische Kunst*, Stuttgart 1969, str. 75.
[38] Uved. Felletti Maj, obr. 124 a—h (celý vlys).
[39] Bandinelli—Torelli A. R. 84 s komentářem.
[40] Viz Felletti Maj, str. 251 nn.

je náhrobní reliéf[40] od kapénské brány v Římě s portréty zemřelých manželů, který znázorňuje hospodáře, jak s účetnickými destičkami v ruce eviduje výsledky zemědělské práce (v detailech nejasné, vypalování včel anebo motýl — symbol duše), obr. 23. Složitý pracovní výjev je podán plošně, životně, s expresivně realistickou naivitou. Vývoj syntetické struktury reliéfu lze dobře sledovat i v *době julsko-klaudiovské*, krok za krokem, a i v pojetí prostoru přináší leccos nového. Oficiální památníky, reliéf s obětí suovetaurilií v Louvru[40a] nebo Klaudiova Ara Pietatis,[41] pokračují v linii Augustova oltáře Míru, ale prostor, byť jasně ohraničený, se prohloubil. Postavy jsou řazeny do tří rovin (pařížský reliéf) příp. až čtyř (římský reliéf), a jsou subjektivně protaženy, obr. 24. Proti poněkud ireálnému času a obecnému prostoru Augustova oltáře je místo děje Klaudiova památníku přesně vyznačeno architektonickým pozadím chrámů s konktrétními určujícími detaily, obr. 25, i když nám jejich identifikace působí potíže. Klaudiovské reliéfy přimykají se úže k helénismu, srov. návštěvu Dionysovu u Ikaria. Tehdy také vzniklo několik krajinářských bukolských reliéfů, jako jsou známé desky Grimani ve Vídni[42] (ovce a lvice s mláďaty obklopené krajinnou stafáží) anebo již citovaný mnichovský reliéf (sedlák s krávou jdoucí na trh), zřejmě všechno památky, jež je možno klasifikovat jako helénistickořímské. Ara Pietatis spolu s nimi tvoří most od augustovského reliéfního slohu k flaviovskému, který rovněž není slohově jednotný.

V tom je právě největší otazník umění římského impéria. Dobře jej ilustruje téměř současná reliéfní dekorace dvou význačných *pozdně flaviovských* památníků. Titův oblouk[43] vznikl v 80. letech 1. stol. n. l., klasicistické reliéfy od Cancellerie[44] (konvenční název pro neznámý domitianovský objekt podle místa nálezu), asi kolem r. 90, anebo současně. Nadto třeba zdůraznit, že i na samotném Titově oblouku máme doklady tří slohových proudů, klasicistického (dekorativní Viktorie u archivolty), tzv. domácího lidového (malý vlys nad architrávem) a „typicky flaviovského, iluzionistického" (reliéfy v průchodu). V pojetí prostoru je lidový vlys klasicistický, odpovídá obdobnému vlysu na vlastním oltáři Augustovy Ara Pacis. Reliéfy objevené pod budovou papežského kancléřství jsou rovněž málo prostorové, obr. 27. Postavy ve dvou řadách — částečně za sebou, částečně nad sebou — zdobí neutrální základní plochu. Proti tomu reliéfy v průchodu Titova oblouku, které zobrazují v dynamické kompozici císařův triumfální průvod za vítězství nad Judeou, usilují — byť omezeně — o prostorovou iluzi, obr. 28. Jimi vrcholí řeckořímská snaha o životné podání prostorového jeviště, tj. o smíření bohaté přírodní skutečnosti s dekorativní funkcí reliéfního obrazu. Postavy triumfálního průvodu, až v šesti rovinách za sebou (částečně i nad sebou!), defilují před divákem v hustě nakupené formaci, která je komponována konvexně. Zdů-

---

[40a] Uved. Kraus, *Roma*, str. 120 a str. 48 (barev. detail).
[41] Bandinelli—Torelli A. R. 82 a—c, důkladný rozbor.
[42] Viz uved. Andreae, obr. 336, 337 a 333, též srov. pozn. 34.
[43] Andreae, obr. 394—95, Bandinelli—Torelli, A. R. 106.
[44] Andreae, obr. 388—89, Bandinelli—Torelli, A. R. 105, uved. Pelikán, str. 51 n.

