

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

KATEDRA OBČANSKÉ VÝCHOVY A FILOSOFIE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Srovnání pohledu na člověka a svět ve
výtvarném umění a filosofii antického Řecka.**

Autor: Bc. Martina Bartošová

Vedoucí práce: PhDr. Miloslava Blažková, CSc.

Rok: 2012

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Nekoři 12. 4. 2012

Podpis:

Tímto bych chtěla poděkovat PhDr. Miloslavě Blažkové, CSc. za vstřícný přístup, poskytnutí cenných rad a odborné vedení mé diplomové práce.

Své rodině děkuji za podporu a trpělivost, které pro mne mnoho znamenají.

Abstrakt

Diplomová práce *“Srovnání pohledu na člověka a svět ve výtvarném umění a filosofii antického Řecka”* si klade za cíl pojednat o zasazenosti antického člověka do světa, a to jak z hlediska filosofického, tak i z pohledu antického výtvarného umění. V jednotlivých kapitolách, kde je provedeno srovnání obou tvůrčích činností, se věnuje pozornost nejdůležitějším fenoménům úzce souvisejícím s pojetím antického člověka a jeho světa. Podrobněji se práce zaměřuje na vztah k božskému a na uchopení pojetí ideálu krásy.

Cílem práce je ukázat díky komparaci filosofie a výtvarného umění, zda bylo vždy filosofické myšlení v dobovém souladu s výtvarnou tvůrčí činností a jak moc se navzájem ovlivňovali.

Klíčová slova

Vztah mezi filosofií a výtvarným umění, antické Řecko, božstvo, ideál krásy, pohyb.

Abstract

The aim of this thesis *The comparison of the ancient-art and ancient-philosophy views of the man in the world* is to discuss ancient man's featuring in the world, both from the philosophical and artistic point of view. The following chapters, comparing both creative activities, deal with the most important topics closely related to the perception of the ancient man and his world. In particular, the thesis focuses on the relation to the divine and the concept of the ideal beauty.

This work's goal is to state, by comparing philosophy and visual arts, whether philosophical thinking has always corresponded with visual arts; and how much they have influenced each other.

Keywords

The relationship of art and philosophy, ancient Greece, God, beauty, movement.

Obsah

Úvod.....	7
1. Zakotvení řeckého člověka ve světě.....	9
2. Vztah k božskému ve výtvarném umění a antické filosofii	30
3. Ideál krásy v antické filosofii a výtvarném umění	56
4. Fenomén pohybu v antickém výtvarném umění	72
Závěr.....	79
Použitá literatura.....	84
Seznam vyobrazení.....	88
Obrazová příloha.....	90

Úvod

Moderní evropská kultura vyrůstá bezpochyby z antické tradice, starořeckého smýšlení a tvoření, které je tím pádem pro nás velmi důležité a snažíme se ho uchopit co nejlépe. Při čtení antických filosofických traktátů a prohlížení uměleckých děl v muzeích nás napadá otázka, jaký ve skutečnosti byl starořecký občan polis, jak přistupoval ke svému bytí a světu kolem sebe? V této diplomové práci se pokusím nahlédnout do antické minulosti a vystihnout jejího obyvatele skrze filosofické myšlenky a díla výtvarného umění. Samozřejmě si uvědomuji, že se jedná o záměr velice smělý, a předem musím přiznat, že ne všechny otázky a problémy týkající se antického člověka a jeho vztahu ke světu zvládnou v práci, která je omezena časem a rozsahem, postihnout.

Za hlavní cíl jsem si stanovila komparaci filosofického a výtvarného pojetí jednotlivých problémů, které se vážou k životu antického jedince. Bylo vždy výtvarné umění v dobovém souladu s filosofickým myšlením? Dívaly se obě tyto tvůrčí činnosti na člověka a jeho prožívání vlastní existence stejně? Budu se snažit obhájit mou předem stanovenou hypotézu o vzájemném ovlivňování filosofických myšlenek výtvarnou tvůrčí činností. Důvod, proč jsem si vybrala právě výtvarné umění pro komparaci s filosofií, je čistě subjektivní, stejně tak dobře jako výtvarné umění by nejspíše šlo použít i jiné odvětví antického umění, například literatura, hudba, divadlo atd.

Stěžejní částí mé práce je první kapitola, ve které jsem se zaměřila přímo na pojetí antického člověka a jeho zasazenost do světa ve filosofii a výtvarném umění. Uvědomování si vlastního bytování ve světě a vztah k sobě samému neřešili pouze filozofičtí myslitelé, ale i umělečtí mistři, chtěli-li dosáhnout dokonalého ztvárnění člověka a jeho světa.

