

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Láokoón v úvahách J. J. Winckelmannna a G. E. Lessinga
Kristýna Koděrová

Plzeň 2013

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

Láokoón v úvahách J. J. Winckelmann a G. E. Lessinga

Kristýna Koděrová

Vedoucí práce:

Mgr. Daniela Blahutková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2013

.....

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-HISTORICKÝ KONTEXT	3
3. LÁOKOÓN A JEHO PŘESAHI	6
4. JOHANN JOACHIM WINCKELMANN	9
4.1 ŽIVOT A DÍLO	9
4.2 ESTETICKÉ NÁZORY	17
4.3 LÁOKOÓNOVSKÁ ÚVAHA	21
4.4 ESTETICKÝ ODKAZ	26
5. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING	29
5.1 ŽIVOT A DÍLO	29
5.2 ESTETICKÉ NÁZORY	34
5.3 LÁOKOÓNOVSKÁ ÚVAHA	38
5.4 ESTETICKÝ ODKAZ	44
6. ZÁVĚR	46
7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	48
7.1 PRIMÁRNÍ LITERATURA	48
7.2 SEKUNDÁRNÍ LITERATURA	48
7.3 ELEKTRONICKÉ ZDROJE PŘÍLOH	49
8. RESUMÉ	50
9. PŘÍLOHY	51

1. Úvod

Tato práce představuje významné téma německé osvícenské estetiky, spjaté se jmény Johann Joachim Winckelmann a Gotthold Ephraim Lessing. Jejich úvahy o umění, inspirované slavným antickým sousoším Láokoón, jsou čerpány primárně z díla *Laokoon aneb o hranicích malířství a poesie* od Lessinga a Winckelmannova spisu *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*. V těchto dílech lze hledat nástin estetických preferencí autorů a na jejich základě lze také vysvětlit důvody, které vedly Lessinga k sepsání svého pojednání problematiky či prezentovat Lessingovu argumentaci ohledně rozdílu mezi výrazovými prostředky výtvarných a slovesných umění. To je také jedním z cílů bakalářské práce. Samotná láokoónovská debata je zasazena do širšího rámce osvícenské estetiky.

Na bakalářskou práci je kladen cíl adekvátně zpracovat dané téma a vytvořit ucelený pohled, který by ho objasňoval. Dále zmapovat dané historické období, které se určitým způsobem promítá ve zkoumané problematice, a zároveň toto promítnutí konkrétně dokázat a vysvětlit jeho důvody. Zpřehledněním a možným pochopením složitých pasáží zpřístupnit celkovou problematiku a předložit nové podněty k diskuzi na dané téma.

Konkrétně to znamená, že se v první řadě jedná o představení historického rámce a kultury německé oblasti v 18. století. Velmi podstatné je představení předmětu Winckelmannova a Lessingova zájmu, totiž Láokoóna, takže mu je věnována samostatná kapitola, ve které se nastiňuje mytický příběh, umělecké zpracování do podoby sousoší, jeho objevení i význam napříč dějinami. V souvislosti s Láokoóntem jsou následně představeny nejpodstatnější estetické teze Winckelmannovy i Lessingovy a prezentovány v celé jejich šíři. Je objasněna jejich vzájemná provázanost, důvody sepsání i dopady jednotlivých myšlenek. Práce v neposlední řadě usiluje pojednat o celé problematice tak, aby z ní bylo možno vyvodit nové myšlenky.

Jako základní literatura k prezentaci vyčtených témat je využita již zmiňovaná kniha od Lessinga s názvem *Laokoon aneb o hranicích malířství a poesie*, včetně doslovu k tomuto českému vydání od Miroslava Míčka. Doprovodně je užito rovněž slovenského ekvivalentu tohoto díla s názvem *Laokoon a iné estetické štúdie*, který navíc zahrnuje Lessingovu další tvorbu, část věnovanou *Hamburské dramaturgii* a *Listům o nejnovější literatuře* (každá část je opatřena poznámkami samotného Lessinga; kniha obsahuje též doslov o autorovi s názvem *Lessingův estetický odkaz* od Nory Krausové). Další primární

literaturou je Winckelmannovo dílo *Dějiny umění starověku: Stati*, především v něm obsažený spis *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*. Tato kniha obsahuje také navazující stati, zajímavé jsou z našeho hlediska hlavně *Otevřený list k myšlenkám* a *Vysvětlení k myšlenkám*, které plyně následují. K orientaci v tomto Winckelmannově díle významně přispívá obsáhlá předmluva od jeho překladatele Jiřího Stromšíka, zařazená rovněž do Stromšíkovy samostatné knihy s názvem *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, která obsahuje taktéž cennou kapitolu o Lessingovi. Z česky psané literatury je vhodné ještě zmínit knihu *Dějiny německé literatury II. Od osvícenství k době předbřeznové* od Ehrharda Bahra, která předkládané práci poskytuje především základ pro formulování kulturně-historického kontextu práce.

Z cizojazyčné sekundární literatury je v předložené práci využita kniha *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang* od Gerharda Kaisera, dále také dílo s názvem *Das Reclam Buch der deutschen Literatur* autora Volкера Meida či anglicky psaná *Encyclopedia of Aesthetics* od Michaela Kellyho.

Metody, kterých je v této práci užito, jsou především popis, výklad a komparace. Výklad je využit hlavně v počátku, při představení kulturně-historického kontextu, ale i estetických myšlenek samotných autorů. Tyto myšlenky jsou následně komparovány jak mezi Winckelmannem a Lessingem, tak také vzhledem k jejich následovníkům. Popis se týká převážně třetí samostatné kapitoly představující Láokoonta. Celý proces využívání zvolených metod je podřízen cíli celé bakalářské práce, tj. snaze zpracovat dané téma uceleně a přehledně.

2. Kulturně-historický kontext

Pro lepší orientaci v dané problematice je nutné na tomto místě přiblížit historický a kulturní ráz území dnešního Německa v 18. století, tedy v době, ve které oba autoři žili a tvořili své koncepce. Proto bude tento kontext zaměřen primárně na Winckelmann a Lessinga a na osoby, které je v jejich estetickém smýšlení z velké části ovlivňovali.

Osvícenství ve svém politickém předpokladu přiznává roli modernímu absolutistickému státu, který se v německé oblasti rozvíjel v pozvolné době náboženských konfliktů vyplývajících z třicetileté války. Takový stát začal svoji organizaci stavět na výrazně racionálních hlediscích, rozum jako základ všech tehdejších společenských procesů začíná fungovat jako hlas veřejnosti, požadující právní a mocenské změny. Z určité individuální a nepřilíš definované svobody, která byla v této době přiznána poddaným, se začal rozvíjet umělecký a intelektuální život 18. století, který po svém zakotvení ve veřejném prostoru začal zpochybňovat a kritizovat absolutistické uspořádání státu. Tento jev lze pokládat za celoevropský, ovšem neprobíhal všude současně. Státy jako Francie a Anglie lze řadit k osvícenství již od úplného začátku 18. století, tedy již v době, kdy například Německo trpělo kulturní roztržností a na vstup do epochy osvícenství si muselo ještě více než padesát let počkat. Tato situace také vedla k nadřazenému vlivu Anglie i Francie, a to na poli filozofickém i literárním, na něž ostatní země Evropy hleděly jako na vzor, kterému se snažili připodobnit.¹

Nestabilnímu území Německa s početnými knížectvími se stali vzorem dva osvícenští absolutní monarchové – za Prusko jím byl Fridrich II. a za Rakousko pak Josef II. Vlna osvícenského absolutismu měla být spíše kompromisem mezi absolutisticky spravovaným státem a „pravým“ osvícenstvím, kterému se beztak osvícenský absolutismus v myšlenkách i v praxi vlády stále více vzdaloval.² „Zatímco osvícený absolutismus směřoval ve svých konečných důsledcích k vytvoření konstituční monarchie, osvícenství mířilo k revoluci.“³

Jak uvádí Bahr, absolutisticky osvícené Německo sice ustálo politické revoluce obou dvou významných evropských států, avšak jeho vzestupu bránila absence emancipovaného pokrokového měšťanstva. To se muselo jednak stále ještě částečně podrobit vlivu šlechty, jednak bylo usměřňováno hospodářskou politikou merkantilismu.

¹ BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 18-19.

² Tamtéž, s. 21.

³ Tamtéž, s. 21.

Formování Německa po vzoru evropských západních velmocí tak bránily rozdíly, které se zasloužily o prohloubení nerovností v evropské kultuře buržoazie až o dvě stě let.⁴

Vzniku velkého kulturního centra, jakým v této době již byla například Paříž, Londýn či Vídeň, bránilo i geografické uspořádání tehdejšího německého území, rozdrobeného do několika států.⁵ Situace v Berlíně, jehož prostředím byl formován Lessing, byla taktéž neúspěšná. Přestože se Prusko za vlády osvícence Fridricha II. stalo silným centralizovaným státem, do celoněmeckého kulturního centra mu ještě notný kus cesty chyběl. To bylo dáno i tím, že Fridrich byl, stejně jako většina tehdejší aristokracie, v otázce kultury orientovaný silně profrancouzsky, takže tehdejší Berlín hrál roli jen jakési pařížské kulturní provincie, jak dokládá Jiří Stromšík. Že tato situace nepřála vzniku národní kultury vybudované v rámci osvícenského racionalismu, chápal i Lessing, pro něhož byl právě vznik svěbytného německého národního umění na poli literatury a divadla hlavním záměrem. Lessing byl také vůbec prvním, kdo v Německu toto stanovisko zohledňoval ve svých pracích.⁶

Německá literatura se formovala především jako výrazový prostředek politické situace měšťanstva, nazýván jako měšťanská etika, kdy byl politický odpor přesunut do oblastí morální a estetické výchovy. Problémy tehdejší literatury jsou spjaté s vývojem německého jazyka, kdy prakticky chybělo německy čtoucí publikum. Spisovatelům v 18. století ještě nebyl přiznán autorský zákon na jejich díla, stejně tak bylo nemožné stát se tzv. svobodným spisovatelem. Samotní autoři, mezi nimi i Lessing, častokrát ve svých dílech bojovali proti jejich neoprávněnému vydávání. Ochranné autorské právo začíná v Německu fungovat až v 19. století, na popud Goetha.⁷

V době před Velkou francouzskou revolucí se v obecném rozvoji evropského myšlení formovala řada společenských věd, mezi nimiž figurovaly moderní teoretické disciplíny, dnes známé jako „...estetika, historie umění a umělecká kritika.“⁸ Přestože rozvoj těchto tří oborů procházel dlouhým historickým vývojem, až v Lessingově době⁹ se začaly zřetelně odlišovat a získávat na samostatném základu. Německý filozof A. G. Baumgarten jako první pojmenoval estetiku, J. J. Winckelmann, považován za německého

⁴ BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 21-22.

⁵ „Na počátku 19. století existovalo v Německu 360 suverénních a více než 1500 polosuverénních státních útvarů.“ In: BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 18.

⁶ STROMŠÍK, J. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 231-232.

⁷ BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 22-23.

⁸ LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 254.

⁹ Lessingovou dobou je zde myšleno obecně 18. století.

klasického archeologa, je zase tvůrcem dějin umění a francouzský filozof D. Diderot se zasloužil o novou uměleckou kritiku.¹⁰

Jak uvádí Stromšík, v německé kultuře ovšem až do poloviny 18. století nevzniklo nic, co by se mohlo vyrovnat kultuře Francie či Anglie. V období baroka se sice slibně vyvíjela situace především v divadle a literatuře, kde se rozvíjely některé žánry, jako je lyrika a pikareskní román, po tom ale již nebylo na co navazovat. Obroda v podobě recepce antiky proto posloužila jako možné přiblížení a vyrovnání se kulturním epochám panujícím v sousedních západních zemích.¹¹

Oba kritiky umění, tedy Winckelmana i Lessinga, spojovala touha po reformaci německého národního vkusu, ve které se obraceli k řeckému zdroji umění. Oba dva také velmi odsuzovali klasický styl studia¹², snažili se proto o bezprostřední styk s originály klasického období, studovali Aristotelovy spisy a zkoumali sochařské pozůstatky v Římě. Chtěli pro Německo obdobnou spásu národního estetického cítění, jakou budovali ve Francii Diderot s Rousseauem. Studium klasického umění mělo přinést „osvěžení citu i očištění vkusu“, realizované pod záštitou francouzského hesla „zpět k přírodě“, respektive winckelmannovského „zpět ke klasickým originálům“.¹³

¹⁰ LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 254.

¹¹ STROMŠÍK, J.. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 232.

¹² Tj. „...studium z druhé a třetí ruky podle komentářů a starých rytin.“ In: GILBERTOVÁ, K. E., KUHN, H. *Dějiny estetiky*, s. 242.

¹³ Tamtéž, s. 242.

3. Láokoón a jeho přesah

V této kapitole bude pojednáno o postavě trojského kněze Láokoóna, a to v souvislosti s mýtem o trojské válce, který je zahrnut v eposu *Aeneis* římského básníka Vergilia. Dále se v práci bude jednat o samotném sousoší, nesoucímu stejný název jako mytická postava, k jeho vzniku i jeho pozdnímu objevení. Poslední část bude věnována dílu Láokoóna jako vzoru antického ideálu, inspirující ve svém přesahu až do dnešních dob.

Příběh o knězi Láokoóntovi patří mezi nejznámější z antické mytologie. Ve svém eposu *Odyssea* se o něm zmiňuje Homér, avšak jen stručně, dokonce ani neuvádí jeho jméno.¹⁴ „Pověst o Láokoóntovi patřila mezi mýty, z kterých čerpal i Sofokles pro svoji tragédii stejného jména, která se však nezachovala.“¹⁵ Plně je knězovo jméno zmíněno až Vergiliem v části druhé knihy *Aeneis*.

Láokoón byl trojským knězem, který se snažil varovat obyvatele Tróje před tím, aby nevtahovali trojského koně za hradby města.¹⁶ Jako kněz sloužil pro Apollóna Thymbrajského. Byl zároveň i věštcem, synem Anténorovým a mužem ženy Antiopy, s níž měl chlapecká dvojčata Antifa¹⁷ a Thymbraia, zvaného i jako Melanthos. Apollóna si údajně rozhněval již tím, že se před tváří jeho sochy oženil se svojí ženou a také s ní zde zplodil děti.¹⁸ Tento spor bude později důležitý pro vyústění jedné verze mytologického příběhu o Láokoóntovi, možných verzí je totiž více. Vesměs ale ve všech poznaných verzích Láokoón pronáší, že není radno věřit nepřátelům, ani když přinášejí dary.¹⁹ Nepřáteli Láokoón myslel Řeky, též označovaní jako Danaové²⁰, kteří nechali postavit obrovského dřevěného koně s uvnitř ukrytými bojovníky, jež měl být vtáhnut do trojského města na znamení úcty řecké bohyně Athény. Jednalo se však o lest, kterou, jako jeden z mála, odhalil právě i Láokoón. Aby přesvědčil trojský lid i jejich krále Priama, vrhl koni do břicha oštěp, přičemž mělo být slyšet řinčení vojenských zbraní. Všechny verze tohoto mýtu se shodují v existenci Sinóna, přímého bratrance Odyssea, který jako domnělý utečenec řeckého vojska ovlivnil úsudky krále Priama, aby přijal do Tróje dřevěného koně.

¹⁴ ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*, s. 245.

¹⁵ KRAUSOVÁ, N. *Lessingův estetický odkaz*. In: LESSING, G. E. *Laokoon a jiné estetické štúdie*, s. 475.

¹⁶ KOPŠ, K., LINHARTOVÁ, I. *Bohové a hrdinové antických mýtů*, s. 147.

¹⁷ „Antifás zřejmě znamená prorok – ten, jenž mluví místo boha.“ In: GRAVES, R. *Řecké mýty II.*, s. 334.

¹⁸ Tamtéž, s. 331.

¹⁹ ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*, s. 245.

²⁰ KOPŠ, K., LINHARTOVÁ, I. *Bohové a hrdinové antických mýtů*, s. 154.