razňuje se tím střed, podobně — byť v obráceném postupu — jako na klasických řeckých výklenkových, tj. konkávních stélách. Majestátnost slavnostní masy je podtržena odstupňovanou plastičností osob i čtyřspřeží a lesem nohou, zobrazených v různých úhlech k základně, i v pravém. Podání je subjektivně expresivní, všechny nohy — i zadních postav — jsou v stejné úrovni a jejich natočení neodpovídá vždy tělům zobrazeným v profilu. Při celkovém účinku nesmíme zapomenout na polychromii, která snižovala prostorovost, a na stanoviště diváka. Vlys, vysoký 2,04 m byl vnímán di sotto al sù, asi v dvojnásobné výšce, kolem 4 m. Při přeceňování prostorové hloubky se dále poukazuje na oblouk brány, šikmo postavené do prostoru. Skutečnost, že mizí v základní ploše, svědčí však o nosné funkci a neproniknutelnosti stěny. Tabulky na žerdích, posvátný svícen a trouby i svazky liktorů dokreslují konkrétnost a slavnostnost historické situace, která však je mytologizována účastí římských božstev a personifikací senátu a lidu, obklopujících císařovu téměř frontální postavu.

Zlatá doba římské říše ve 2. stol. měla pochopitelně svůj ohlas i v umění. Za *Trajánovy vlády* (98—117) nejen nabylo imperium největšího rozsahu, nýbrž v celé říši, vzorně spravované, zavládl blahobyt a obecný rozvoj, patrný v zakládání měst v provinciích a jejich rozkvětu. Velká doba byla zvlášť příznivá politicky angažovanému umění, historickému reliéfu, jak dodnes hlásá v Římě trajánovský vlys, obr. 29 (zčásti sekundárně použitý na Konstantinově oblouku), a triumfální sloup, obr. 30, i čestný oblouk v Beneventu, obr. 31. Právem se vidí v trajánovském slohu začátek nové vývojové etapy, která završuje minulost a zahajuje cestu k pozdní antice a středověku. To platí i pro pojetí prostoru v soudobém reliéfu, které tu dosáhlo svého antického maxima, a to prostředky objektivními i subjektivními. Každý ze tří uvedených památníků dokumentuje to svým způsobem.[45] Ve vrstevnaté syntéze prolíná se realismus, dynamický či klasicizující, s expresivně abstraktními prvky, při čemž výsledný dojem je svrchovaná, živá sdělnost, tu v rámci velké formy, tu spíš reportážní (sloup). Pokračuje se v linii Titova oblouku, ale jde se dále, zejména v nenápadném abstrahování. Prostorovost natěsnané masy, umně řazených postav, hlavně nad sebou a překrývajících se, podporovaná krajinnými prvky (stromy, terén, stavby), je ještě vyšší než na průchodních reliéfech Titova památníku. Avšak víc a víc dominuje nadhled a kombinace různých pohledových úhlů. Celá plocha bývá pokryta postavami, rozmanitě perspektivně podanými, nebo krajinnou či architektonickou stafáží, zejména na sloupu. Postavy vystupují nebo ztrácejí se v základně, srov. např. velký pergamský vlys. Základní stěna se tím nenarušuje, figurální výzdoba ji pokrývá, příp. zakrývá jako koberec. Zkratka kompletuje postavu. Prostorové jeviště, různě hluboké, končí pevnou plochou, kterou zdobí. I důsledný nadhled je pouhou dekorací plochy.