Ve druhé kapitole se zabývám zásadním fenoménem v životě antického člověka, jímž byla víra v antropomorfní bohy. Změny v jejím pojetí, úzce související se změnami ve společnosti, opět mapuji jak ve filosofických spisech, tak ve výtvarných dílech, kterých se do dnešních dnů dochovalo velké množství. Jsou nezpochybnitelným dokladem vypovídajícím o důležitosti vztahu jedince k božskému ve starém Řecku.

S antickým uměním máme samozřejmě spojenou snahu po dokonalosti, snahu po dosažení ideálu. Dějiny antického sochařství jsou dokladem této honby za ideálním ztvárněním člověka. Ovšem problém ideálu krásy se netýkal pouze umělců, byl to opět fenomén celospolečenský, ke kterému se rádi vyjadřovali i filosofové. I právě proto se snažím ve třetí kapitole postihnout důležitost tohoto jevu v životě antického Řeka.

Poslední část mé práce demonstruje zjištěné závěry a myšlenky na konkrétním problému. Jako ukázkový příklad souvislosti filosofie s výtvarným uměním se mi jevil moment pohybu v antickém sochařství. Fenomén pohybu jsem si zvolila proto, že je na něm nejlépe vidět vývoj problému. I amatérští milovníci umění si jistě hned vybaví sochy strnulých jinochů a dívek v protikladu s dynamicky pojatými helénistickými bohy na Pergamském oltáři. Hned si musím položit otázku, díky čemu byla tato dynamická změna, čím bylo toto řecké probuzení sochařství umožněno? V diplomové práci se dále pokusím obhájit odpověď, že tento vývoj pojetí pohybu mohl proběhnout i díky proměně pohledu na člověka a na jeho zakotvenost ve světě.

Z celého mého filosoficko-uměleckého srovnávání a doplňování zároveň vyvstává další neméně důležitá otázka, zda může výtvarné umění pomoci k pochopení filosofických problémů, k uchopení abstraktních filosofických schémat. Je to otázka velmi zajímavá i vzhledem k mé budoucí učitelské profesi. Nutí mě totiž přemýšlet o tom, zda si mohu při vysvětlování a přibližování velmi obtížných filosofických myšlenek a konstruktů vzít na pomoc názorné umění a tím žákům situaci snadněji manifestovat.

1. Zakotvení řeckého člověka ve světě

Co přesně mám na mysli, když napíši slovní spojení „řecký člověk“? Opravdu si troufám tuto bytost popsat ve vztahu k jeho zakotvenosti ve světě? Problémů, kterým se chci věnovat v této kapitole, bude jistě dost a já se kvůli omezenému rozsahu diplomové práce budu moci soustředit pouze na pár aspektů tvořících řecký svět. Již odpověď na mnou položenou první otázku se ukazuje dosti složitá. Fenomén „řecký člověk“ se táhne přes několik století, přes velký územní rozsah a rozmanité formy způsobů života. Ať již nahlížíme na řeckého člověka jako na Hésiodova rolníka, Homérova válečníka či Sókratova filosofa, vždy musíme mít na mysli jejich rozdílné zakotvení v časové linii, geografické umístění a jejich rozdílné pojmání světa, určující jejich bytí.

Na druhou stranu se ale pokusím pro přehlednost a zjednodušení této kapitoly, nalézt i jejich společnou charakteristiku, v níž můžeme výše uvedeným příkladům připsat vlastnosti, jako je snaha dosáhnout *areté*, držet se přiměřenosti a harmonie, úzké sepětí s řádem kosmu a s náboženským kultem, přírodou a později i se svou polis. Při popisu řeckého světa se budu opírat o antickou filosofii, v jejímž centru nestál jen člověk, ale spíše celek světa, podstata bytí a počátek všeho jsoucího. Pro doplnění a oživení mnou vytvořeného obrazu antického světa si na pomoc přizvu řecké výtvarné umění, v němž se často odráží to, jak se antičtí lidé viděli a jak utvářeli svět kolem sebe.