„Jedině Láokoón ho nazval lhářem.“²¹ Několik verzí mytického příběhu popisují náhlé vynoření dvou hadů z moře na znamení rozhněvání olympských bohů, převážně pak bohyně Athény. Jiný mýtus seslání hadů připisuje rozhněvanému Apollónovi, který chtěl varovat Tróju před blížící se zkázou.²² Mořští hadi „...jménem Porkes a Chariboia, či Kúriissia či Periboia...“²³ se nejdříve připlazili k Láokoóntovým synům a zardousili je. Trojský kněz jim přispěchal na pomoc, ale hadi se ovinuli i kolem jeho údů a usmrtili ho. Podle některých výkladů však „...zemřel pouze jeden z Láokoóntových synů“²⁴, podle dalších Láokoón smrt svých dětí přežil. Pravděpodobná je i verze o tom, že mořští hadi kněžským synům pouze protírali uši, což jim mělo dodat věštecké schopnosti²⁵, podobně jako tomu možná bylo u postav Herákla, Melampoda, Teiresia či Kassandry.²⁶

Sousoší Láokoón (viz Obr. 3) podle dostupných pramenů vzniklo pravděpodobně v první polovině 1. století př. n. l. a pochází z ostrova Rhodos.²⁷ „Časově patří už sice do doby Říše římské, ze stránky umělecké je však dílem plně řeckým.“²⁸ Za domnělé tvůrce této plastiky jsou považováni rhodští sochaři Agésandros, Athénodóros a Polydóros, jež byli zaznamenáni Pliniem starším. Jejich možnému autorství odpovídá i fakt, že se stejná jména objevila i na pozůstatcích dvojnásobně větší sochy stejného názvu ve Sperlonze roku 1957. Do Říma, místa svého pozdějšího objevení, se prý dílo dostalo již ve druhé čtvrtině 1. století př. n. l. Tehdy jej měl rhodský senát věnovat jako dar císaři Tiberiovi, aby poukázal na své podrobení městu Římu. Zachycená symbolika měla být názornou ukázkou, že osudu je nemožné se vzepřít. Sousoší ovšem bylo objeveno v Římě až v roce 1506 a to při vykopávání základů nové stavby, na Esquilinském návrší.²⁹ Hojně se v pramenech také uvádí, že dílo Láokoón bylo vykopáno v troskách Titova paláce či v jeho lázních. Zdroje se však shodují v tom, že při objevení plastiky byl přítomný významný sochař Michelangelo, který měl údajně potvrdit významnost tohoto díla.³⁰ Byl také papežem Juliem II. požádán, aby značně poničené dílo zrestauroval, jelikož Láokoóntovi i synům chyběly ruce.³¹ Michelangelo, přestože prý, po vzoru již zmíněného Plinia, hovořil

²¹ ZAMAROVSKÝ, V. *Aeneas*, s. 21.

²² GRAVES, R. *Řecké mýty II.*, s. 330-331.

²³ Tamtéž, s. 331.

²⁴ Tamtéž, s. 331.

²⁵ Tamtéž, s. 334.

²⁶ Tamtéž, s. 92.

²⁷ ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*, s. 245.

²⁸ KRAUSOVÁ, N. *Lessingův estetický odkaz*. In: LESSING, G. E. *Laokoon a iné estetické štúdie*, s. 475.

²⁹ ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*, s. 245.

³⁰ MÍČKO, M. *Lessingův Laokoon*. In: LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 257.

³¹ ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*, s. 245.

o tomto sousoší jako o zázraku umění³², zrestaurování odmítl. Socha však byla přesto zrestaurována, a to dodnes neznámým autorem. Dodatečně přidané části byly ovšem již odstraněny správou Vatikánských muzeí, ve kterých je dnes domnělé autentické sousoší vystavováno.³³

Vztah k tomuto uměleckému dílu a jeho hodnotám, se v průběhu lidských dějin značně měnil.³⁴ Od doby Michelangelova ohodnocení, se Láokoón považoval za jedno z vrcholných děl celého umění antiky. Antický odkaz, na který navazovala renesance, se ale později vytrácel.³⁵ V období novověku, v letech 1610 - 1614, vzniká obraz umělce El Greka s příslušným názvem Láokoón, který je dnes vystavován v Národní galerii ve Washingtonu (viz Obr. 1). V druhé polovině 18. století vzniká taktéž obraz se stejným námětem od umělce D. Nijmegena, který nyní vystavuje Národní galerie v Praze. Výtvarné zpracování tohoto námětu je zachyceno také na pompejské nástěnné malbě, objevené v roce 1930 v tzv. Melandrově domě, nesoucí název Láokoóntova smrt. Co se týče sochařského ztvárnění, významná je plastika s názvem Láokoón a jeho synové od autora A. de Vriese pocházející z roku 1623, která je k vidění v pražské Valdštejnské zahradě. Za nejvýznamnější v tomto tématu je pokládána sochařská práce z roku 1905 nesoucí název Láokoón našich dní umělce I. Mestrovíče, k nalezení dnes v ateliéru v Záhřebu.³⁶ V České republice je pak sochařské zpracování Láokoónta možno nalézt ještě v Galerii antického umění v Hostinném, kde je vystavována přesná kopie původního díla, avšak i s přidanými částmi rukou.³⁷ Jak již bylo výše řečeno, umělecký zájem o sousoší Láokoón podléhal četným změnám. Přesto se však v průběhu historie toto dílo stalo věčným tématem pro nespočet umělců, čímž se jen dokazuje jeho jedinečnost i po více než dvoutisících letech.

³² KRAUSOVÁ, N. *Lessingův estetický odkaz*. In: LESSING, G. E. *Laokoon a iné estetické štúdie*, s. 475.

³³ ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*, s. 245.

³⁴ KRAUSOVÁ, N. *Lessingův estetický odkaz*. In: LESSING, G. E. *Laokoon a iné estetické štúdie*, s. 475.

³⁵ MÍČKO, M. *Lessingův Laokoon*. In: LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 257.

³⁶ ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*, s. 245-246.

³⁷ KOPŠ, K., LINHARTOVÁ, I. *Bohové a hrdinové antických mýtů*, s. 148.

4. Johann Joachim Winckelmann

Tato kapitola, nesoucí jméno zkoumaného estetika a teoretika umění, se bude skládat ze čtyř samostatných částí. První z nich bude pojednávat o životě a dalších dílech³⁸ Winckelmannna, aby bylo možné utvořit si celkovou představu o způsobu a vývoji jeho myšlení. Druhá část bude tvořena shrnutím Winckelmannových estetických názorů, s důrazem na výrok „Edle Einfalt, stille Größe“. Láokoónovskou úvahou se bude zabývat část třetí. V poslední podkapitole, nesoucí název Estetický odkaz, budou Winckelmannovy názory posuzovány z hlediska jejich působení na autorovy současníky i myslitele doby budoucí, které skrze ně taktéž ovlivňoval. V této kapitole tak bude předložen byť zkrácený, ale přesto celkový vhled na významného estetika, jako nezbytná součást zde pojednávané problematiky.

4.1 Život a dílo

Johann Joachim Winckelmann, narozen 9. prosince roku 1717 v pruském městě Stendal³⁹, byl jedináčkem pocházejícím z velmi nuzné rodiny. I přes toto sociální znevýhodnění začal Winckelmann studovat městskou latinskou školu, kde na sebe upozornil pro svoje nadání i ctižádost ve studiu do té míry, že ho tamější rektor Tappert navrhl pro studium významného gymnázia v Berlíně. Tam nakonec Winckelmann opravdu studoval, a to v letech 1735 – 1736. Za tuto dobu se seznámil s literaturou v místních rozsáhlých knihovnách, navštěvoval přednášky a především se začal pod vedením konrektora Damma učit řečtině, což v Německu té doby byl spíše jev ojedinělý, protože veskrze převládala latina a mnoho řecky psaných spisů nebylo veřejně dostupných. Z těchto dob tak vychází Winckelmannovo zaujetí pro literaturu, tu řeckou zvláště, která se mu stala vrcholem pro celé slovesné umění a jež, jak dokládá Stromšík, podřídil i dosavadní chod svého studentského života.⁴⁰

Navazující studium v Halle, kam se Winckelmann zapsal v roce 1738, mu mělo přinést především rozšiřující znalosti v oblasti jazyků, neboť kromě řečtiny se zde začal věnovat i hebrejštině. Účastnil se také přednášek o filozofii, které v té době vedl A. G.

³⁸ Míneha jsou zejména raný spis *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství* a další statě, zařazené česky do souboru *Dějiny umění starověku: Stati*.

³⁹ Jméno tohoto místa převzal za svůj pseudonym francouzský spisovatel Henri Beyle. In: KAISER, G. *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, s. 101.

⁴⁰ STROMŠÍK, J.. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 190-191.

Baumgarten, německý filozof zapsaný do historie jako autor pojmu estetika, který nejen že tomuto oboru dal jméno, ale také vymezil jeho oblast⁴¹. Lze se domnívat, že právě z tohoto období pochází vliv Baumgartenových estetických názorů na pozdější tvorbu Winckelmannovu.⁴²

Studium teologie po dvou letech úspěšně ukončil a stal se způsobilý k výkonu učitelského povolání. Tak se dostal jako hofmistr do rodiny Grolmannových sídlících poblíž Stendalu, kde setrval více než rok a kde se také poprvé setkal s vyšší vzdělanou společností. Tato zkušenost ho ovlivnila i v jeho osobní vzdělanosti – začal studovat moderní jazyky, především francouzštinu, ale i italštinu a angličtinu a číst kromě klasické antické literatury i literaturu moderní. S rozšiřováním jeho vzdělání mu mělo pomoci i studium medicíny v Jeně, které Winckelmann započal v roce 1741. Kromě studia medicíny se věnoval právě i moderním jazykům či matematice. Přestože toto studentské období trvalo pouhých pár měsíců, Winckelmann díky němu získal cenné znalosti z oboru fyziologie i anatomie, uplatňované později v jeho popisech figur.⁴³

Od roku 1743 se Winckelmann opět věnuje učitelství. Nejprve jako domácí vyučující v Hadmersleбену pod Harzem, kde se poprvé projevil jeho homosexuální sklony k žákovi Lamprechtovi, poté pracoval jako konrektor latinské školy v Seehausenu, kde strávil následujících pět let a kde se naplno věnoval četbě řeckých klasiků.⁴⁴

Winckelmannův život velmi významně ovlivnila zkušenost pocházející z roku 1748, kdy si ho jako jednoho z pomocníků pro své dílo s názvem *Historie německých císařů a říše* zvolil hrabě Bünau, nejvýznamnější historik té doby, bývalý diplomat a státník sídlící v Nöthnitz u Drážďan. Zaměstnal u sebe Winckelmanna coby asistenta a knihovníka na šest let. Za tuto dobu mohl takřka bez omezení využívat Bünauovy monumentální knihovny, v tehdejší Německu patřící vřec k největším, a naplno se věnovat četbě historiografické i filozofické literatury. Ovšem již v této době se začíná odehrávat velká změna v zaměření Winckelmannovy pozornosti, která se pozvolna obrací od četby k výtvarnému umění.⁴⁵

Silná kulturní atmosféra Drážďan působila na Winckelmanna paradoxně dvěma protichůdnými směry. Město, považováno vedle Postupimi za centrum německého rokoka a nazývaného v první polovině 18. století jako „Florence na Labi“, Winckelmanna

⁴¹ Viz zmínka v kapitole 2. Kulturně-historický kontext.

⁴² STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 191-192.

⁴³ Tamtéž, s. 192.

⁴⁴ Tamtéž, s. 192.

⁴⁵ Tamtéž, s. 192-193.

zformovalo jako odpůrce rokokového stylu, potažmo baroka. Na druhou stranu ale Drážďany disponovaly největší sbírkou antického umění ve střední Evropě, jemuž Winckelmann naprosto propadl a dle slov Jiřího Stromšíka se stal jeho fanatickým vyznavačem. Tento soubor umění spravoval především tehdejší panovník August II., později pak jeho syn August III., jež dováželi nákladné antiky různých umělců z Itálie. Prostřednictvím těchto nákupů se měl možnost Winckelmann také setkat s věhlasným dílem, obrazem Sixtinské Madony od Raffaela, který si vysloužil jako jediný malíř novověku jeho bezmezný obdiv a plné uznání. Setkání Winckelmannova s takto významným uměním ale nebylo samozřejmostí – panovníci umění sbírali spíše po vzoru módního diktátu přicházejícího z Francie a tak se velká část sbírky až do roku 1785 ponechávala nevybalená v depozitářích. To je velmi důležité konstatování především z pohledu na prvotní díla Winckelmannova, který toto bohatství antického umění tedy poznal jen velmi omezeně.⁴⁶

Drážďanské podněty formují Winckelmannovo pole zájmu již plně do sféry umělecké. Nejprve jen jako velký obdivovatel umění začal Winckelmann studovat uměleckou literaturu mnohého zaměření, později se díky získaným znalostem postupně vypracoval na uměleckého znalce. Vědomosti čerpal z katalogů veřejných i soukromých sbírek⁴⁷, ale věnoval se i knihám o teorii umění⁴⁸ či o renesanci⁴⁹. Ve Winckelmannově době, která do sebe ještě nezahrnuje objevení velkolepých plastik a maleb v Řecku, Pompejích i Herculaneu, se velmi důležitým a přínosným pramenem o uměleckých prostředcích a technikách antiky stává sbírání antických gem, mincí a medailí. Tuto činnost přinesla již renesance, rokoko ji jen znovu pozvedlo. Jednotlivé gemy měly oproti rozsáhlým malbám a plastikám výhodu ve své snadné reprodukovatelnosti, proto vznikalo i velké množství otisků a odlitků, ze kterých se skládaly rozsáhlé sbírky. Jednu z těchto sbírek vlastnil i P. D. Lippert, věhlasný evropský tvůrce otisků, se kterým se Winckelmann za svého pobytu v Drážďanech spřátelil. V pracích pocházejících z této doby je znatelný stejně tak významný vliv gem a mincí na Winckelmannovu představu o antice, jako jeho

⁴⁶ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 193.

⁴⁷ Nejvíce informací získával Winckelmann z Richardsonových popisů, Bellorihovo komentářů k Bartolihovo rytinám a děl Montfauconových. In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 193.

⁴⁸ Umělci s největším vlivem jsou Dubos, de Piles, Batteux a Félibien. In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 193.

⁴⁹ „Základem jeho vědomostí o renesanci byl samozřejmě Vasari, ale též Bellorihovo a d’Argenvillovy životopisy umělců.“ In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 193.

znalosti pocházející z jiných projevů umění, které, jak již bylo výše zmíněno, byly velmi omezené.⁵⁰

Winckelmannův zájem o umění není pouze teoretický, jak by se mohlo zdát, ale probíhá na bázi společenské; Winckelmann je přímo konfrontován s živými uměleckými díly i umělci. Podle Kellyho měl Winckelmann sociální ambice být součástí a dokonce pomoci utvářet kultivovanou střední třídu. Začleňováním svých děl do veřejné sféry měšťanské společnosti Winckelmann bojoval, aby unikl svému slabému sociálnímu původu, ale toužil se vymanit také proti funkcionářskému životu sekretáře, knihovníka a akademika. Odmítl univerzitní nabídku z Pruska, neboť se tam nechtěl vrátit a raději se soustředil na umělecké kruhy soustřeďující se kolem jeho vlastních prací v nově vznikající veřejné sféře.⁵¹

Mimo jiné umělce tak navázal vztah i s tehdejšími nejvýznamnějšími německými teoretiky umění, Ch. L. Hagedornem, který tehdy řídil všechny galerie i sbírky. Významné je pro samotného Winckelmanna přijetí do skupiny mladých výtvarníků, se kterými se shodoval v zájmech i znalostech. Z těchto kruhů pochází i Adam Oeser, původem bratislavský malíř a sochař, u kterého Winckelmann pobýval a učil se, když odešel od Bünaua. Oeser nebyl vyznavačem barokního uměleckého stylu, dával přednost větší míře uměřenosti, až fádnosti a právě z těchto prvotních impulsů rodících se v ateliéru Winckelmann později čerpal pro svůj spis *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*⁵² z jara roku 1755. Oeser roku 1764 přešel jako rektor výtvarné akademie do Lipska, kde mimo jiné učil i Goetha a začal zde s šířením neoklasicismu, směru, který z Německa pozvolna, za pozdější podpory Goethovy, vytlačoval rokoko.⁵³

Sepsáním svého prvního díla Winckelmann otevřel v německé kultuře nový proud. Stal se totiž tím, kdo poprvé nahlas vyslovil očekávané, a to stylem, který se značně lišil od osvícenského racionalismu a z něhož později čerpalo hnutí Sturm und Drang.⁵⁴ V Myšlenkách začal upřednostňovat řecké umění a kulturu před uměním římským a nabídl novou metodu přístupu k dílům klasického období.⁵⁵ *Myšlenky* nechal Winckelmann vydat pouze v padesáti výtiscích a teprve po příznivých kritikách⁵⁶ se rozhodl sepsat jejich volné pokračování, když sám napsal *Otevřený list k Myšlenkám o napodobování řeckých děl*

⁵⁰ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 193-194.

⁵¹ KELLY, M. *Encyklopedia of Aesthetics*, s. 457.

⁵² Toto dílo bude v práci dále uváděno pouze pod zkráceným názvem *Myšlenky*.