Další *vývoj v 2. stol.* se pohybuje v tomto slohovém rozestupu a prostorovost reliéfu je pojímána jednou spíš v duchu řecké klasiky, jindy helénistickořímsky, a časem narůstá expresivita a subjektivnost. Od náběhů

[45] Nejlepší konfrontace: Andreae, obr. 406—430. Viz též Pelikán, str. 53 nn.

k nové pozdně antické formě doby Trajánovy dospělo umění v poslední čtvrtině 2. stol. n. l. až na práh „středověku". Cestu k této tzv. pozdně antoninovské slohové změně[46] představuje názorně baze Antonina Pia z r. 161, reliéfy z jednoho nebo spíše ze dvou triumfálních oblouků M. Aurelia, asi po r. 176, a sloup M. Aurelia z 80. let. Kdežto figurální výzdoba přední strany baze s apoteózou císařských manželů[47] je klasicistická, na obou bocích je čestné defilé vojenských oddílů (decursio) ztvárněno v duchu domácího, výrazového realismu, obr. 32. Proti slavnostní alegorii reprezentativní fasády hovoří vedlejší reliéfy jinak, řečí faktu. Výjev je zobrazen v nadhledovém kruhu, jezdci, jeden — dva — až čtyři, krouží kolem středové vlny terénu s pěšáky a signifery, plastické postavy v perspektivních zkratkách, jakoby nalepeny na neutrální ploše. Jedenáct zachovaných desek z triumfálních oblouků císaře M. Aurelia,[48] vysokých přes 3 m, obr. 33, jsou v pojetí prostoru spíše tradiční, upomínajíce na Klaudiovu Aru Pietatis (jeviště, poměrně hluboké, uzavřené architekturami, příp. stromy a signy), nebo Trajánův oblouk v Beneventu. Reliéfní výzdoba sloupu M. Aurelia,[49] obr. 34, navazující na svého trajánovského předchůdce, znamená výrazný obrat do budoucna, dokumentovaný i několika slohově příbuznými sarkofágy,[50] kolem r. 190. Celková slohová rozpornost projevuje se i v pojetí prostoru, které na rozdíl od staršího sloupu, je méně konkrétní. Postavy jsou natěsnány, často v monotóních parataktických řadách, jednotlivé prvky osamoceny. Celková kompozice kombinuje různé pohledové úhly i kartografický nadhled (soutok řek). Vládne nadhled, nad sebou rovná se za sebou, k tomu slouží též terénní vlny, které zakrývají i izolují postavy (srov. zázračný déšť). Souhrnně dalo by se říci, že mizí vidění celku s objektivními vztahy prvků a místo něho nastupuje výrazové přiřazování jednotlivin, které si uchovaly perspektivní zkracování. Zkrátka subjektivní postoj, směšující konkrétní s abstraktním, dílčí prostorovost s ireálnou celkovou skladbou. Na současném bitevním sarkofágu z Portonaccio, kde byl pohřben některý z důstojníků — účastníků válek M. Aurelia, ztratil se zcela skutečný prostor, celá plocha byla rozložena v změť postav v nejrozmanitějších pozicích. Plošná kompozice byla snad konstruována do čtverečné sítě, určitě podle geometrických obrazců[51] (kosočtverec).

Sarkofágová produkce dosáhla od 2. stol. n. l. takové masovosti, že *reliéfy sarkofágů* staly se hlavním pramenem pro poznání vývoje střední a pozdní doby císařské. Jsou tradičnější než řídce zachované historické památníky, bližší objektivnímu realismu klasické řeckořímské tradice.[52] To platí i o pojetí prostoru dlouho do 3. stol. Charakteristické je pro ně mělké prostorové jeviště, při čemž základní plocha bývá často úplně za-

---

[46] Viz O. Pelikán, *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität*, Brno 1965, str. 29 nn. Anfänge der Bildung der Spätantike.

[47] *Bandinelli—Torelli*, A. R. 141.

[48] Nejlépe zase Bandineli—Torelli, A. R. 142 s obšírným výkladem.

[49] Obrazové srovnání obou sloupů, Andreae, obr. 429—432.

[50] Viz Pelikán, *Vom ant. Realismus*, str. 45 nn., tab. VI.

[51] *Totéž*, str. 45 n.