Ve filosofii je člověk vymežován v rámci základních antropologických paradigmat vždy ve vztahu k tomu, co ho přesahuje. V našem případě se zaměříme na přesah kosmu nad člověkem. Starověký Řek pojímal svou identitu jako sepětí s celkem světa. Svůj život chápal jako určitou participaci na celku a jednotě světa. Tento svět je pro řeckého člověka pln bohů a harmonického uspořádání. O vztahu k božskému se podrobně rozepíši v další kapitole, zde jen podtrhuji tu velmi důležitou božskou přítomnost ve všech částech i v celku světa.

Pro sebereflexi a sebeporozumění řeckého člověka položil základy antický mýtus. „*Mythos*“ je vyprávění nemající racionální charakter, je to zvláštní forma příběhu umožňující porozumět základním způsobům života právě proto, že obsahuje stále se opakující situace. Mýtus tím nabízí snadné návody pro chování mytického člověka. Mýtus tedy již předem popisoval nějakým způsobem celý svět,

už předem vypracoval něco jako celkovou představu, celkový obraz světa. Tento mytický svět ale podléhal striktně božskému řádu, člověk sem byl pouze přizván, a jak popisuje Patočka, osudem každého jednotlivce bylo „bloudit“ v božském světě. Člověku nebylo dovoleno jen tak spatřit jas pravdy, ta byla přístupná pouze božstvu, tak se z něho stal „bloudivec“ a podílník na božském světě, který nesměl porušit pravidla. Mohli bychom říci, že v mýtu tehdejší člověk nehledal žádnou problematičnost, naopak vše, co se z něj dozvěděl, už bylo předem dáno, všechno v něm bylo svým způsobem už zodpovězeno a hotovo.¹

Jednota řeckého světa se v mýtu nazývá „*kosmos*“, tedy místo, kde hlavní roli hraje pevný řád, který do sebe vtahuje vše živé a podrobuje to své moci. Výraz „*kosmos*“ ve starších textech označuje to, co je vzhledem ke svému správnému uspořádání a fungování ozdobou, která dodávala svému nositeli více krásy a vznešenosti. A právě svět jednotný ve své rozmanitosti, stálý i v proudu času, harmonický v rozvržení částí, z nichž se skládá, byl pro staré Řeky taky takový šperk, umělecké dílo. *Kosmos* je omezený jasnou hranicí, *peras*, která jej dělí od chaosu, zmatku, nesouladu, do něhož si nepřál žádný z antické obce upadnout. Právě díky mýtu se potlačovala přítomnost chaosu, která ohrožovala bezpečnost řeckého člověka.

Pro mytické pojetí světa je typická jednota mnohosti. Jednota a řád jsou zde sjednocující i omezující. Harmonický řád světa se prosazuje střetem a sjednocením různého, ať již bojem, smrtí či zrozením. Tento řád je stejný pro všechny lidi, kteří jsou vázáni osudem.² Právě Osud, *Moirai*, hraje hlavní úlohu ať již v nejstarších mýtech či v Homérových eposech. Člověk se neměl osudu vzpouzet, a i kdyby se o to pokoušel, vždy ho jeho osud dohonil. Čím byl mytický člověk bystřejší, moudřejší a mravnější, tím více byl vystavován zkouškám osudu. Čím více se snažil najít pravdu, tím více narážel na neproniknutelnou temnotu. V tom spočívala velikost mytického člověka, který si důstojně a statečně nesl svůj tragický osud.³

Život se dal pojmout jako věčný návrat téhož, stejně jako koloběh přírody, práce, běh nebeských těles atd. Mýtus člověka do tohoto koloběhu uváděl, zval člověka vstoupit na scénu světa a participovat na pravdě, na řádu. Mýtus měl přivést člověka pod zákon, řád, vyšší smysl, měl zkrotit jeho vrozenou *hybris*, zpupnost,

¹ Srovnej PATOČKA, J. *Platón a Evropa*. s. 56-60.

² Srovnej PELCOVÁ, N. *Vzorce lidství*. s. 13 - 15.

³ Srovnej tamtéž, s. 15.

právě díky níž byl člověk nedokonalá bytost, chybný ze své zpučnosti. Mýtus měl naučit člověka rituálnímu chování.

Výše zmiňované přispělo k tomu, že mýtus dával lidem bezpečnou půdu pod nohama, půdu přesvědčení. Mýtus byl pro jednotlivce to objektivní a dané, tíže života a rozhodnutí bylo přesunuto kamsi do hluboké minulosti. To se zhroutilo, když začali první filosofové problematizovat staré pravdy a věci přestaly být samozřejmé. Vznikl nový životní pocit, že musíme pochopit celek světa, který byl prvním myslitelům najednou cizí. Mytickou jistotu vystřídal údiv nad celkem jsoucna. Filosofická reflexe přinesla s sebou také jiné pojmání času, mytickou minulost vystřídala aktuální přítomnost.