⁵³ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 194-195.

⁵⁴ Tamtéž, s. 195-196.

⁵⁵ MEID, V. *Das Reclam Buch der deutschen Literatur*, s. 219.

⁵⁶ Kritika přichází např. od Herdera, ale i Goetha a Gottscheda. In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 195.

v *malířství a sochařství*⁵⁷, kde kriticky naráží na svá vlastní tvrzení, aby je následně mohl ve *Vysvětlení k Myšlenkám o napodobování řeckých děl a odpověď na Otevřený list*⁵⁸ znovu a silněji podepřít. Autorem obou dvou statí byl Winckelmann⁵⁹, ovšem v době, kdy byly vydávány, se věřilo, že *Otevřený list* sepsal již zmíněný Hagedorn.⁶⁰

Po úspěchu *Myšlenek*, a to i zahraničním⁶¹, se Winckelmann dočkal udělení významného stipendia od Augusta III. Jednalo se o dvouletý studijní pobyt v Římě, za který se pro Winckelmana již dlouhodobě přimlouval kardinál Archint. Ten, v této naději, také zprostředkoval Winckelmannův přestup ke katolické víře, uskutečněný již v roce 1754. Jak ale upozorňuje Stromšík, pro samotného Winckelmana to byl akt čistě pragmatický, neboť katolickou církev, potažmo celé křesťanství vnímal spíše negativně. Nicméně na konci září roku 1755 odjel Winckelmann z Drážďan a 18. listopadu téhož roku dorazil do Říma.⁶²

Řím se pro Winckelmana stal bez nadsázky splněným snem, neboť se zde mohl setkat s antickými památkami, o kterých v Německu četl pouze v knihách. Díky Archintovu vlivu se Winckelmann dostal do společnosti duchovních, zejména kardinálů Passioneia a Albanio, ve kterých spatřoval skutečnou vzdělanost v oblasti umění i filozofie. Dále zde navázal vztahy i se svým dlouholetým přítelem již z pobytu v Drážďanech, proslulým malířem vlny akademického klasicismu, A. R. Mengsem, který v Římě pobýval již tři roky před příjezdem Winckelmana.⁶³

Písemný kontakt navázaný s, v Itálii váženým, baronem Philippem Stoschem Winckelmannovi přinesl devítiměsíční pobyt ve Florencii. Jednalo se o přání samotného Stosche, který ještě před svou smrtí v roce 1757 projevil přání, aby se Winckelmann ujal jeho cenných sbírek a vytvořil pro ně katalog. Ten vznikl v roce 1760, nesoucí název *Popis rytých kamenů zesnulého barona Stosche*⁶⁴ a jedná se o Winckelmannovu první archeologickou práci. Poprvé v ní Winckelmann uplatnil zásadu, že je nutné oddělit od sebe originály pocházející z antiky a napodobeniny či padělky dob pozdějších. V úvodu

⁵⁷ Toto dílo bude v práci dále uváděno pouze pod zkráceným názvem *Otevřený list*.

⁵⁸ Toto dílo bude v práci dále uváděno pouze pod zkráceným názvem *Vysvětlení*.

⁵⁹ Obě dvě statí napsal Winckelmann pod pseudonymem. In: KELLY, M. *Encyklopedia of Aesthetics*, s. 457.

⁶⁰ STROMŠÍK, J. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 196.

⁶¹ „Již roku 1756 je přeložil do francouzštiny sám hrabě Caylus.“ In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 228.

⁶² Tamtéž, s. 196.

⁶³ Tamtéž, s. 197-198.

⁶⁴ Originální název díla zní: *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch*. In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 199.

také zmínil některé znaky charakteristické pro antický styl, které později rozpracoval ve svém díle *Dějiny umění starověku*.⁶⁵

Po návratu z Florencie byl Winckelmann vřele přijat na dvoře již zmiňovaného kardinála Albaniho, kde se věnoval funkci knihovníka. Tato funkce ale byla pouze formální, proto měl Winckelmann prostor pro opravdové studium starověkých památek. Sám si byl totiž vědom, že jeho pouhá knižní učenost je nedostatečná. Své postřehy posílal prostřednictvím lipského periodika⁶⁶ i svým krajanům, a to v pracích s názvy *Připomínky k vnímání uměleckých děl* a *O grácii v uměleckých dílech*. Současně se v nich, i v začátcích pozdější práce *Dějiny umění starověku* promítlo mimo jiné také jeho studium Platóna.⁶⁷

Winckelmann se měl možnost ještě za svého pobytu ve Florencii seznámit s tehdy módní etruskou kulturou, avšak byl již příliš ovlivněn uměním starých Řeků, aby ostatní kultury nevnímal „jako odchylku od normy“. Více než Etruskové Winckelmannu zajímaly právě probíhající vykopávky na jihu Itálie, kam cestoval celkem čtyřikrát a kde měl možnost získávat informace z výsledků prací v Herculaneu, v Pompejích a Stabiích. Své poznatky poté sepsal v pracích *Otevřený list o herculanských objevech*⁶⁸, *Zprávy o nejnovějších herculanských objevech*⁶⁹ i *Poznámky k stavitelskému umění starých*⁷⁰, které sepsal po své první návštěvě v Paestum.⁷¹

Winckelmannovy práce, zejména pak *Popis Stoschových gem*, mu začaly vynášet uznání a pocty. Těch se mu dostávalo již od roku 1760, kdy byl přijat do společnosti římské, o rok později i londýnské a cortonské. V letech 1763 – 1764 byl potom Winckelmann jmenován jako komisař pro římské starožitnosti a od papeže získal uznání v podobě přidělení úřadu písaře jazyka řeckého. Zatímco s první hodností se pojila povinnost veřejné reprezentace a Winckelmann ji, ač s nelibostí, zastával v podobě prominentního průvodce po památkách města Říma, druhou hodností písaře, který měl spravovat řecké rukopisy ve Vatikánské knihovně, nikdy nevykonával.⁷²

⁶⁵ STROMŠÍK, J. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 198-199.

⁶⁶ Originální název periodika zní: *Bibliothek der schönen Wissenschaften*. In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 199.

⁶⁷ Tamtéž, s. 199.

⁶⁸ Originální název spisku zní: *Sendschreiben von den Herculianischen Entdeckungen*, 1762. In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 200.

⁶⁹ Originální název spisku zní: *Nachrichten von den neusten Herculianischen Entdeckungen*, 1764. In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 200.

⁷⁰ Originální název spisku zní: *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, 1761. In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 200.

⁷¹ Tamtéž, s. 199-200.

⁷² Tamtéž, s. 200.

V těchto letech, konkrétně v roce 1763, vznikla i Winckelmannova esej s názvem *Pojednání o schopnosti vnímat krásno v umění a jejím vzdělávání*, která byla věnována jednomu z návštěvníků Říma, které tehdy Winckelmann provázel, mladému baronu Bergovi. Ten se pro Winckelmanna stal životním přítelem, se kterým horlivě korespondoval a který, byť nepřímo, formoval Winckelmannovo pojetí krásna. Také není bezvýznamné uvést, že Winckelmann chápal přátelství mezi muži jako „...nejvyšší možnou formu vztahu mezi lidmi...“⁷³ a to na základě inspirace vycházející z četby Platóna, zvláště pak dialogu *Symposion*.⁷⁴

Po vydání Winckelmannova velkého a očekávaného díla *Dějiny umění starověku* v roce 1764, které bylo zbrzděno sedmiletou válkou a plánováno již o několik let dříve, se mu dostalo chvály nejen v Německu, ale i ve zbytku Evropy. Rázem se zařadil mezi přední vědecké autority vědy o starověku i umění. Přestože byla první verze, psaná již v Římě v roce 1758, zcela přepracována, Winckelmann již v době vydání díla pomýšlel na jeho nové, obnovené vydání, ke kterému ovšem nedošlo. Záliba ve vlastní kritice ho dovedla v roce 1766 k sepsání *Pokusu o alegorii*, jež mu tentokrát spíše uškodila. Povědomí vzdělců si opět napravil, když o rok později uveřejnil zároveň své poslední dokončené dílo s názvem *Neuveřejněné antické památky*⁷⁵, které psal v italštině jako výraz díky Itálii, která se mu stala druhým domovem.⁷⁶

Proto je překvapivé, že Winckelmann nabídku, která přišla z Berlína roku 1765, aby se zde stal knihovníkem a snad i dvorským správcem kabinetu se starožitnostmi a medailemi, přinejmenším zvažoval a byl by i ochoten opustit Itálii. Dobové urážlivé vyjádření k jeho osobě od tehdejšího pruského panovníka Fridricha II. ho ale před touto cestou nakonec odradilo.⁷⁷

V době vydání svého posledního díla Winckelmann přece jen zvažuje cestu do Německa. Jeho korespondence dává nahlédnout rozpoložení, které ho nakonec v dubnu roku 1768 vedou k definitivnímu zahájení cesty. Ta byla plánována již několik měsíců dopředu a Winckelmann se při ní měl v metropolích setkat s mnoha významnými učiteli, panovníky i duchovními. Jako doprovod si zvolil sochaře Cavaceppiho. Ovšem, ještě před vřelým uvítáním v Mnichově se u Winckelmanna začaly projevat záchvaty hysterie a melancholie, které naplno propukly v Řezně. Winckelmann odtud napsal dopis Albanimu

⁷³ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 201.

⁷⁴ Tamtéž, s. 200-201.

⁷⁵ Originální název díla zní: *Monumenti antice inediti*, 1767. In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 202.

⁷⁶ Tamtéž, s. 202.

⁷⁷ Tamtéž, s. 203.

s tím, že se chce ihned vrátit zpět do Říma. Nechal se ale ještě přemluvit k návštěvě Vídně, kde byl přijat Marií Terezií a přislíbil jí, že uspořádá císařské antické sbírky. Ihned potom neodkladně zahájil svoji cestu zpět, již bez Cavaceppiho, který sám pokračoval do Pruska.⁷⁸

Na začátku června 1768 Winckelmann přijel do Terstu, kde se seznámil s Francescem Archangelim a kde se zatajením své identity setrval týden. Mezi tím se s Archangelim sblížil a trávil s ním čas, přestože se jednalo o představitele městské spodiny. 8. června roku 1768 byl Winckelmann ve svém hotelovém pokoji Archangelihou rukou nejprve přiškrcen a poté smrtelně pobodán. Těmto zraněním po šesti hodinách podlehl a zemřel ve věku nedožitých 51 let.⁷⁹

⁷⁸ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 204.

⁷⁹ Tamtéž, s. 204.

4.2 Estetické názory

Již na začátku této kapitoly bylo představeno, že následující shrnutí Winckelmannových estetických názorů bude v práci sepsáno především s důrazem na jeho motto „Edle Einfalt, stille Größe“. Proto je nyní na místě zmínit, že v rámci dodržení tohoto záměru bude následně pojednáno o Winckelmannovu pojetí krásna v umění a vnímání krásy vůbec, protože právě z těchto estetikových tezí se lze nejsnadněji dopracovat k určitému uchopení proslaveného hesla. Winckelmannovy ostatní myšlenky, především pak ty o umění jako nápodobě přírody, o pojetí dějin jako dějin umění, nikoli pouze umělců a jejich děl, o napodobování starých, o alegorii či jeho chápání vkusu a stylu, jsou jistě přínosem při zkoumání dané problematiky, ovšem jedná se o teze doplňující, okrajové a nepřinášející zásadní informace o láokoónovské látce. Právě z tohoto důvodu se jimi, přestože je nelze zcela ignorovat, dále v práci zabývat nebudeme.

Winckelmannovy estetické názory mají svůj stručný základ již v prvotním díle tohoto estetika, v *Myšlenkách* z roku 1755, kde se ovšem zajímá víceméně pouze o umění sochařské a ostatní umělecké projevy staví výrazně do pozadí.⁸⁰ O *Myšlenky* se bude ve větší míře opírat a rozvádět je právě následující podkapitola. Až vydání *Dějin umění starověku* Winckelmannovi přineslo větší úspěch. Z pozice archeologického výzkumu dílo znamenalo „...vyvrcholení a zevšeobecnění živého zájmu, který už po léta vyrůstal v Anglii, ve Francii a v Německu.“⁸¹ Winckelmann totiž dokázal uspořádat různorodé materiály získané z mnoha oborů do jednoho celku tak, že svým dílem v podstatě založil moderní vědecké dějiny umění, kterým se v metodologii nemohly rovnat ostatní práce ani po téměř jednom století.⁸² V obou pracích se jejich autor krom jiného také dotýká problematiky krásy.

Na krásu Winckelmann nazírá nejen pod vlivem Platónova *Symposia*, ale i se znalostí teorií vzniklých v 17. a 18. století. Sám pak především vyzdvihuje jeden projev krásy, a sice absenci extrémů, nebo spíše krásu mající svůj abstraktní střed, od kterého se nevychyluje. Vzorem citu pro „střed“ v otázce krásy se Winckelmannovi stalo Řecko a řecké umění, které považuje za ideál krásy vůbec.⁸³

Antičtí umělci totiž podle Winckelmanna znali linii krásy, jím označovanou jako funkcionální eliptická linie, ve které jsou vyjádřené vzájemné vztahy a soulad částí

⁸⁰ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 205.

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

⁸² Tamtéž, s. 244.

⁸³ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 206.

lidského těla, které čím více podléhá této linii, tím více nabývá na kráse. Pro Winckelmana je totiž nejvyšší krása „ztělesněna v lidské postavě.“⁸⁴

Z tohoto nepřilíš definovaného a jednosměrného pohledu na pojetí krásna se Winckelmann snaží představit znaky, které by byly vlastní všem krásným objektům a z nich také vyvodit určitá pravidla, která by sloužila k vytváření krásy v umění. Jistá vyváženost v mírách a proporcích, kterou estetik považuje za jednu z rozhodujících znaků krásného umění, se vyskytuje v podobě číselných poměrů již v renesančních teoriích, které Winckelmann znal a čerpal z nich. Tyto znaky ale měly sloužit spíše ke „směřování k vyšší harmonii“,⁸⁵ k jisté dokonalosti, čímž dává znovu do souvislosti Platónovy úvahy.

Od těchto projevů krásy Winckelmann směřuje ke svému nejslavnějšímu výroku „Edle Einfalt, stille Größe“, který se odvíjí již od dialektiky mezi jednotou a rozmanitostí v racionalismu 17. století. Právě jako jednotu a rozmanitost, postavil Winckelmann vedle sebe ušlechtilou prostotu a tichou velikost, jak zní překlad jeho výroku, a našel v něm ony hlavní znaky řeckého antického umění a vlastně znaky celého umění i krásy. Přestože podobně znějící výroky vznikaly již v první polovině 18. století ve Francii u Charlese Rollina, či u Cayluse, Winckelmann jako první považuje ušlechtilou prostotu a tichou velikost za ústřední rys antiky, zvláště pak umění řeckého. Winckelmann také, jak upozorňuje Stromšík, dodal tomuto heslu obsah, který je již plně ve shodě s platónským dualismem a dokázal tak pozoruhodně spojit požadavky neoklasicismu druhé poloviny 18. století s obecnými estetickými názory Platónovými. V *Dějínách umění starověku* Winckelmann již přímo rozlišuje mezi smyslovou krásou a krásou ideální, kterou spatřuje v Bohu. Zbavení se rozmanitosti na úkor jednoty pak považuje za přiblížení se ideálu krásy jako přiblížení se pomyslnému středu, o kterém již výše bylo psáno.⁸⁶

Winckelmannovský ideál zahrnující v sobě umírněnost, klid a harmonii je estetikem v jeho dílech často porovnáván s uměním, které ho za jeho života obklopovalo. Poukazoval na neklidnost až horoucí vášnivost takového umění i na to, že modernímu vkusu připadá klidný postoj jako fádnot. Přestože Winckelmann na jednu stranu tvrdil, že přehnaná výraznost uměleckého díla ho deformuje, byl si vědom i opačného problému; totiž, že pokud dílo trpí nedostatkem výraznosti, či snad výrazovosti, přichází tím o krásu.⁸⁷

⁸⁴ GILBERTOVÁ, K. E., KUHN, H. *Dějiny estetiky*, s. 244.

⁸⁵ STROMŠÍK, J.. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 206.

⁸⁶ Tamtéž, s. 207.

⁸⁷ GILBERTOVÁ, K. E., KUHN, H. *Dějiny estetiky*, s. 244-246.