[52] Bohatý materiál s výtečnými reprodukcemi je v knize H. Sichtermann—G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen 1975.

kryta. Převládá normální pohled s vrstvením postav většinou do dvou rovin, ale i více, někdy i s použitím mírného helénistickořímského nadhledu. Tu a tam se setkáme i s terénními vlnami nad sebou, např. u pastýřských scén Endymionových sarkofágů, u loveckých mýthů apod. Někdy je scenerie bohatá, např. u sarkofágů s dobytím Tróje,[53] které jsou blízké bitevním, obr. 35. Celá plocha je přeplněna množstvím výjevů, jinak samostatných, sahajících ve svých prototypech až do helénismu, srov. pergamské vlysy. Množstvím postav, vesměs božských, i složitou scenerií, byť soustředěnou k hrdinům děje (= zemřelý, proto portréty), vyniká římský sarkofág Marta a Rhey Silvie, rodičů Rómula a Réma,[54] z doby Severovců, obr. 36. Prostor je koncentrován na odstupňované jeviště, omezený základnou, přes perspektivně podaný Venušin chrám (vedle sedící bohyně). Pozoruhodné jsou i boční reliéfy tohoto sarkofágu: nalezení dvojčat, zakladatelů Říma, a potrestání jejich matky svržením do Tiberu, obr. 37. Reliéf, přes hojné krajinné detaily, je neprostorový, plošný, typicky antický.

Přeplněnost postavami je typická pro *pozdně antické pohanské sarkofágy* s bohatým dějem, např. Prométheovy se stvořením člověka a Faethonovy.[55] Proti starším nízkým sarkofágům s pádem Faethona je tento z doby kolem r. 300 vyšší a děj je široce rozveden s množstvím vedlejších božských postav, obr. 38. Neprostorovost je jasně patrná jak ze skladby postav, tak i z jejich plošnosti, srov. např. dvě ženy vpravo dole nebo padající Faethon. U historických reliéfů se takové negativní pojetí prostoru projevilo značně dříve. Po začátcích na sloupu M. Aurelia dokládá to figurální výzdoba oblouku Septimia Severa[56] z r. 203, obr. 39. Jeho historické výpravné reliéfy — na rozdíl od dekorativních — s válečnými událostmi na Východě (bitvy, obléhání měst, přechody přes řeky, císař v táboře aj.) jsou pojaty abstraktně, málo prostorově, přes návaznost některých scén na Trajánův sloup (císařova promluva k vojsku). Děj, kolektiv, je nad jedincem, který pozbyl svůj význam. Všechno to jsou příznaky pozdní antiky, řeckořímská minulost se vyžila a přetváří se.

Pozdní fáze vývoje umění v římském imperiu je současně *epilogem antiky* a *prologem středověku*, byzantského i západního. K charakteristice pojetí prostoru postačí tři příklady: 1. Konstantinův oblouk v Římě, soudobé reliéfy, r. 312—315, obr. 40, 2. Helenin porfyrový sarkofág, asi kolem r. 320, původně určený snad pro samotného Konstantina, obr. 41, 3. křesťanský sarkofág s výjevy z venkovského života, Vatikán — pův. Laterán, asi z konce 3. stol., obr. 42. Všem je společná více méně plošná dekorace architektonické základny, ale provedení je mírně odlišné, tj. tři varianty téhož základního principu. Na malých konstantinovských vlysech římského oblouku[57] (výjevy reprezentativní, liberalitas — oratio, i bitevní, obléhání Verony a rozhodující boj u Milvijského mostu) je velmi zploštěné jeviště staženo do plošně plastické vrstvy. Na Helenině sarkofágu,[58]

[53] Srov. sarkofág v Mantui, č. kat. 32, kolem r. 190.
[54] Viz č. kat. 71. Dat. asi r. 210—220.
[55] Viz č. kat. 66 — Faethon, 67, 68 — Prométheus.
[56] Viz Bandinelli—Torelli, A. R. 165.
[57] Nejlépe Bandinelli—Torelli, A. R. 192.
[58] Bandinelli—Torelli, A. R. 197, tu srov. Konstantinin sarkofág.

který vzhledem k materiálu vznikl nepochybně v egyptské Alexandrii, jsou perspektivně zkrácené plastické postavy jakoby nalepeny na základní ploše, což má svou analogii již na bocích Antoninovy baze. Každá postava je trojrozměrná, má svůj prostor, ale celkové pojetí je naprosto neprostorové. Na starším sarkofágu, kde Dobrý pastýř a orantka rámují výjevy ze života na venkově,[59] je použito prastaré antické metody terénních vln nad sebou. Vyprávění je živé, sdělné, ale podání je ryze subjektivní, nedbající na proporce, srov. lidi — zvířata — stavba — stromy. I tu máme plastický obraz na ploše, kterou zdobí, princip tedy známý již z Trajánova sloupu, ovšem v daleko abstraktnější, pozdně antické variantě.