Ušlechtilá prostota je tedy chápána předně jako minimalizace rozmanitosti. Druhá část výroku, obsahující přívlastek tichý, má značit klid duše, ve smyslu citové nedotčenosti. Velikost se poté dá vyložit nejen jako obrovitost, monumentalita, ale také jako něco nevšedního a tím i vznešeného. O klidu duše hovoří Winckelmann nepochybně ve vztahu k vlastnostem připsaným krásnu v platónském *Symposiu* a ona vyvážená duše, kterou v *Myšlenkách* připsal Láokoóntovi, jak později bude rozvedeno, jen dokazuje, že klidový stav mu je pro nejvyšší krásu stavem nejvlastnějším. Stejně, jako pro nevyznačenost, pojmu vytvořeného Winckelmannem v *Dějínách*, je protipólem výrazovost, tak pro tichou velikost určuje autor pojem grácie⁸⁸.

Výrok o ušlechtilé prostotě a tiché velikosti doplňuje Winckelmann ještě pojmem nasycenosti⁸⁹, chápáný jako nasycenost božská, což je pro něho ideální stav, kterého je možné v takových projevech dosáhnout. Naproti Platónovu chápání této božské nasycenosti v jejím ryze metafyzickém kontextu, Winckelmann podává i její materiální podobu; především pak, když velebí Řecký národ.⁹⁰

Samotným vnímáním krásy se Winckelmann přímo zabývá ve spisech *Připomínky k vnímání uměleckých děl a Pojednání o schopnosti vnímat krásno v umění a jejím vzdělávání*. Již názvy prací značí, že jedním z Winckelmannových cílů bylo, aby se mladí umělci dokázali naučit pohlížet na krásu. O vnímání krásy říká, že vnímat ji lze pomocí smyslů, ale poznat a pochopit ji lze pouze rozumem, přičemž nelze nahradit jedno druhým. Krása v umění mu je také větším předmětem, který si vyžaduje pečlivější rozbor, nežli krása přírodní.⁹¹

Winckelmannův hlavní přínos na poli estetiky nelze ani tak spatřovat v jeho tezích o vnímání umění či krásna, neboť jde podle Stromšíka převážně jen o shrnutí názorů, které se vyskytovaly již v první polovině 18. století. Zásluhy tohoto významného estetika spočívají v tom, že dokázal právě tyto teoretické úvahy přenést na konkrétní umělecké dílo v jeho popisu a rozboru. Například popisem sousoší Láokoón, sochou Apollona a mnoha dalších děl dokázal Winckelmann mobilizovat zájem o umění nově vznikající vrstvy německého měšťanstva. To souznělo s Winckelmannovou estetickou tezí o umění, v níž nejde o umění vnější, stojící mimo jeho pozorovatele a chápáné pouze jako počitek, ale

⁸⁸ Tj. realizace „...krásy v gestech a pohybu, včetně pohnutí duševního.“ In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 208.

⁸⁹ V originále známý pod výrazem Genügsamkeit, označující též soběstačnost, bezpotřebnost či sebeuspokojení. In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 209.

⁹⁰ Tamtéž, s. 209.

⁹¹ Tamtéž, s. 209-210.

směřující k humanizaci, jako k něčemu výchovnému, co povznáší naši existenci k lepšímu. Tento humanizující účinek umění byl přiznán a rozvíjen německými klasiky, kteří přišli po Winckelmannovi, i po celé 19. století a je považován za hlavní rys takzvané kulturní epochy Německa.⁹²

⁹² STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 210.

4.3 Láokoónovská úvaha

Winkelmannovy úvahy o sousoší Láokoón, potažmo o celém řeckém antickém umění, jsou zapsány nejen ve spisu *Myšlenky*, ale i v obou částech díla *Dějiny umění starověku*, jehož je právě zmiňovaný spis součástí. Z těchto pramenů tedy bude na následujících stránkách čerpáno.

Autor *Myšlenek* již v úvodu začíná formulovat tezi, že jedině ve starověkém Řecku se začal vytvářet dobrý vkus, který se teprve později rozšiřoval dále. Už název spisu napovídá, že napodobování těchto děl považuje Winckelmann za předpoklad dosažení velikosti, ovšem jen tehdy, je-li dílo správně pochopeno, poznáno. V této souvislosti poprvé zmiňuje dílo Láokoón. O něm hovoří jako o vyjádření „dokonalých pravidel umění“. Zároveň Winckelmann poznamenává, že i slavní řečtí umělci se dopouštěli nedbalostí, avšak pro něho je to jen ukázka jejich moudrosti, neboť i z chyb plyne poučení.⁹³

Dále se Winckelmann ve spisu věnuje velebení především tělesné krásy Řeků a dobovým popisům, jak byla tato krása zušlechťována a také, jak se ji učili vnímat staří umělci.⁹⁴ Ti později dospěli k tomu, že ve své tvorbě čerpali nejen z pozorování přírody ve smyslu přirozené krásy řeckých obyvatel, ale také z vlastních představ a vytvořených obecných pojmů o kráse těl. Tak se začala božstva zpodobňovat podle stejného vzoru, jako byla například rovná linie čela a nosu či velké oči. Řečtí umělci, jak udává Winckelmann, totiž uznávali pro ně nejvyšší zákon, který nařizoval zobrazování osob nejen podle jejich skutečné podoby, ale i s určitým prvkem zkrášlení.⁹⁵

Rovněž se Winckelmann vymezuje vůči sochařské práci mistrů jeho doby. Ta je dle něj nedokonalá, nepřibližující se ušlechtilému znázorňování jednotlivých částí, navzájem jednotných, jako je tomu u mistrů řeckých. Ti jsou schopni zpodobnit lidskou kůži mnohem jemněji a celistvěji, dokážou pracovat „s moudrou úsporností“, doplňuje Winckelmann.⁹⁶ Ve spisu *Připomínky k vnímání uměleckých děl* hovoří právě o schopnosti antických mistrů opracovat mramor sochy do podoby hladké pokožky a to pouze dlátem, kterým bylo vytesáno i sousoší Láokoón.⁹⁷ To bylo dokončeno zcela pomocí kovového

⁹³ WINCKELMANN, J. J. *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 265-266.

⁹⁴ Tamtéž, s. 266-268.

⁹⁵ Tamtéž, s. 269.

⁹⁶ Tamtéž, s. 269.

⁹⁷ WINCKELMANN, J. J. *Připomínky k vnímání uměleckých děl*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 338.

nástroje bez hlazení, takže tím více je pozoruhodné, jakým nadáním byli obdařeni tvůrci tohoto sousoší. Winckelmann ale udává, že hladká pokožka Láokoónta a dalších jmenovaných soch⁹⁸ je ve srovnání s jinými díly upravovanými konečným hlazením drsnější, ovšem akorát tak, aby věrohodně zpodobňovala pokožku starých Řeků.⁹⁹

Na základě požadavku, že je třeba řecké památky ospravedlnit od falešných soudů, Winckelmann zmiňuje Berniniho jako toho, kdo chtěl upřít ideální krásu řeckým sochám, neb ji nacházel v přírodě, paradoxně prostřednictvím umění. Winckelmann si na tomto místě pokládá otázku, zda není snazší objevit právě krásu řeckých soch, namísto krásy v přírodě, která je dle něho rozptýlenější a méně dojmavá, méně jednotná. Zaobírá se pravidly umělců o napodobování krásy přírody, nad niž staví dílo Apollona vatikánského. Skrze napodobování právě tohoto díla se dle tvrzení Winckelmanna můžeme naučit moudrosti, neboť v díle je shrnuto, co v přírodě je rozdělené a také je ukázkou, jak je příroda schopna moudře se povznést nad sebe sama.¹⁰⁰ Ve vztahu tohoto díla k Láokoóntovi hovoří Winckelmann o tom, že ve smyslu cítění a vytváření krásy můžeme považovat za vhodnější silnější figuru Láokoónta a v tomto je pak sousoší namísto Apollona poučnější. Od toho Winckelmann také odvozuje, že tvůrci Láokoónta byli mnohem důkladnější a zkušenější ve své tvorbě, ale nicméně oproti tvůrci Apollona měli omezenějšího vznešeného ducha a jemnou duši, neboť dílo Apollon se projevuje vznešeností, kterou Láokoón postrádá.¹⁰¹

Když Winckelmann dále v *Myšlenkách* popisuje způsob tvorby umělce Raffaela, poprvé užívá termínů, jako jsou „ušlechtilé kontury a vznešená oduševnělost“, které jsou vlastní pouze Řekům a které se tedy musel Raffael učit od nich. Jen řeční umělci totiž znali správnost kontury při tvorbě svých děl, a díky všem zmiňovaným přednostem jejich tvorby je v napodobování Winckelmann staví nad nápodobou přírody.¹⁰²

V souvislosti s nejušlechtlejší konturou, kterou Řekové disponovali nad ostatními, se Winckelmann znovu vrací ke kritice umělců jeho období. Snad jen Michelangelo dokázal řeckou konturu napodobit, ale ani u něho nelze mluvit o dokonalosti provedení.

⁹⁸ Winckelmann jmenuje například díla jako Borgheský zápasník, Kentaur, Marsyas a již zmiňovaný Láokoón.

⁹⁹ WINCKELMANN, J. J. *O řeckém umění*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 175.

¹⁰⁰ WINCKELMANN, J. J. *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 270.

¹⁰¹ WINCKELMANN, J. J. *O řeckém umění*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 128.

¹⁰² WINCKELMANN, J. J. *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 271.

Winckelmann přímo vyzívá: „...obdivujeme se nenapodobitelným Řekům.“¹⁰³ V tomto duchu také vyzdvihuje velká díla řeckého umění, kterými pro něj jsou mimo jiné tři Vestálky či Farneská Flóra.¹⁰⁴ V souvislosti s nimi tak Winckelmann zmiňuje další, „...po vrozené kráse těla a ušlechtilé kontuře...“¹⁰⁵ třetí přednost starověkých děl, totiž znalost drapérie. Složitá a propletená drapérie nebyly pokládány řeckými umělci za krásné, na rozdíl od umělců pozdějších, kteří se o ně snažili. Přesto jsou ale různě skládané látky k vidění i na starověkých dílech, právě i v případě Láokoónta, kde se jedná o volně splývavý odhozený šat¹⁰⁶, který byl zhotoven pomocí vrtáku, stejně jako modelování hlavy i vlasů.¹⁰⁷

Všeobecný a vynikající znak u mistrovských děl Řecka Winckelmann popisuje výrokem, který si zaslouží doslovnou citaci, neboť zde užívá pojmů, které tvoří výchozí body jeho estetiky a velmi těsně souvisí s láokoóntovským popisem. Tímto znakem je pro něj „...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.“¹⁰⁸

Tuto duši připisuje Winckelmann i Láokoóntovi v jeho utrpení. Bolest, která je v díle zachycena, postihující každou část Láokoóntova těla a působící téměř stejně bolestně i na pozorovatele tohoto díla, však nevnímá Winckelmann jako projev zuřivosti. Zuřivá bolest se dle něho nepromítá ani v celkovém postoji, ani ve tváři.¹⁰⁹ Přestože je Láokoón „obrazem nejzazší bolesti“¹¹⁰ a každá z částí jeho těla vyjadřuje napětí a utrpení¹¹¹, „...zůstávají i největší muka uzavřená...“¹¹² Navzdory Vergiliovým představám o tom, že Láokoón vydává v utrpení strašlivý křik, Winckelmann při pohledu na ústa sochy (viz Obr. 2) hovoří spíše o úzkostném a stísněném stenu (na základě Sadoletových popisů).¹¹³ Argumentuje, že křik Láokoónta není možný, protože „otevření úst to nedovoluje...“¹¹⁴ Veškeré sténání je dle Winckelmanna potlačeno, což mimo jiné dokazuje i stažené břicho.

¹⁰³ WINCKELMANN, J. J. *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 272.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 272.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 273.

¹⁰⁶ WINCKELMANN, J. J. *O řeckém umění*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 153.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 160.

¹⁰⁸ WINCKELMANN, J. J. *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 273.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 274.

¹¹⁰ WINCKELMANN, J. J. *O řeckém umění*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 136.

¹¹¹ Tamtéž, s. 136.

¹¹² Tamtéž, s. 166.

¹¹³ WINCKELMANN, J. J. *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 274.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 274.

Láokoón nekřičí o pomoc, jak to Winckelmann v popisu sousoší připisuje jeho synům, přesto jsou knězova ústa plná žalu.¹¹⁵ Láokoón je ve Winckelmannových očích mužem, sužovaným nejzazší bolestí, ale zároveň mužem silným, „...který se vědomě snaží sebrat proti bolesti sílu ducha.“¹¹⁶ Tedy Láokoóntova velká a vyvážená duše i bolest těla jsou sobě navzájem v harmonii, stejně tak jsou vyvážené i v celé výstavbě figury. Proto Winckelmann sice přiznává, že Láokoón trpí, ale trpí s tichou velikostí v duši, a proto udává, že přáním pozorovatelů tohoto díla je umět snášet své utrpení stejně.¹¹⁷ Pro Winckelmanna je totiž dílo prodchnuté největší bolestí, zároveň projevem největší krásy.¹¹⁸

Jelikož dílo chápe jako výraz veliké duše, která stojí nad tvarem byt' krásného těla, je si vědom, že umělci tvořící Láokoónta museli tuto duši sami pocítit. Winckelmann ztotožňuje řecké umělce s filozofy, neboť je to právě filozofická moudrost, která uměleckým dílům dokázala dodat na nadobyčejné duši.¹¹⁹

Přestože by postava Láokoónta vzhledem k jeho kněžství měla být zachycena oděná, není tomu tak. Winckelmann upozorňuje na to, že pokud by socha měla roucho, její bolest by jí byla překryta a nemohla by se již jevit tak smyslově.¹²⁰

Přílišná ohnivost a divokost v postojích řeckých soch, však také nejsou ničím přínosným, uvažuje dále Winckelmann. Dokonce hovoří o chybě, popsanou výrazem *parenthesis*, jež je důsledkem nedostatku oné moudrosti umělců a vede právě k nepřiměřenosti v postoji i ve výrazu.¹²¹

V Láokoóntovi se *parenthesis* nevyskytuje, neboť v něm není zachycena pouze bolest. Vědomi si toho, umělci tuto sochu zachytili v takové akci, která by, i přes vyjádření veliké bolesti, byla „nejbližší stavu klidu“.¹²² Spojila se tak „výraznost a ušlechtilost duše“, která však musí být charakterizována pomocí takových rysů, které jsou vlastní pouze jí a to právě proto, „...aby se jevila klidná, ale přitom působivá, tichá, ale ne lhostejná nebo ospalá.“¹²³ Winckelmann vysvětluje, že čím je postoj těla klidnější, tím je více vhodný k zachycení onoho „pravého charakteru duše“. Neboť jinak by sice duše byla více zřetelná

¹¹⁵ WINCKELMANN, J. J. *Umění od doby Feidiovy až po Alexandra Velikého*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 223.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 223.

¹¹⁷ WINCKELMANN, J. J. *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 274.

¹¹⁸ WINCKELMANN, J. J. *Umění od doby Feidiovy až po Alexandra Velikého*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 223.

¹¹⁹ WINCKELMANN, J. J. *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 274.

¹²⁰ Tamtéž, s. 274.

¹²¹ Tamtéž, s. 274.

¹²² Tamtéž, s. 274.

¹²³ Tamtéž, s. 274.

a výrazná, ale také by vyjadřovala postavení násilné a nucené, jelikož duševní velikost a ušlechtilost se může ukázat pouze „ve stavu jednoty a klidu.“¹²⁴

Tímto stanoviskem Winckelmann oponuje v názorech na umění svým současníkům. Právě umělce jeho doby kritizuje za přílišnou ohnivost, za okázalé parentrysis, jež se jemu samému zdá v umění chybné.

Uvažuje o jisté unáhlenosti, která, ač je oblíbená, nezískává konečného obdivu a moudrosti velkých mistrů. Mezi mistry v umění Winckelmann jistě řadí Raffaela, jehož velebí a přiznává mu onu ušlechtilou prostotu a tichou velikost, kterou nabyl napodobováním velkých řeckých umělců a kterou vtiskl do svých děl, především pak Winckelmann vyzdvihuje Attila a Sixtinskou Madonu.¹²⁵

Winckelmann se po láokoónovské debatě opět vrací k dalšímu ze znaků mistrnosti umění ve starém Řecku a za nový z nich považuje způsob práce, na který by se především měla upínat pozornost umělců, kteří mistrovská díla touží napodobit. Zabývá se i tím, že pomocné modely, na jejichž základě později vzniká sochařské dílo, byly v Řecku vyráběny z vosku, méně často i z hlíny. Práci starověkých sochařských mistrů s mramorem Winckelmann následně srovnává s prací umělců, která mu byla za jeho života známa.¹²⁶ Udává přesné postupy, jak pracovat při modelování soch, jak správně zaměřovat proporce, jak správně napodobovat. V tomto ohledu podrobně zmiňuje i Michelangelův postup práce. Jeho metodu považuje za spolehlivou ve smyslu, že se nejvíce přibližuje práci Řeků, a proto je hodna následování mladými umělci.¹²⁷

Jistou úlohu věnuje Winckelmann také umění řecké malby. Vědom si ovšem nedokonalosti jeho provedení i problematiky následného hodnocení, zapříčiněné mimo jiné i tím, že mnoho starověkých památek se nedochovalo, přiznává určitou pokrokovou roli malířství své doby.¹²⁸ Na konkrétních příkladech pak uvádí, v čem jaké malířství ustrnulo, v čem se naopak zdokonalilo, přestože si v závěru uvědomuje, že „k rozvoji umění je třeba ještě udělat velký krok.“¹²⁹

¹²⁴ WINCKELMANN, J. J. *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*. In: *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 274.

¹²⁵ Tamtéž, s. 275-276.

¹²⁶ Tamtéž, s. 276-277.

¹²⁷ Tamtéž, s. 278-280.

¹²⁸ Tamtéž, s. 280.

¹²⁹ Tamtéž, s. 281.

4.4 Estetický odkaz

Winckelmannovou zásluhou je nesporně fakt, že pod jeho vlivem rostly a vyvíjely se dva vědní obory, a to dějiny umění a klasická archeologie. Ovšem právě na tomto poli si jeho teze získaly nejrychlejší odpovědi v podobě kritického hodnocení od mladších odborníků¹³⁰, neboť ti dokázali, že konkrétní údaje o umění, které Winckelmann předkládal, jsou nepochybně nesprávné. To souvisí i s novými poznatky z vykopávek, které intenzivně probíhaly v 19. století a jejichž výsledky tak Winckelmann nemohl mít k dispozici. Přestože se již v druhé polovině 19. století přiznává odborné části estetikova díla pouze hodnota historická, ještě ve 30. letech téhož století v Itálii vyšla všechna jeho díla souhrnně ve dvanácti svazcích.¹³¹

To jen dokazuje, že jistý vliv si Winckelmann zachoval i dlouho po své smrti. Například v Mengsově škole, kde dříve působil, byl stejně jako jeho přítel Oeser považován za ideologa přicházejícího neoklasicismu na přelomu 18. a 19. století. V této době, přestože ve značně zprostředkované podobě, působí Winckelmannovy názory také na praktickou tvorbu, především skrze umění anglického Johna Flaxmana, Francouze Jacques-Louise Davida¹³² a kruhů mladých učenců v Lipsku, vedené právě zmiňovaným Oeserem. Je možné se domnívat, že estetikova umělecká ideologie nepřímo zasáhla i umění malíře Canovy či Thorwaldsena, v českých zemích pak ovlivnila například prvního ředitele pražské akademie Josefa Berglera.¹³³

Dnes se s Winckelmannem paradoxně setkáváme především jako se jménem významného představitele německé literatury a filozofie. Na významu v této oblasti získala i první výrazná polemika, kterou proti Winckelmannovi sepsal Lessing ve svém pojednání o Láokoóntovi. Za prvotním nesouhlasem, který Lessing vůči Winckelmannovi vyjádřil, totiž že se chtěl vymezit proti jeho „...stírání hranic mezi literaturou a výtvarným uměním...“¹³⁴, se vynořil hlubší problém; Lessing pochopil humanizující program

¹³⁰ Jsou jimi mimo jiné i první německý univerzitní archeolog Heyne či Fea, Ital, který přeložil Winckelmannovo dílo *Dějiny umění starověku*. In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 223.

¹³¹ Tamtéž, s. 223.

¹³² KELLY, M. *Encyklopedia of Aesthetics*, s. 456.

¹³³ STROMŠÍK, J. *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 223.

¹³⁴ Tamtéž, s. 224.

Winckelmannových děl a kriticky na něj navázal.¹³⁵ Právě tuto estetickou myšlenku o humanizujícím účinku umění převzali a rozvíjeli mnozí němečtí klasikové.¹³⁶

Na tomto místě je vhodné upřesnit, že nelze zaměňovat označení klasika a klasicismus. V návaznosti na Winckelmana, lze klasicismus popsat jako směr, který uznává antické umění za směřodonné v jakékoli době¹³⁷; v tomto smyslu je pak dle Stromšíka Winckelmann jediným německým klasicistou.¹³⁸ Oproti tomu klasika chápe antiku jen jako podnět k vlastnímu sebezdokonalení, jako optimální soubor zásad, které má ovšem každá nová kultura uchopit po svém.¹³⁹

V tomto smyslu můžeme za německé klasiky odkazující na Winckelmana označit Herdera, Wielanda, Goetha a Schillera.¹⁴⁰ Také Wilhelm von Humboldt v mnohém sympatizoval s winckelmannovským vzdělávacím ideálem humanity, který vycházel z řecké antiky.¹⁴¹ Největším proklamátorem Winckelmannových myšlenek byl ale Goethe. Nejen pasážemi v díle *Utrpení mladého Werthera*¹⁴², ale i přímo ve stati *O Láokoóntovi* z roku 1798¹⁴³ či v životopisu *Winckelmann a jeho století* z roku 1805.¹⁴⁴ Schiller, který se s Winckelmannovým myšlením seznámil přímo při četbě jeho prací, nechává jejich stopu v básni *Bohové Hellady* i v teoretické eseji *O půvabu a důstojnosti*, oboje z konce 18. století. O téměř sto let později na Winckelmana zprostředkovaně navazuje i Angličan Walter Pater ve své eseji či kruh oživující myšlenky platonismu Stefana Georga.¹⁴⁵ Za svého předchůdce Winckelmana prohlašovaly i v základu protichůdné směry jako je výmarský klasicismus, romantický historismus či Rankenův pozitivismus.¹⁴⁶ V kontextu české kultury pak z Winckelmannovy estetiky čerpá Kašpar ze Šternberka¹⁴⁷ a především pak Miroslav Tyrš, který mimo jiné v roce 1873 vydal na toto téma práci s názvem *Laokoon, dílo doby římské*.¹⁴⁸

¹³⁵ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 224.

¹³⁶ Tomuto dopadu Winckelmannových myšlenek na německou klasiku se věnuje již poslední odstavec podkapitoly 4.2 Estetické názory.

¹³⁷ BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 113.

¹³⁸ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 225.

¹³⁹ BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 113.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 113.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 117.

¹⁴² STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 225.

¹⁴³ BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 160.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 183.

¹⁴⁵ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 225-226.

¹⁴⁶ KELLY, M. *Encyklopedia of Aesthetics*, s. 457.

¹⁴⁷ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 226.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 230.

Mnozí autoři ale nečerpali pouze z Winckelmannových estetických názorů, zajímali se také o jeho pozoruhodně pestrý soukromý život. Jako námět si ho zvolili například Wilhelm Schäfer, Ernst Penzoldt, Werner Bergengruen či Gerhart Hauptmann.¹⁴⁹

¹⁴⁹ KAISER, G. *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, s. 102.

5. Gotthold Ephraim Lessing

Další kapitola této práce, pojednávající souhrnně o osobě druhého významného estetika 18. století, je navázáním na předchozí pojednání určené problematice. Tato část se bude také dělit na dílčí podkapitoly, přičemž první z nich bude ve stručnosti popisovat Lessingův život a díla, vyjma stěžejní práce našeho zájmu - *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, které bude věnována samostatná podkapitola. Ještě před touto úvahou bude zařazena shrnující část o Lessingových obecných estetických názorech. Poté bude navazovat podkapitola o vlivu estetických tezí na ostatní myslitele. Touto čtvrtou a poslední částí bude rámec stanovené problematiky této práce uzavřen.

5.1 Život a dílo

Gotthold Ephraim Lessing se narodil 22. ledna roku 1729¹⁵⁰ jako syn pastora v přísně luteránské rodině v Kamenicích v Sasku. Jako mladý učenec absolvoval knížecí školu sv. Afry v Míšni, po jejím ukončení se v roce 1746 přesunul na univerzitu v Lipsku studovat teologii. Právě zde Lessinga poprvé uchvátila literatura a divadlo, což v důsledku znamenalo, že studium přerušil. Již z této doby pochází také Lessingovo prvotní dílo, veselohra *Mladý učenec*¹⁵¹, která měla být ironickým ztvárněním vlastní sebedarodie ve studentském období. Hra byla uvedena rok po svém vzniku, v roce 1748 v Lipsku a to skupinou Caroline Neuberové. Přerušením teologického studia a následným odchodem do Berlína tak Lessing započal svoje nové životní období, na které je dle slov Bahra nutno nahlížet jako na projev intelektuální a ekonomické emancipace.¹⁵²

S těmito ideály Lessing do Berlína odešel v roce 1748, kde se pokoušel mezi vůbec prvními o život novináře a tzv. svobodného spisovatele.¹⁵³ Tento pokus se mu však příliš nezdařil, neboť takový životní styl Lessingova doba literátům ještě zcela neumožňovala.¹⁵⁴ I přes to v Berlíně začal pracovat jako svobodný kritik a recenzent mnoha děl. Jeho činnost dokazuje i množství článků, uveřejněných například v *Berlinische privilegierte Zeitung*, či

¹⁵⁰ LESSING, G. E. *Minna von Barnhelm*, s. 123.

¹⁵¹ Originální název hry zní: *Der junge Gelehrte*, 1747. In: BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 49.

¹⁵² Tamtéž, s. 49.

¹⁵³ Tamtéž, s. 48.

¹⁵⁴ Více viz kapitola 2. Kulturně-historický kontext.

v prvním německém divadelním časopise¹⁵⁵, který nejdříve částečně spravoval se svým bratrancem Christlobem Myliem, a poté v návaznosti na něj již samostatně vydal čtyři čísla *Theatralische Bibliothek*. Shrnutí všech svých raných prací nabídl v prvním knižním šestisvazkovém díle s názvem *G. E. Lessings Schriften* z let 1753 – 1755.¹⁵⁶ Na počátku padesátých let Lessing také ukončil svoji studijní kariéru promocí na magistra ve Wittenbergu, kde přechodně pobýval.¹⁵⁷

Z tohoto období Lessingova života vzešlo mnoho autorových děl. Přestože se ve většině případů jednalo o reakce na dobové události, pro Lessinga nabyla jeho díla významem přípravné fáze. Při své recenzující činnosti četl spoustu knih z rozličných oborů, které mu tímto poskytovaly rozšíření znalostí, zužitkovaných v pozdějších dílech. Ovšem, řada prací se již začala vyznačovat obecným rysem Lessingových děl a působila jako zprostředkovatel mezi jejich autorem a německým publikem. V tomto smyslu byly cenné například recenze či komentované překlady osvíceneckých děl Evropanů, jako jsou Dubos, Dryden či Burke, nebo studia antických autorů Plauta a Horatia. V roce 1752 Lessing uveřejnil samostatný překlad historických spisů Voltaira, kterého uznává, byť ho později podrobuje kritice. V následujících letech vychází i Lessingův výbor z her a úvah o divadle od Diderota, jež poté podstatně ovlivnily nejen samotného Lessinga, ale i hnutí Sturm und Drang.¹⁵⁸ Významný vliv, především pak na poli německého měšťanského dramatu, přinesla roku 1755 truchlohra *Slečna Sára Sampsonová*, jež znamenala průlom do této oblasti umění.¹⁵⁹

Přátelství Lessinga s M. Mendelssohnem a F. Nicolaiem přineslo kromě četné korespondence i nové pojetí literární kritiky. Lessing se snažil položit její nové základy bez osvědčených cest lipské či curyšské školy, kterými se vydali jeho současníci, takže v tomto období vrcholného osvícenství byla normativní poetika již zcela nahrazena tzv. „kritickou poetikou účinku“¹⁶⁰. V této souvislosti sepsal Lessing roku 1759 *Pojednání o bajce*, na které navazuje pozdější práce *O epigramu*. V osvícenství byly oba tyto žánry vysoce ceněny, Lessing k nim však zaujímal vlastní postoj. Zmíněné práce jsou totiž dokladem, že estetik nevěnoval stejnou pozornost všem možnostem umění; jak upozorňuje Jiří Stromšík, lyrika ho příliš nezajímala a i jako autora veseloher se mu v komičnu nezamlouvalo víc,

¹⁵⁵ Originální název zní: *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, 1749 – 1750. In: STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 238.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 238.

¹⁵⁷ BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 49.

¹⁵⁸ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 238.

¹⁵⁹ BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 49.

¹⁶⁰ Jedná se o tzv. Wirkungspoetik. In: BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 50.

než postihne útočná satira a vtip. Z přátelství s Mendelssohnem vzešla také úvaha s názvem *Metafyzik Pope!*, z roku 1755, kde pokusem o odlišení básnického myšlení od myšlení filozofie vzniká nejen metodologická předzvěst Lessingova pozdějšího díla *Laokoon*^{161 162}.

Za konec prvního literárního období Lessingova života lze označit vydání jeho příspěvků v *Dopisech o nejnovější literatuře*¹⁶³ z let 1755 až 1765. Jednalo se o fiktivní korespondenci psanou pod anonymními šiframi spolu s Mendelssohnem a Nicolaiem pro jistého zraněného důstojníka, jímž měl být E. Ch. von Kleist, která měla ukazovat nové principy v literární kritice a na jejich základě „...vytvořit předpoklady pro moderní německou literaturu, a to jak na straně autorů, tak čtenářů.“¹⁶⁴ Dopisy vycházely samostatně, vždy jednou do týdne až do roku 1765, Lessing se však přičinil o vznik pouze prvních dvou ročníků.¹⁶⁵ Nejvýznamnější z pohledu prezentace Lessingových myšlenek je *17. dopis*, kde jeho autor napadá Gotscheda i v podstatě celý francouzský klasicismus a nadto vyzdvihuje Shakespeara, který spolu s ostatními Angličany má sloužit jako vzor německé literatuře.¹⁶⁶ Jejich hry totiž splňovaly kritéria nové estetiky, která vítala jejich literární účinek na publikum a záměrně porušovala stanovená normativní pravidla.¹⁶⁷

Období let 1760 – 1765 Lessing strávil ve Vratislavi jako tajemník u pruského generála von Tauentzien. Na základě těchto zkušeností vznikají dvě slavná díla, první z roku 1766 nese název *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*¹⁶⁸, o rok později pak vzniká další úspěšná veselohra *Mína z Barnhelmu*¹⁶⁹, která zprostředkovala pojem německé národní literatury.¹⁷⁰ O díle *Laokoon* bude podrobněji pojednáno v kapitole 5.3, proto se jím nyní nebudeme hlouběji zabývat.

Rok 1767 pro Lessinga započal opětovnou cestou do Berlína. Tam se rozhodl setrvat na další dva roky, když přislíbil, že se pokusí v roli dramaturga o podporu hamburské myšlenky; o založení národního divadla a vydávání divadelního časopisu.

¹⁶¹ Myšleno je Lessingovo dílo *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, které bude dále v této práci uváděno pouze pod zkráceným názvem *Laokoon*.

¹⁶² STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 238-239.

¹⁶³ Originální název díla zní: *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 1755 – 1765. In: BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 51.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 51.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 51.

¹⁶⁶ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 239.

¹⁶⁷ BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 51.

¹⁶⁸ Originální název díla zní: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766. In: BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 53.

¹⁶⁹ Originální název díla zní: *Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück*, 1767. In: BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 56.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 49.

Oproti Lessingovým očekáváním se ale tento pokus nezdařil, neboť jak popisuje Bahr, hamburská snaha nedokázala pokrýt jak nezájem soudobého publika, tak příliš vysoké náklady na realizaci divadla. Tímto neúspěchem byla však postižena i *Hamburská dramaturgie*¹⁷¹, Lessingovo slavné dílo z let 1767 – 1768. Vzhledem k finanční nouzi, která Lessinga v tomto důsledku postihla, se rozhodl přijmout místo ve vévodské knihovně ve Wolfenbüttelu jako knihovník a tím se rozloučit se svojí snahou o ekonomické osamostatnění. Lessing tak plně znázorňoval situaci německého osvícenského úředníka, který byl omezovalý vévodskou cenzurou a v podstatě i izolovaný na jednom provinčním městském dvoře. Lessing totiž, vyjma náhodných cest do Itálie, Vídně či Mannheimu v druhé polovině sedmdesátých let, setrval již pouze ve Wolfenbüttelu či v sousedním Brunšviku.¹⁷²

Obě místa mu ale, co do určitého tvůrčího projevu, příliš nepřála. V Brunšviku byl Lessing omezoval feudálně-absolutistickým dvorem, který pro jeho literární činnost úzce spjatou s měšťanstvem stanovil hranice.¹⁷³ Tak se esteticko teoretické a publicistické úsilí přeměnilo spíše v otázky obecně filozofické a teologické.¹⁷⁴ Z tohoto období vzešlo mnoho slavných Lessingových děl; ve Wolfenbüttelu v roce 1772 vzniká *Emilie Galotti*¹⁷⁵ či o šest let později první *Rozhovory pro zednáře*¹⁷⁶, kde se skrytě snažil o vyjádření své politické teorie.¹⁷⁷ Lessing měl se zednářskou lóží vlastní zkušenosti, neboť byl v roce 1771 přijat do hamburské lóže „U tří růží“, odkud ovšem zanedlouho v důsledku zklamání odešel.¹⁷⁸

Dále se Lessing přičinil o tzv. spor o fragmenty, neboť se rozhodl vydat právě „...fragmenty teologicky brizantních výňatků z deistického spisu...“ od hamburského orientalisty a profesora gymnázia H. S. Reimaruse pod názvem *Fragmenty nejmenovaného*¹⁷⁹. Důsledek vzniklého sporu znamenal pro Lessinga v roce 1778 zákaz publikace jeho statí, které mířily proti hamburskému vrchnímu pastrovi J. M. Gozovi. V této otázce však Lessing zůstal nadále činným, když o rok později obešel cenzurní

¹⁷¹ Originální název díla zní: *Hamburgische Dramaturgie*, 1767 – 1768. In: BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 49.