Máme-li nyní syntheticky přehlédnout *vývoj prostorovosti v řeckořímském reliéfu*, musíme konstatovat některá fakta poněkud odlišná od běžných názorů. Již v archaickém Řecku existoval kladný vztah k prostoru (primitivní realismus relace objektů, vrstvení prostorových rovin s postavami za sebou, náběhy k perspektivnímu zkracování v poslední čtvrtině 6. stol. př. n. l.), který se v 5. stol. př. n. l. dále rozvíjel dynamizací nehlubokého prostorového jeviště pomocí perspektivního zobrazení postav. Prostor se váže k postavám, které jsou perspektivním zkrácením kompletovány (srov. Pliniova slova o Parrhasiovi). Tento realistický vztah k prostoru je ve východoiónské oblasti kolem 400 př. n. l. prohlouben subjektivním zařazením postav nad sebou (= za sebou). V středním a pozdním helénismu se prostorové jeviště dále rozšířilo, a to prostředky jak objektivními (využití různých úhlů postav k základně), tak subjektivními (řazení nad sebou). Pod vlivem malířství objevily se krajinné prvky a architektury, též jako pozadí. Přesto však stále zůstává reliéfní obraz, byť dynamicky do hloubky odstupňovaný, dekorací základní architektonické plochy. A na tom se nic nezměnilo ani v době římského imperia! Etruskoitalický reliéfní prostor v 2.—1. stol. př. n. l. odpovídá v podstatě helénistickému pojetí, i když je subjektivnější (primitivní exprese, často řazením nad sebou, rámující hluboké výklenky). Po pozdně republikánské poměrně malé prostorovosti se jeviště augustovského reliéfu znovu oživilo (různé úhly postav k základně) a tato tendence — v duchu helénistického vývoje — pokračovala i později v 1. stol. n. l. V julskoklaudiovském období se reliéfní jevištní prostor dále prohloubil (3—4 roviny za sebou, krajinné prostředí, architektonické pozadí) a vrcholu dosáhl za posledních Flaviů (až 6 rovin za sebou, částečně i nad sebou). Doba Trajánova znamená současně antické maximum reliéfní prostorovosti i začátek neprostorového „kobercového" slohu! Subjektivní výrazové prostředky začínají nabývat vrchu (silný nadhled). Na konci 2. stol. n. l. je negativní chápání prostoru (sloup M. Aurelia, některé sarkofágy) v rámci celkové kompozice, víc a víc ireálné, signálem postupného odvratu od antického realismu. Reliéf pozdní antiky — v podstatě už „středověké" — je subjektivní, ploše plastický obraz se zbytky tradičních ustrnulých prvků (postavy).

Antický reliéf — přes trvalý, intenzívní zájem o prostorovost — nikdy nedosáhl plnosti realistického zobrazení, a ani o to neusiloval, protože

[59] Viz F. Gerke. *Die christl. Sarkophage der vorkonstant. Zeit*, Berlin 1940.

vždy si byl vědom, že je *dekorací nosné architektonické plochy*. Přes vlivy malířství v helénistickořímské fázi zůstal vždy specificky odlišným *plastickým výtvorem*, jehož zájmovým středem je postava. *Malířství* zašlo dál a dospělo nejen k atmosférické perspektivě a k dělenému rukopisu, nýbrž ve scénografických dekoracích interiéru prolomilo iluzívně i nosnou stěnu. Třeba však poznamenat, že i antické nástěnné malířství uchovalo si hodně dekorativnosti. Pokud jde o *architekturu*, kde je prostor dán přímo funkčně, šla jinou cestou než obrazová umění. Intenzívní zájem o prostor za doby císařské, zejména od Neronovy vlády, srov. dynamizaci vnitřního prostoru i stěn a splývání vnitřních prostorů v nadřazený celek, vyvrcholil až v pozdně antickém období a na prahu středověku (Konstantinopol, Ravenna aj.). Odhmotnění architektury odpovídá abstrakci obrazových umění, včetně negativní prostorovosti, ve shodě s dobovým iracionalismem.