¹⁷² Tamtéž, s. 49-50.

¹⁷³ Tamtéž, s. 50.

¹⁷⁴ STROMŠÍK, J.. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 250.

¹⁷⁵ Originální název díla zní: *Emilia Galotti*, 1772. In: BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 50.

¹⁷⁶ Originální název díla zní: *Ernst und Falk: Gespräche für Freimaurer*, 1778, 1780. In: BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 50.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 50.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 63.

¹⁷⁹ Originální název díla zní: *Fragmente eines Ungenannten*, 1778. In: BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 59.

povinnost v Brunšviku a vydáním svého nového dramatu *Moudrý Nathan*¹⁸⁰ v Berlíně opětovně vyjádřil svá teologická stanoviska. V roce 1780 poté vedl Lessing známý rozhovor s F. H. Jacobim, v němž deklaroval své stanovisko k dogmatickému pojmání Boha, a svým odmítnutím této teze, v teologii 18. století zcela běžné, podle Bahra zahájil jakousi panteistickou debatu, která přetrvávala a ovlivňovala i století po jeho smrti. Ze stejného roku pochází i další z Lessingových děl s názvem *Výchova lidského pokolení*^{181 182}.

O osobních detailech Lessingova života toho není příliš známo, neboť korespondence či záznamy prostřednictvím deníků na poli jeho soukromého života jsou u tohoto estetika spíše výjimečnou záležitostí.¹⁸³ Přesto se o období z konce osmdesátých let lze dozvědět, že pro Lessinga nebylo nepřející pouze z pracovního hlediska. 10. ledna roku 1778 po porodu umírají syn i manželka Eva, se kterou se Lessing seznámil již v roce 1771 a o pět let později oženil.¹⁸⁴

Večer, dne 15. února 1781, Lessing umírá v Brunšviku na vodnatelnost.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Originální název díla zní: *Nathan der Weise*. Ein Dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen, 1779. In: BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 60.

¹⁸¹ Originální název díla zní: *Erziehung des Menschengeschlechts*, 1780. In: BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 50.

¹⁸² Tamtéž, s. 50.

¹⁸³ Tamtéž, s. 49.

¹⁸⁴ LESSING, G. E. *Minna von Barnhelm*, s. 125-126.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 126.

5.2 Estetické názory

Přestože Lessing zcela jistě neplatí pouze za estetika, pro tuto práci jsou směrodatné právě jeho estetické názory. Proto není nutné zabývat se rozbohem všech děl, zmíněných v předchozí podkapitole, neboť se většina z nich zaměřuje na jinou oblast autorova zájmu. Pozornost proto bude věnována především rozboru jeho dvou nedůležitějších esteticko-kritických prací, jimiž jsou díla *Laokoon* a *Hamburská dramaturgie*.¹⁸⁶

Lessing se, stejně jako Winckelmann, vyrovnával v díle s požadavky formální a duchovně ideální krásy. Přestože Winckelmann čerpá ve svých estetických úvahách o kráse jako ideálu z Platónova *Symposia* a Lessing ve své estetice vychází naproti tomu z Aristotelovy *Poetiky*, oba spojuje myšlenka na staré řecké umění jako na vzor závazný i pro umění jim současné.¹⁸⁷ V návaznosti na Aristotelovu metodu Lessing v práci *Laokoon*, která platila za „organon estetického vzdělání“ vymezil hranice poezie a malířství. V době, kdy se estetické názory tamní společnosti soustředily na francouzský vzor, Lessing podle Gilbertové a Kuhna vystupoval jako někdo, kdo se snažil tento trend odstranit a hledal odpovědi na své konkrétní estetické otázky v přímé souvislosti s ničím neomezovaným myšlením a uměním antickým.¹⁸⁸

Otázka, se kterou se Lessing toužil vyrovnat, zněla již spíše jako ustálená fráze o tom, že co je platné v malířství, je platné i v poezii¹⁸⁹. Po láokoónovské úvaze se tedy dále věnuje právě detailnímu rozlišení těchto dvou druhů umění. „Metodicky postupuje Lessing tak, že od rozboru klasických paradigmat přechází k analýze specifických vlastností malířství a poesie, tkvících v jejich výrazových prostředcích; a odtud se opět vrací ke konkrétnímu uměleckému materiálu, aby si na něm ověřil nalezené zásady.“¹⁹⁰ Rozdílné mu jsou tyto druhy umění přímo v základních principech; pokud se znak musí vždy jevit jako znak právě toho, co značí, pak tyto umělecké prostředky nelze slučovat, neboť „...malířství užívá jeden druh znaků, poezie jiný.“¹⁹¹ Přesto však nestaví malířství a poezii

¹⁸⁶ MÍČKO, M. *Lessingův Laokoon*. In: LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 257.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 258.

¹⁸⁸ GILBERTOVÁ, K. E., KUHN, H. *Dějiny estetiky*, s. 246.

¹⁸⁹ V Lessingově době byl často účelně citovaný výrok Simonida, o kterém píše Ciceron: „Poesie je mluvící malířství a malířství je němá poesie.“ In: MÍČKO, M. *Lessingův Laokoon*. In: LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 259.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 260.

¹⁹¹ GILBERTOVÁ, K. E., KUHN, H. *Dějiny estetiky*, s. 247.

do přímé opozice, pokládá je spíše za sousední projevy. V jistém požadavku umění se totiž setkávají a spojuje je tzv. „okamžik obtěžkaný dějem“.¹⁹²

Přestože Lessingovy myšlenky vychází taktéž z Diderota, který mu byl v jejich formulaci předzvěstí, v eseji *Laokoon* nejde pouze o rozvedení těchto tezí. Lessing reagoval spíše na dobový zvyk, pocházející z Anglie a Francie, kde se při výkladu děl klasických básníků připodobňovali literární postavy k uměleckým dílům. Na tomto základě postavil svoje myšlenky o rozlišení malířství od poezie, protože je nelze tak jednoznačně slučovat. Na další zažitý názor té doby, že malířství jako umění stojí výše než poezie, reagoval Lessing rozšířením možností poezie. Ta podle něho dokáže obsáhnout nejen náměty dobré a krásné, ale i události vyznačující se ohavností a strašlivostí. Je to možné proto, protože poezie se v ději odvíjí postupně a tyto nelibé prvky se v básni jeví jako užitečný kontrast či pouze přechodný dojem, který účinek básně jen zvyšuje.¹⁹³

Není nepodstatné na tomto místě uvést, že Lessingovi záleželo spíše na literatuře nežli na umění výtvarném, ve kterém ani ve svých dílech nerozlišoval mezi sochařstvím a malířstvím; a tedy nepřekvapí, že pro něj výtvarné umění zůstalo na druhém místě, jak na tuto skutečnost upozorňuje nejenom Stromšík¹⁹⁴, ale i Míčko¹⁹⁵, který v této souvislosti cituje Justiho a Mehringa. Míčko uvádí i fakt, že Lessing soudil o řeckých sochách a o již zničených obrazech pouze z popisů, které o nich podali jiní staří autoři¹⁹⁶. Tento „nezájem“, kterým oplýval vůči výtvarnému umění, vynahrazoval znalostmi v básnictví. To je ostatně patrné i v jeho estetické koncepci – malbě zakazoval užití takových prvků, jaké doporučoval pro poezii.¹⁹⁷

V *Hamburské dramaturgii*, díle nejen o teorii dramatu, lze vysledovat několik příčin, které vedly jeho autora k sepsání. Lessing vychází nejen ze svého obdivu ke starořecké kultuře a především jejího umění, ale formuje ho i nevraživost vůči kultuře francouzské. Tento postoj se v díle projevuje tak, že Lessing, vycházející z formulací o dramatu, které předkládá Aristoteles v díle *Poetika*, srovnává anglické dramatiky, především pak Shakespeara s dramaty francouzských autorů jako je Corneille, právě proto, aby je posoudil ve vztahu k požadavkům klasického dramatu vymezených Aristotelem.

¹⁹² GILBERTOVÁ, K. E., KUHN, H. *Dějiny estetiky*, s. 248. Pojem převzatý již z problematiky Shaftesburyho o zobrazení díla Herakles na rozcestí.

¹⁹³ Tamtéž, s. 249.

¹⁹⁴ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 240.

¹⁹⁵ MÍČKO, M. *Lessingův Laokoon*. In: LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 262.

¹⁹⁶ Srovnej s poznámkou č. 12. Sousoší Láokoón Lessing poprvé spatřil až při své cestě po Itálii v roce 1775, tedy devět let poté, co vydal fragment *Laokoon*. In: KAISER, G. *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, s. 122.

¹⁹⁷ MÍČKO, M. *Lessingův Laokoon*. In: LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 263.

Zatímco angličtí dramatici, soudě dle Lessinga, Aristotelovým požadavkům vyhovují, přestože paradoxně neodpovídají stanoveným pravidlům, tak francouzská dramata, psaná přímo dle Aristotelových teorií, jsou pro něj mylným pojetím tohoto řeckého odkazu.¹⁹⁸ Tyto tendence nalezneme již v *17. dopise z Dopisů o nejnovější literatuře*, které jsou zmíněny v předchozí kapitole.

Lessing se v *Hamburské dramaturgii* ve vztahu k Aristotelovým zásadám o dobrém dramatu vyjadřuje v souvislosti s uchopením těchto zásad především Corneillem. Oproti němu například Lessing chápe dodržování tři jednot – času, místa a děje v dramatu za zbytečné, neboť považuje za nezbytné dodržovat pouze jednotu nejdůležitější, a to dějovou. Ostatní dvě potom chápe spíše jako vyústění náhodných inscenačních podmínek, panujících v Aristotelově době.¹⁹⁹

Aristotelem prosazovaná „pravděpodobnost a nutnost“ děje byla Corneillem chápána jako právě taková pravděpodobnost v událostech, které jsou člověkem pokládány za pravděpodobné, a to na základě vlastních poznatků z oblasti tradic a dějin. Lessing ale považoval pravděpodobnost za znak „přísného příčinného spojení“. To prakticky znamená, že se v dramatu nesmí vyskytovat žádná náhodnost v situaci, neboť veškeré náhlé změny v ději musejí nutně vyplývat jako důsledek z děje předchozího. Toto nutné vyplývání děje vztahuje Lessing ve hře i na projevy vášně a charakter jednotlivých postav. V tomto smyslu „aristotelovská pravděpodobnost vylučuje podle Lessingova názoru možnost opravdové křesťanské tragédie“²⁰⁰, neboť trvalá pokora, jakou se pravý křesťan vyznačuje, nevyplývá pouze z jeho přítomného jednání. I z tohoto důvodu vyčítal Lessing Corneillovi a Gotschedovi jejich přílišné lpění na moralizujícím účinku dramatu, přestože sám mu jistý povznášející účinek přiznával.²⁰¹

Na to se váže i jedna z nejznámějších polemik mezi Lessingem a Corneillem, a sice jejich uchopení problematiky účinku katarze v dramatu. Corneille se domníval, že podle Aristotelových zásad se musí v divácích tragédie probudit strach či soucit a že katarze spočívá v odstrašení od vášní vedoucích k předváděnému konání, jež v nás tyto pocity vzbudilo. Naproti tomu Lessing míní, že stejně jako on, ani Aristoteles neviděl tyto pocity pouze jen jako soucit nebo strach, nýbrž jako jejich smíšení. Strach v pojetí Aristotela poté Lessing formuloval jako předtuchu hrůzné události, kterou tušíme v budoucnosti i pro sebe, a proto nabýváme soucitem k těm, kdo ji již prožili. Takto pojednaný strach označuje

¹⁹⁸ GILBERTOVÁ, K. E., KUHN, H. *Dějiny estetiky*, s. 250.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 250.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 251.

²⁰¹ Tamtéž, s. 250-251.

Lessing pojmem až „kosmického děsu“, který nás vede prostřednictvím vzniklého soucitu ke katarznímu účinku.²⁰² Právě soucitu přiznává Lessing dominantní roli, zatímco strach se stává jen jeho nezbytnou složkou. Tragédii potom v 77. kapitole *Hamburské dramaturgie* definuje jako „básnické dílo, jež vzbuzuje soucit“.²⁰³

Stromšík upozorňuje, že Lessing, ač byl značným kritikem klasicismu a o klasicistních dogmatech se vyjadřoval přinejmenším s pochybnostmi, se ve svých estetických názorech paradoxně s klasicismem velmi sbližuje; krásu vnímá jako řád, harmonii a uměřenost, dbá na racionální selekci a „formování životního materiálu“ a v neposlední řadě považuje za kritérium v hodnocení onu normu, která dle něho vycházela právě z antického umění.²⁰⁴

V *Hamburské dramaturgii* tedy Lessing skrze aristotelskou diskuzi a kritiku francouzského klasicismu směřoval nejen k měšťanskému dramatu v jeho moralizujícím, psychologizujícím a soudobě realistickém účinku, ale také připravil podklad k přechodu od jedné k další estetické epoše, mezi nimiž jeho práce nabývaly důležitosti přechodného charakteru.²⁰⁵

²⁰² GILBERTOVÁ, K. E., KUHN, H. *Dějiny estetiky*, s. 251.

²⁰³ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 245.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 246.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 246-247.

5.3 Láokoónovská úvaha

Po uvedení názorů na sousoší Láokoón, které formuloval ve svých dílech Winckelmann, bude nyní na toto téma ve stručnosti představena argumentace Lessingova. Nejedná se ale, jak by se mohlo zdát, přímo o protichůdnou argumentaci, nýbrž jde pouze o doplnění, vyjasnění a především autorův vlastní výklad láokoónovských úvah. Lessingův *Laokoon* se ovšem nezabývá pouze touto problematikou, jak ostatně autor ohlašuje již v předmluvě díla, a právě z tohoto důvodu, přestože se jedná o primární zdroj této části práce, nebude na následujících stranách čerpáno z celého rozsahu této literatury.

Dílo *Laokoon*, které vyšlo v Berlíně roku 1766, pro samotného Lessinga znamenalo pouze první část, neboť plánoval vydání ještě dalších dvou dílů. Aktuálnost jiných problémů, kterým se Lessing rozhodl věnovat, a následná předčasná smrt ale nakonec způsobily, že zůstalo pouze u prvního dílu. Jak ale doplňuje Nora Krausová, přesto *Laokoon* nepůsobí jako fragment; Lessingem nastíněná problematika je v tomto díle vyřešená a úplná, a tudíž se k ní autor již nepotřeboval vracet.²⁰⁶

Lessing začíná první kapitolu své práce citováním Winckelmannovy nejzásadnější části *Myšlenek*, která ústí z výroku o ušlechtilé prostotě a tiché velikosti. Winckelmannovu tvrzení o tom, že v sousoší zpodobněný mytický Láokoón nekřičí, pouze bolestně vzdechne, Lessing přiznává správnost a zároveň jej považuje za východisko svých vlastních úvah na toto téma. Rozdíl v názoru mezi oběma estetiky pak pramení především ze zpodobnění, jaké Winckelmann v *Myšlenkách* předkládá mezi utrpením Láokoóna a Sofoklova Filokteta a také Winckelmannova zmínka o Vergiliově „křičícím“ Laáokoóntovi.²⁰⁷

Na vlastní otázku o utrpení Filokteta a vnímání tohoto utrpení Lessing navazuje s tvrzením o tom, že „křik je přirozeným výrazem tělesné bolesti.“²⁰⁸ Následně uvádí několik příkladů z Homérově literatury, aby na nich dokázal, že křik i ostatní emoce jsou pouze projevem lidské přirozenosti, a to i když se jedná o bytosti božské. Také pravý Řek, jak píše Lessing, dokázal projevovat své emoce, aniž by to bylo pokládáno za ukázkou jeho slabosti či ztrácel na cti. Tímto rozdílem, totiž že je zachována udatnost i přes projev

²⁰⁶ KRAUSOVÁ, N. *Lessingův estetický odkaz*. In: LESSING, G. E. *Laokoon a jiné estetické štúdie*, s. 469.

²⁰⁷ LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 13.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 14.

lidství, se prý liší civilizovaní Řekové od barbarských Trojanů už v pojetí Homérových eposů, uvádí Lessing.²⁰⁹

Nejen na příkladu Sofoklova Filokteta, ale i Hérakla autor ukazuje, že starověk dovedl v literatuře znázornit lidské utrpení v jeho plné šíři. Vědom si Sofoklova ztraceného dramatu o Láokoóntovi, zabývá se dále Lessing hypotetickou otázkou, jak by tuto postavu Sofokles líčil. Lessing odvozuje svoje stanovisko, že by se ztracené drama v emočním náboji mnoho nelišilo od prvních dvou zmíněných a zakládá ho na úvaze, že soucit diváka s trpícím hrdinou je svojí silou odvozen od předváděného utrpení. Obdiv k veliké duši, kterou si hrdina dramatu zachovává navzdory prožívané bolesti, je pak pouze „chladný afekt“, nevedoucí diváky k žádné další emoci.²¹⁰

Tyto myšlenky o znázornění utrpení v dobách starověku vedou Lessinga k dílčímu závěru; totiž, že pokud emoce mohou být projevené zároveň s velkou duší, pak taková duše nemůže být podle něho tím, co by bránilo výtvarníkovi utrpení v díle znázornit a rozejít se v takovém zpodobnění s uměním básnickým, které emoce vyjadřuje.²¹¹

V další části díla *Laokoon* Lessing rozebírá vztah starověkých umělců a krásy, která jimi byla považována za nejvyšší zákon celého výtvarného umění. Nejvýše stojící kráse, argumentuje dále Lessing, pak nutně musí být podřízeno vše, čím se výtvarnictví zabývá. S touto tezí se estetik znovu přibližuje rozboru sousoší Láokoón, když se následně v díle věnuje výrazovosti. Přílišné zpodobnění vášní v obličejí i na těle uměleckých modelů je zbavuje „oněch krásných linií“ a proto se projevům velikých vášní staří výtvarní umělci zcela vyhýbali, či je mírnili. Podle Lessinga tak v jejich dílech nebylo nikdy zachyceno pravé „běsnění a zoufalství“. Autor si je vědom, že toto stanovisko je v rozporu s výše zmíněným, neboť básnictví emoce nijak neskrývalo a nepotlačovalo. Ostatně tuto protichůdnost uvádí na příkladu básnický zuřivého Jupitera, oproti Jupiterovi výtvarně pouze přísnému.²¹²

Pro lepší ukázkou, jak se ve výtvarném umění starého Řecka emoce ve svém zmírnění podřizovaly zákonu krásy, uvádí Lessing příklad umělce Timantha a jeho obraz Obětování Ifigenie. Věnuje se problému, kdy zmírnění zármutku by modelového hrdinu zároveň znetvořilo, a proto je nutné jeho smutek znázornit jiným způsobem. Na zmiňovaném obraze je totiž zahalen obličej otcův, který by měl ukazovat nejzazší hoře, přestože výrazy ostatních postav jsou emočně korektně vyjádřeny. Lessing v tomto případě

²⁰⁹ LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 14-15.

²¹⁰ Tamtéž, s. 16.

²¹¹ Tamtéž, s. 16.

²¹² Tamtéž, s. 20-22.

míní, že Timanthes tak činil proto, neboť si byl vědom, že nejvyšší zákon krásy by se se zoškliveným výrazem otcova obličej ne slučoval.²¹³

S tímto příkladem navazuje Lessing na problematiku Láokoóntova výrazu a přiznává, že nyní, s aplikací stejného pravidla, jaké bylo použito na zmiňovaném obraze, je mu záměr znázornění Láokoóntova výrazu jasný. „Mistr pracoval k nejvyšší kráse za přijatých okolností fyzické bolesti. Tuto bolest v celé její zohyzďující prudkosti nebylo možno sloučit s onou nejvyšší krásou.“²¹⁴ Právě proto museli autoři sousoší podle Lessinga utlumit bolest, kterou Láokoón prožíval, proto je z jeho úst patrný pouze vzdech, namísto křiku. „...Ne proto, že křičení prozrazuje neušlechtilou duši, nýbrž že ohyzdně znetvořuje obličej,“²¹⁵ doplňuje Lessing. Zároveň vyzívá k představení si Láokoónta křičícího, aby doznal, že dílo, které doposud současně znázorňovalo krásu i bolest, by křikem zošklivělo a ztratilo na soucitu.²¹⁶

Nejen ohyzdnost ve znázornění nejzazších emocí vede Lessinga k těmto úvahám. Zabývá se také jedinečností okamžiku, kterou je schopen umělec ve výtvarnictví zachytit. Tato pomíjivá chvíle nebude dle estetika nikdy natolik plodná, aby mohla zajistit zajímavost a trvanlivost díla, pokud neponechá volnost divákově fantazii. Na nejnižším stupni, co se představivosti týká, stojí dle Lessinga právě nejvyhrocenější projev vášní a citů. Proto je žádoucí nezpodobňovat zcela tento moment, neboť tím se fantazie z díla vytrácí. Stejně je tomu i u sousoší Láokoónta a jeho synů, míní Lessing. „Když tedy Láokoón vzdychá, může ho naše představivost slyšet křičet; křičí-li však, nemůže jít od této představy ani o stupeň výše, ani o stupeň níže...“²¹⁷ Autor si je také vědom, že křik, stejně jako smích a ostatní emoce, netrvají věčně. Rozhodne-li se tedy dát umělec takový výraz svému dílu, musí ho zmírnit, aby se divákovi po čase nezošklivil. Právě to je dle Lessinga také další důvod, proč Láokoón není znázorněn v krajní poloze svého utrpení. Jeho křik by již nebyl v souladu se zákonem krásy, ale stal by se odpudivým ve své trvalosti.²¹⁸

Lessing si je vědom, že zmírňování emocí ve prospěch nejvyššího zákonu krásy je postup užívaný ve výtvarném umění, nikoli ale v básnictví. Říká, že básnictví v popisech hrdinů příliš nedbá o vykreslení tělesné podoby, neboť se snaží čtenáře zaujmout vlastnostmi ušlechtlejšími, které je poté mají sami vést k představě krásných těl. Proto je u

²¹³ LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 23-24.

²¹⁴ Tamtéž, s. 24.

²¹⁵ Tamtéž, s. 24.

²¹⁶ Tamtéž, s. 24.

²¹⁷ Tamtéž, s. 28.

²¹⁸ Tamtéž, s. 27-28.

Vergiliova Láokoónta nepodstatné, že jsou pro jeho strašlivý křik nutná veliká, a tedy nehezká ústa.²¹⁹

Další rozdíl mezi uměním básnickým a výtvarným je onen jedinečný okamžik, o kterém již bylo ve výtvarnictví pojednáno. Básnická tvorba naproti tomu není nucena soustředit dílo do jednoho momentu, a tudíž může vystřídát mnoho tělesných výrazů u svých hrdinů. Tyto výrazy, míní Lessing, nemohou čtenáře básní urazit, jak by se to u stejného vyobrazení mohlo stát v umění výtvarném, neboť jsou jen přechodným důsledkem popisované situace. Tedy i báseň popisující nejzazší muka svých hrdinů má podle Lessingova názoru přesto „účinek opravdu nejpříhodnější“.²²⁰

I přes tento svůj názor se dále zabývá otázkou, zda by ve čtenáři mohl vyvolat Vergiliův „křičící“ Láokoón nějakou nelibost, pokud by tuto postavu již vnímal pozitivně díky jejím dříve popsaným vlastnostem. Láokoón u Vergilia je Lessingovi hrdinou, který se svým křikem v básni nemůže znelíbit, neboť je ještě před projevem této krajní emoce čtenáři považován za opěvovanou osobu. „Jeho křik nevztahujeme na jeho charakter, nýbrž jen na jeho nesnesitelné utrpení,“²²¹ píše Lessing a dodává, že jedinou možností, jak básník může ve svém díle toto utrpení zprostředkovat, je právě Láokoóntův křik. V závěru této úvahy estetik formuluje závěr, že by Vergilius za takové podání Láokoónta neměl být terčem kritiky, neboť on jednal správně, když nechal Láokoónta křičet, přestože za správné považuje Lessing taktéž jednání výtvarníka, jenž jeho křik zmírnil.²²²

V páté kapitole svého díla se Lessing zprvu zabývá otázkou, zda byli autoři sousoší Láokoón ve svém díle inspirováni Vergiliovým vyprávěním. Oproti některým myslitelům, kteří toto stanovisko zastávali²²³, Lessing přichází s možností, že vznik díla sochařského i básnického není navzájem podmíněn, tito umělci čerpali pouze ze stejného zdroje – řeckého básníka Peisandra; Vergilius pak jen tohoto staršího umělce přeložil do latiny.²²⁴

Přes tuto myšlenku Lessing znovu bere v potaz i možnost, že sochařské dílo mělo svoji předlohu ve Vergiliových básních, neboť se Peisandrovo dílo ztratilo. Navíc Vergilius se prý nedržel řecké předlohy²²⁵ a neštěstí, které Láokoónta v jeho vyprávění potkává, je zcela jeho představou. Z toho Lessing soudí, že jestliže se sochařské dílo

²¹⁹ LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 31.

²²⁰ Tamtéž, s. 31-32.

²²¹ Tamtéž, s. 32.

²²² Tamtéž, s. 32.

²²³ Lessing uvádí Bartholomea Marlianiho či Montfaucona. In: LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 46.

²²⁴ Tamtéž, s. 46-47.

²²⁵ Lessing ve svém díle uvádí verze o Láokoóntovi, které předkládají Quintus Kalaberský a Lykofron, a od Vergiliova příběhu se značně liší. In: LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 48.

s Vergiliovým námětem shoduje, znamená to, že umělci neznali původní řeckou verzi příběhu, tudíž žili až po Vergiliovi a čerpali z něj. Této hypotéze nasvědčuje i fakt, že v sousoší je znázorněna nejen smrt obou chlapců, ale i samotného Láokoonta, a to je právě pádný důkaz o vlivu Vergiliově, neboť ten byl podle Lessinga prvním, kdo tuto schopnost hadům dal.²²⁶ Jak ale následně sám dodává, nejedná se o žádná historická fakta, nýbrž jen o uvažování, které má posloužit jako výchozí bod budoucím kritikům. V dnešních dobách je již známo, že vzájemná inspirace mezi básníkem a sochaři neprobíhala, jak na tuto skutečnost upozorňuje Nora Krausová, která dodává, že pověst o Láokoontovi byla mýtem, jež se stal umělcům společnou předlohou.²²⁷

Následně se Lessing stále věnuje původní otázce páté kapitoly a rozvádí ji do detailů sochařského díla. Zaměřuje se na hadí sevření a to jak synů, tak i jejich otce a hledá původ tohoto výjevu. Sochařská práce nutně čerpala z Vergilia v tom, že ponechala postavám volné ruce, neboť právě pohyby rukou dodávají dílu život a výraz, míní Lessing.²²⁸ Ostatních Vergiliových popisů ale sochaři spíše nedbali. Lessing toto nenásledování Vergiliova vzoru připisuje moudrosti sochařů, v mnoha případech to totiž dílu prospívá. Například zapletení hadů či absence kněžského oděvu jsou rozdíly mezi oběma formami umění, které jen dokazují, že stejně jako se výraz křiku musí podrobit zákonu krásy, musí se také konvence v odívání obětovat celistvosti výrazu díla.²²⁹

Zajímavé je, jak Lessing v další kapitole své knihy *Laokoon* obrací inspirační teorii od básníka k sochařům. Nyní je to právě sousoší, které bylo předobrazem pro Vergilia. Po předchozích úvahách ale Lessing uvádí, že tento zdroj inspirace se jemu samému zdá v láokoónovské problematice nepravděpodobnější, nežli již vznesený předpoklad, kdy by tomu mělo být naopak. Lessingovi není v první řadě jasné, co by mohlo vést básníka k výše zmiňovaným odchýlkám od sochařské práce umělců, která byla již tak dokonalá.²³⁰

Nakonec Lessing shrnuje: obě díla se dle něho neshodují v ničem víc, než pouze ve společném hadím propletení všech postav. Tuto představu nastolil, jak již bylo v této části práce uvedeno, nejspíše sám Vergilius, který tím změnil dosavadní obecně přijímanou řeckou verzi příběhu. Z toho Lessing vyvozuje závěr, že za vzor nejspíše platilo básnictví a výtvarní umělci jej pouze napodobovali, avšak s přihlédnutím k dodržení specifikací jejich

²²⁶ LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 48-50.

²²⁷ KRAUSOVÁ, N. *Lessingův estetický odkaz*. In: LESSING, G. E. *Laokoon a jiné estetické štúdie*, s. 475.

²²⁸ LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 56.

²²⁹ Tamtéž, s. 58-61.

²³⁰ Tamtéž, s. 62-63.

umění.²³¹ Vytváření odchylek mezi díly se stejným námětem je tak pro Lessinga pouze praktickou ukázkou rozdílnosti obou forem umění.

Ve 26. kapitole *Laokoona* Lessing předesílá, že již vyšly Winckelmannovy *Dějiny umění starověku*, a tudíž že ve svých dalších úvahách bude přihlížet k tomuto dílu. Zároveň píše, že ho velice zajímá datace, kterou Winckelmann sousoší stanovil, neboť to by Lessingovi pomohlo ulehčit v otázce, jaký z dvou druhů umění v tomto námětu napodobil jaký. Lessingovi je velmi sympatické, že Winckelmann se v tomto ohledu o žádném napodobování nezmiňuje. Přesto ale tento estetik datuje vznik sousoší tak, že pokud by se měl přiklonit k jedné z variant, musela by to být podle Lessinga ta možnost, že Vergilius před svojí básní sousoší znal. Jak Lessing říká: „Winckelmann totiž předpokládá, že Láokoón je z doby, kdy mezi Řeky bylo výtvarné umění na nejvyšším vrcholku své dokonalosti: z doby Alexandra Velikého.“²³² Proto se estetik dále zabývá samotnými tvůrci sousoší, aby mohl dokázat, že oni i jejich dílo jsou mladšího data a pocházejí z dob prvních císařů.²³³ Obě tyto datace jsou ale z dnešního hlediska nesprávné, neboť víme, že dílo pochází přibližně z první poloviny 1. století př. n. l., a tudíž se Lessing i Winckelmann v určování stáří sousoší mylili, dokládá Nora Krausová.²³⁴

Opět v kontextu *Dějin umění starověku* Lessing zmiňuje dílo, které ho prý po Láokoóntovi zajímalo nejvíce, totiž Zápasníka borgijského.²³⁵ Dále se ale v souvislosti s Winckelmannem zabývá již jen tím, že kriticky hodnotí jeho důvěřivé přejímání domnělých fakt od cizích autorů, především pak od jistého Junia.²³⁶ Jak je ovšem patrné z celého Lessingova díla, k Winckelmannovi ho pojily nejen podobné náměty jejich úvah, ale i osobní úcta.

Nápodobou, přebíráním námětů z jedné oblasti do druhé, z básnictví do výtvarných umění a naopak, a rozlišením výrazových prostředků jednotlivých projevů v umění se Lessing věnuje v dalších částech knihy *Laokoon*. Dílo tedy není pouze reakcí na některá Winckelmannova tvrzení, nýbrž zcela zřetelně dává již v podtitulu názvu tušit, že stanovení hranic mezi malířstvím a poezií je autorovým nemenším záměrem, vedoucím k sepsání. Jelikož je ale tato podkapitola primárně zaměřena na láokoónovskou látku, nebudou již dále tyto myšlenky rozebírány, byť tvoří významnou část Lessingovy tvorby.

²³¹ LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 71.

²³² Tamtéž, s. 221.

²³³ Tamtéž, s. 228.

²³⁴ KRAUSOVÁ, N. *Lessingův estetický odkaz*. In: LESSING, G. E. *Laokoon a jiné estetické štúdie*, s. 475.

²³⁵ LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 238.

²³⁶ Tamtéž, s. 244.