Omezená a přesto realistická prostorovost řeckořímského reliéfu nejlépe se ozřejmí při *srovnání s renesančním uměním* 15. stol. Hlavní výboje se odehrávaly ovšem v malířství, kde vzniklo množství pojednání o perspektivě, ale malba pronikavě ovlivnila i reliéf, jak dokládá např. Donatellova výzdoba hlavního oltáře v kostele Santo v Padově ze 40. let.[60] Reliéfní obraz Uzdravení hněvivého mladíka dobře reprezentuje to průkopnické i to staré (plošná skupina odstupňovaných postav v popředí!). Srovnáváme-li helénistickořímské reliéfy s architektonickou stafáží a s pozadím staveb, např. klaudiovské, je pokrok zcela zřejmý. Hlubší prostorové jeviště se změnilo v „prostor mistrovsky perspektivně zobrazený" (Dvořák). Děj se odehrává v dlouhém otevřeném stadionu, nad nímž září slunce na oblačném nebi. V antickém reliéfu je vše soustředěno k postavám, které jsou jakoby světem pro sebe. Prostorové hodnoty jsou vždy více nebo méně stěsnány do různě hluboké vrstvy. Reliéf měl u Řeků a zejména u Římanů velký význam a uchoval si svou specifičnost proti malířství, jsa bližší plastice.

Závěrem chtěl bych jenom zdůraznit trvalou životnost antického výtvarného umění, které je i novověku velkým a věčným příkladem *rovnováhy mimése a tvorby*, ba ztotožnění obou. Obrazový reliéf zobrazuje přírodní skutečnost i vytváří současně svou vlastní. Viděli jsme též krok za krokem, jak tradice se spojuje s inovací, někdy — zejména za římské doby císařské — v složitých průnicích. Plinius hrdě prohlašuje, Nat. hist. VII 117, že rozšířit hranice ingenii Romani bylo víc než rozšířit hranice říše. Výsledky našeho skicovitého průzkumu daly by se různým způsobem rozvádět, např. úloha řeckého Východu, podíl subjektivnosti ve vývoji klasiky aj. Zúžený průzor i tak potvrdil klíčový význam 5. stol. př. n. l., novost helénismu, kořenícího již v 2. pol. 4. stol., a velikost římské syntézy, důsledně uskutečňované od doby Augusta, prvního principa, do vlády Trajána, „nejlepšího císaře". Trajánovský vrchol i zvrat poznamenal evropský vývoj na půldruha tisíciletí.

---

[60] Oltář, rozebraný v 17. stol., se dochoval jen fragmentárně, srov. M. Dvořák, *Italské umění*, Praha 1946, str. 45 nn., tab. 14.

DIE RAUMAUFFASSUNG DES ANTIKEN RELIEFS

Antikes Relief interessiert sich dauernd für die Räumlichkeit und zwar schon vom 6. Jahrhundert, besonders von der zweiten Hälfte ab, vgl. Abb. 1—3, vor allem die Metopen des Tempels C in Selinus und den Nordfries des Thesauros der Siphnier in Delphi. Im 5. Jhd. v. u. Z. wird die seichte Raumbühne durch die perspektiv verkürzten Gestalten dynamisiert. Wirkliche Bedeutung der figürlichen Perspektive ist klar erläutert mit Hilfe der wichtigen Feststellung von Plinius zur Verkürzung bei Parrhasios, Nat. hist. XXXV 68: promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat, d. h. mittels der Perspektive wird die Figur ergänzt, man sieht sie voll von allen Seiten. Da das griechischrömische Relief immer die dekorative Funktion der architektonischen Tragfläche berücksichtigt und sie mit der darstellerischen Aufgabe koordiniert, ist es im Grunde genommen eine plastische Schöpfung, die ganz auf der menschlichen Figur aufgebaut ist.