5.4 Estetický odkaz

Gotthold Ephraim Lessing se zapsal do dějin německého osvícenství 18. století jako postava, která získala v tomto věku výsadní reprezentativní postavení. Přestože nedosáhl ani zdaleka takového ohlasu na evropském poli, jako tomu bylo například u současníků Herdera, Goetha, ale i Winckelmana, jeho literární zásluhy byly i dlouho po jeho smrti vysoce oceňovány. Ovšem Lessingových následovníků, kteří by konkrétně přejali a navazovali na některé estetické teze, je, jak píše Stromšík, poskrovnu.²³⁷

Přesto se Lessing zapsal do německých dějin oprávněně: ve své době byl předním kritikem, novinářem, dramatikem i dramaturgem svých četných her. V postavení kritika se významně zasloužil o pozvednutí a rozvoj teorie žánrů a estetiky v 18. století. Na dramatické dráze dosáhl úspěchu, když jím prosazované německé měšťanské drama dosahovalo větší obliby, než tomu bylo u anglických a francouzských vzorů – George Lilla a Diderota. Lessing platí také za zakladatele moderní náboženské filozofie, a to především díky svým teologickým dílům. V neposlední řadě taktéž dokázal, oproti svým současníkům, efektivně a neotřele využívat tehdejší publicistická média a skrze ně „osvícenecky“ působit na rostoucí měšťanskou veřejnost.²³⁸

Lessingovi následovníci si byli vědomi jeho důležitosti; chválu o něm píší jak Fridrich Schlegel, Heindrich Heine, tak i J. G. Herder, který Lessingovi po jeho smrti přiznává jako spisovateli největší možnou míru vlivu v tehdejším Německu.²³⁹ Zároveň na něj navazuje i ve svých dílech, v roce 1769 Herderovi vyšel *První lesík*, obsahující věnování Lessingovu dílu *Laokoon*.²⁴⁰

Další osobnosti, které se pojí s Lessingovým vlivem, jsou například Gerstenberg, Leisewitz a Wagner, které Lessing ovlivnil coby dramatik. Ke Goethovým dílům zaujímal zvláštní postoj, neboť na jednu stranu se stavěl odmítavě k jeho dílu *Utrpení mladého Werthera*²⁴¹, na stranu druhou, jak píše Bahr, - „Lessing vytvořil předpoklad pro literární zpracování Faustovy touhy po poznání (v *17. dopise o literatuře*), kromě toho byl v jeho pozůstalosti nalezen motiv Faustova vykoupení.“²⁴² Goethe naopak Lessingovo dílo *Laokoon* nadšeně vítal a bylo mu „jasným světlem z temných mraků“, jak uvádí Nora

²³⁷ STROMŠÍK, J. *Od Grimelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 250-251.

²³⁸ BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 48-49.

²³⁹ Tamtéž, s. 48-49.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 72.

²⁴¹ Tamtéž, s. 91.

²⁴² Tamtéž, s. 192.

Krausová.²⁴³ Z Lessinga vychází také romantik Jean Paul a z Lessingových dramát poté Heinrich von Kleist.²⁴⁴

Největší a nejznámější osobností ve spojitosti s Lessingem ale zůstává Winckelmann. Jak již bylo psáno v kapitole 4.4, Winckelmann se Lessingovi stal nejen výchozím bodem pro jeho jasné stanovení hranic mezi uměním literárním a výtvarným, které formoval v díle *Laokoon*, ale chápal Winckelmana i jako humanizujícího buditele, který usiluje o stejný národní cíl.²⁴⁵ Přestože tedy tito autoři měli více společného, než by se na první pohled mohlo zdát, nikdy se ve skutečnosti nesetkali, jak dokládá Jiří Stromšík.²⁴⁶ Celoevropsky „známější“ Winckelmann nebyl Lessingovou polemikou zastíněn, jeho teze si i poté udržely značný vliv.²⁴⁷

Nepopíratelnou úlohu Lessing hraje i v ohledu na generaci hnutí Sturm und Drang, pro niž se podle Bahra stal po celou dobu vývoje „závazným vzorem“ zajišťujícím alespoň částečnou kontinuitu, neboť jednotná linie tohoto hnutí neexistovala.²⁴⁸ Ke vzniku tohoto hnutí značně přispěla i Lessingova „bytosná kritičnost“, jež hýbala národním povědomím a podle Stromšíka či Míčka²⁴⁹ působila jako „psychologicky pozitivní šok“, ze kterého mohla vzejít půda právě pro formování nových hnutí. Lessingova kritičnost vůči ostatním autorům je tedy nejen historicky podmíněna, ale ukazuje i na osvícenskou zatvřelost, s jakou Lessing na veřejnosti skrze svá díla vystupoval.²⁵⁰ Není tedy náhodné, že kritikou, kterou po roce 1750 stíhal Gottscheda, se započala éra vrcholného osvícenství, jejíž nástup byl plně dovršen vydáním Lessingova *17. dopisu o literatuře* v roce 1759.²⁵¹

²⁴³ KRAUSOVÁ, N. *Lessingův estetický odkaz*. In: LESSING, G. E. *Laokoon a iné estetické štúdie*, s. 473.

²⁴⁴ BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 254.

²⁴⁵ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 237.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 237.

²⁴⁷ BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 54.

²⁴⁸ Tamtéž, s. 82.

²⁴⁹ MÍČKO, M. *Lessingův Laokoon*. In: LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, s. 253-254.

²⁵⁰ STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*, s. 251-252.

²⁵¹ BAHR, E. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové, s. 47.

6. Závěr

Při zpracovávání této bakalářské práce byl kladen důraz především na předložení uceleného, byť zestručněného, pohledu na láokoónovskou problematiku u J. J. Winckelmannna a G. E. Lessinga. Povaha práce tak poskytuje zpřehlednění tématu, ze kterého je díky tomu možné vyvodit nové podněty k diskuzi.

Práce předkládá nejen argumentaci obou významných estetiků, vedenou v rámci jejich názorů na sousoší Láokoón, ale věnuje se taktéž přiblížení obecných estetických názorů obou autorů, které v podstatné části prolínají a ovlivňují právě jejich úvahy o Láokoóntovi. V navazujícím shrnutí estetických odkazů u Winckelmannna i Lessinga, se dávají do souvislosti kulturně-historické události, které oba teoretiky umění v jistém smyslu utvářely, a dopady jejich myšlenek na množství autorů, vycházejících z jejich odkazu, a to nejen na poli umění. V tomto směru by se předkládaná práce dala jistě rozvést do řady nových témat. Pro správné uvedení do problematiky byla práce opatřena kapitolou o kulturním stavu zemí v 18. století, ze kterých Lessing s Winckelmannem pocházeli, z tohoto pohledu je do práce zařazena taktéž kapitola navazující, jejíž předmět zájmu je Láokoón ve všech svých projevech.

Ve snaze o dodržení vytčených cílů práce, které byly stanoveny již v úvodu, byly předloženy důvody, které vedly oba estetiky umění k sepsání svých spisů o láokoónovské látce. Taktéž Lessingova argumentace, ve které vymezil rozdíly mezi uměním výtvarným a slovesným, byla ve shrnující podobě představena. Největší pozornost však byla věnována výkladu Winckelmannových a Lessingových názorů na sousoší Láokoón a na estetické otázky s tím spjaté, proto práce vědomě nepřesahuje tento rámec.

Studiem primární i sekundární literatury se ukázalo, že Winckelmann s Lessingem nejsou na poli umění osobnostmi se zcela odlišným názorem, neboť nejen, že oba uznávají nejvyšší ideál krásy projevující se napříč celým starověkým uměním, ale oba také sousoší Láokoón tomuto ideálu podřizují. Jediná neshoda mezi těmito autory panuje v pohledu na Láokoóntův projev bolesti skrze křik – Winckelmann v rámci svého hesla o ušlechtilé prostotě a tiché velikosti pokládá Láokoónta za pouze sténajícího, neboť podle něj křik neumožňuje ani tvar jeho úst, ani slučitelnost s onou velikou duší, kterou mu připisuje. Lessing naproti tomu obhajuje možný křik postavy kněze Láokoónta, popsany již u Vergilia, neboť projev lidské bolesti se u něj nijak nevyklučuje s velikostí duše, jak dokládá i v souvislosti s Homérovými popisy trpících božských bytostí. Současně je to právě tato polemika, která Lessinga podnítila k sepsání spisu *Laokoon*, kde se v této souvislosti

věnuje taktéž vymezení rozdílů mezi básnictvím a uměním výtvarným (kam zahrnuje nejen malířství, ale i sochařství). Z tohoto rozdílu mezi oběma druhy umění Lessing také vyvozuje svůj pohled na sousoší; Láokoón přece jen nevydává strašlivý křik, neboť jsou to právě omezující prvky umění výtvarného, které tomuto projevu bolesti zabraňují. Nejen, že by se dílo neshodovalo s ideálem krásy, ale nesplňovalo by také kritérium správného zachycení onoho jedinečného okamžiku, které má co do činění s rozdílností vyplývajícími z povah obou uměleckých forem.

Kromě této polemiky, kterou spolu Winckelmann s Lessingem skrze svá díla vedli, není jejich hlavní estetický záměr nijak rozdílný; oběma šlo o určitou kultivaci národního povědomí, a to nejen v oblasti estetiky, ale také v samotné humanitní sféře. Humanizujícím účinkem svých děl se proslavil především Winckelmann, na nějž později navazuje celá generace německých klasiků. Lessing, dobře si vědom jejich společného zájmu, burcoval novou třídu měšťanstva skrze svá díla v oblasti dramatu a i přes značný neúspěch s vizí národního divadla dokázal svým osvícensky kritickým přístupem připravit podmínky pro vznik nových revolučních hnutí.

Lessing i Winckelmann považovali řecké, potažmo celé antické umění za závazný vzor, který jim má v tomto úsilí pomoci. Sousoší Láokoón, stojící v samém středu jejich úvah, je nejen jedinou výraznou rozepří v jejich názorech, ale zároveň také důkazem, že Johann Joachim Winckelmann a Gotthold Ephraim Lessing usilovali o obnovu antického odkazu se společným cílem.

7. Seznam použité literatury a pramenů

7.1 Primární literatura

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. 1. vydání. Praha: SNKLHU, 1960.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Minna von Barnhelm*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. ISBN 3-518-18873-9.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Dějiny umění starověku: Stati*. 1. vydání. Praha: Odeon, 1986.

7.2 Sekundární literatura

BAHR, Ehrhard. *Dějiny německé literatury*. Svazek 2, Od osvícenství k době předbřeznové. 1. vydání. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1048-5.

GILBERTOVÁ, Katharine Everett, KUHN, Helmut. *Dějiny estetiky*. 1. vydání. Praha: SNKLU, 1965.

GRAVES, Robert. *Řecké mýty II*. 1. vydání. Plzeň: Mustang, 1996. ISBN 80-7191-157-7.

KAISER, Gerhard. *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*. 5. unveränderte Auflage. Tübingen: A. Francke Verlag, 1996. ISBN 3-8252-0484-7.

KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. 4. volume. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998. ISBN 978-0-19-511307-5.

KOPŠ, Karel, LINHARTOVÁ, Irena. *Bohové a hrdinové antických mýtů*. 1. vydání. Praha: Olympia, 2010. ISBN 978-80-7376-249-0.

KRAUSOVÁ, Nora. *Lessingův estetický odkaz*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon a iné estetické štúdie*. 1. vydání. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1961.

MEID, Volker. *Das Reclam Buch der deutschen Literatur*. 2. Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2004. ISBN 3-15-010521-8.

MÍČKO, Miroslav. *Lessingův Laokoon*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. 1. vydání. Praha: SNKLHU, 1960.

STROMŠÍK, Jiří. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi: Kapitoly z německé literatury*. 1. vydání. Jinočany: H & H, 1994. ISBN 80-85787-68-7.

ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. 6. vydání. Praha: BRÁNA, 2005. ISBN 80-7243-266-4.

7.3 Elektronické zdroje příloh

Obr. 1:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AEI_Greco_042.jpg

Obr. 2:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ALaocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067_n6.jpg

Obr. 3:

http://classconnection.s3.amazonaws.com/517/flashcards/1518517/png/laocoon_and_his_sons1336528381408.png

8. Resumé

This bachelor thesis presents J. J. Winckelmann`s and G. E. Lessing`s arguments within issue of perception of Laocoon sculpture and shows their differences in the perception of suffering captured on the Laocoon sculpture. But their aesthetic concepts are based on the same objective - to mobilize emerging bourgeois society.

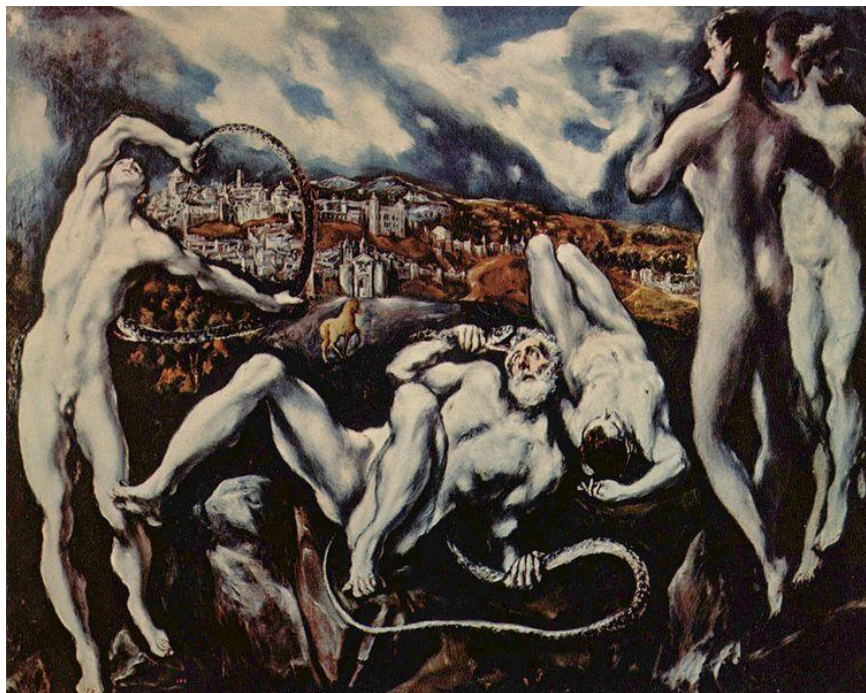
The work briefly discusses the cultural and historical context of Enlightenment in 18th century. This thesis focuses on presentation of Laocoon as a mythological creature and also as a important sculptural work, which became the subject of Winckelmann`s and Lessing`s discussion and many international artists.

The main essence of the work are two separate chapters about Winckelmann and Lessing focused on art theorists` lives, works and thoughts in their general aesthetic concepts due to which preserved their legacy for future authors.

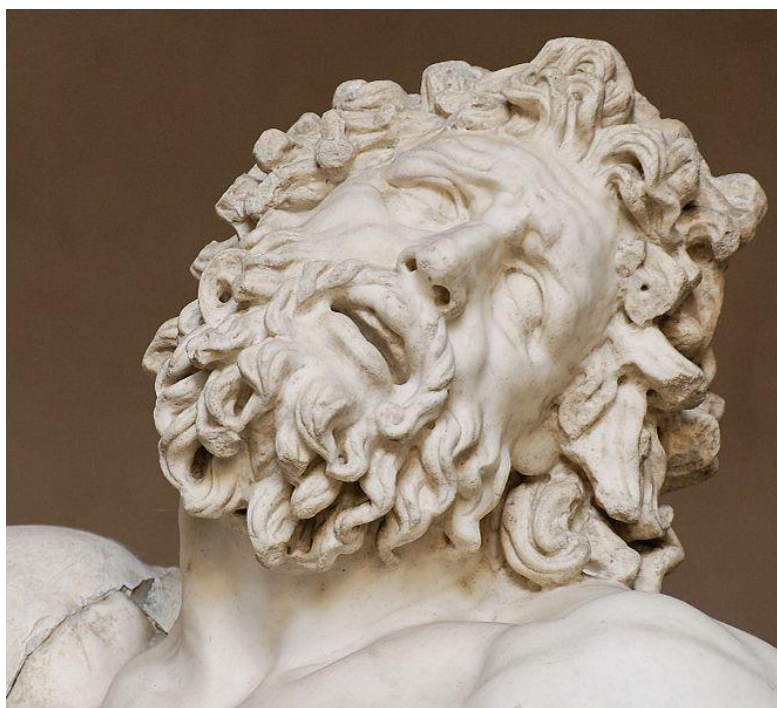
Contribution of this thesis consists in overall perspective on the issue, based on the viewpoint of Winckelmann and Lessing.

9. Přílohy

Obr. 1: Láokoón, obraz malíře El Greca



Obr. 2: Detail Láokoóntovy tváře



Obr. 3: Sousoší Láokoón (v dnešní podobě)