In den Jahrzehnten um das J. 400 v. u. Z. ist die Raumkonzeption durch subjektive Übereinanderstaffelung der Figuren bereichert, und zwar im kleinasiatischen ostionischen Gebiet, vgl. z. B. das Heroon von Trysa. In der mittel- und späthellenistischen Etappe wird die Raumbühne, die geschlossene als auch die offene erweitert, durch objektive und auch subjektive Mittel, vgl. vor allem beide Friese des grossen Altars von Pergamon (besonders lehrreich die Aphroditegruppe und die Herstellung des Kahnes für unglückliche Auge, Abb. 7—8). Damals wurden oft die Elemente von Landschaft und Architektur benützt, auch als Hintergrund, vgl. die Votivreliefs, Dionysos bei Ikaros oder Opfer an Asklepios (?), Abb. 9—11.

Im etruskoitalischen Bereich im 2.—1. Jh. v. u. Z. wird die räumliche Wirkung im wesentlichen auf der Basis der hellenistischen Errungenschaften erreicht, obgleich die Mittel subjektiver sind (primitive Expression, öfters die Übereinanderstaffelung), vgl. Abb. 15—17. Nach der spätrepublikanischen verhältnismässig kleinen Räumlichkeit erwachte die Raumbühne des augusteischen Reliefs, vgl. die Ara Pacis, zum neuen Leben (unterschiedliche Winkel der Figuren zur Grundfläche), vgl. Abb. 18—20, und diese Tendenz — ganz im hellenistischen Sinne — fand auch später ihre Fortsetzung. In der iulisch-claudischen Phase der Entwicklung vertiefte sich weiter der Bühnenraum der Reliefs (3—4 Ebenen hinter sich, landschaftliche Umwelt, architektonischer Hintergrund), Abb. 24—26, and unter den letzten Flaviern wurde der Gipfelpunkt erreicht (bis 6 Ebenen hinter sich, teilweise auch übereinander), vgl. den Titusbogen, Abb. 28. Die traianische Zeit bedeutet gleichzeitig antikes Maximum der Reliefräumlichkeit als auch den Anfang des unräumlichen „Teppichstils", vgl. vor allem den grossen Fries und die Triumphsäule, Abb. 29—30. Die subjektiven Ausdrucksmittel beginnen die Oberhand gewinnen (starke Draufsicht). Am Ende des 2. Jh. u. Z. wird die negative Raumauffassung (Marc—Aurels—Säule, Abb. 34. einige Sarkophage) im Rahmen der Komposition des Ganzen mehr und mehr irreal und signalisiert stufenweise Abwendung vom antiken Realismus, Abb. 35—37. Das spätantike Relief — im Grunde genommen schon mittelalterlich — ist ein subjektives, flächig plastisches Bild, das Überreste traditioneller, erstarrter Elemente enthält (die Figuren), Abb. 38—42.

Antikes Relief trotz dem dauernden, intensiven Interesse für Räumlichkeit blieb immer Dekoration einer architektonischen Tragfläche, spezifisches Werk der Plastik, dessen Zentrum die Gestalt ist. Die perspektiv verkürzten Figuren sind wie eine Welt für sich, mit eigenem Raum versehen. Der Einfluss von Malerei, die eine andere Raumkonzeption verfolgte und bei der Wanddekoration die Tragfläche durchgebrochen hat, war nur oberflächlich. Die begrenzte und trotzdem realistische Räumlichkeit des griechisch-römischen Reliefs wird am besten deutlich im Vergleich mit der Renaissancekunst des 15. Jh., vgl. z. B. Die Genesung des zornigen Jünglings von Donatello (Santo in Padua). Beachtenswert ist ebenfalls die Feststellung, dass weder das Griechische, noch das Lateinische eigene Bezeichnung für Raum hat (vgl. topos, metaxy topos oder diastema = Zwischenraum, spatium = Entfernung von zwei Punkten).