Tím se ustanovil jiný způsob uchopení světa a jiné vymezení člověka. Teď již člověk na svět kolem sebe, na svět, do kterého právoplatně patřil, rozumně nahlížel a byl úzce spjat s údělem i se vším ostatním, co k světu přísluší. Do uvažování o svém okolí se dostávala postupně racionalita a začínalo se poukazovat na rozum jako na důležitou schopnost člověka.

Základy k rozvoji individuální inteligence a filosofického způsobu myšlení můžeme najít i v řeckém geometrickém umění 9. a 8. století př. n. l., které je charakteristické vysokou mírou abstrakce, důsledně propracovanou strukturou a jasnou logickou konstrukcí. Jedním z předních úkolů této rané fáze výtvarného umění v Řecku bylo obnovit řád ve vztahu mezi člověkem a universem – ten řád, který objevíme v krétském nebo mykénském umění a který byl později zpřetřhán nájezdníky. Ve středu zájmů umělců již v nejstarších dobách stál člověk, člověk jako vzor inspirace, člověk jako vzor pro odvození proporčních vztahů nejenom u soch, ale i v architektuře a ve vázovém malířství. Jako příklad se mi hned vybaví dvě varianty velmi starých amfor sloužících jako popelnice. Amfora s uchy na hrdle pro mužské pohřby a amfora s uchy na výduti pro ženské pohřby, které se používaly v protogeometrické době v Athénách. Podle vědců právě již ony představují překlad proporčního systému lidské figury.

Pro pochopení raného řeckého světa jsou zajímavé geometrické motivy na vázách, které mají funkci znaků, ale nejsou fixované a konzervované jako třeba v umění egyptském. Často se objevující spirála bychom mohli nazvat znakem mýtu, jelikož obvykle symbolizuje cyklus opakujících se vznikání a zanikání. Později je

roztrhána do koncentrických kružnic, které zdůrazňují význam středu, tedy význam individuality či lidského společenství ve světě.⁴

Mluva abstraktních symbolů nemohla uspokojit prudce se rozvíjející řeckou mysl nadlouho. Již v 8. století př. n. l. nastupuje tzv. renesance figurální malby, kdy se do vázové plochy pomalu ale jistě dostává lidská postava, která se brzo stane ústředním motivem celého řeckého sochařství a malířství. Na počátku je ještě lidská figura zobrazena podobně jako v jiných primitivních uměních: hlava a nohy až do pasu jsou nakresleny z profilu, ramena a oko z čelního pohledu. Vosí pas byl módní pro muže i ženy. První figury jsou neoděné, teprve od poloviny 8. stol. př. n. l. mají ženy dlouhý chiton a výrazněji jsou vyznačeny vlasy a oko. Jistě zajímavý doklad toho, jak na sebe v nejranější fázi řecké kultury lidé nahlíželi a jaké měli prostředky ke svému zobrazení.⁵

Ještě zajímavější jsou motivy z amfor 8. stol. př. n. l., které nám názorně ukazují, co hrálo v životě antického Řeka důležitou roli a co bylo hodno zaznamenat na posvátné rituální předměty či na nádoby denní potřeby. Byly to například výjevy z pohřbů, z nichž si můžeme představit, jak byl pohřeb důležitý v rané řecké společnosti, dále výjevy z bojů, tanečních slavností, závodů a samozřejmě nepostradatelné obrázky z mýtů. **(obr. č. 1)**

Abstraktní geometrický styl nejspíše nevyhovoval nové touze řecké mysli, která si libovala více v citovém prožívání, citové reflexi. Tato touha vedla zejména k řecké lyrice Sapphó a Alkaia, vedla k prohloubení zájmu o krásu ve výtvarném umění. Ale profesor Bouzek ve svých pracích zmiňuje i stále trávající abstrahující proud řeckého myšlení, který vedl právě k řecké filosofii, i když jak hned dodává: *i ve filosofii můžeme pozorovat polaritu řecké duše a její percepce světa: je patrná např. v rozdílu v chápání světa u Hérakleita a Pythagory, později v proudech platónském a aristotelovském.*⁶

Onen Aristotelův údiv, který nastartoval vznik filosofického myšlení, není údiv nad jednotlivými skutečnostmi, ale nad jakousi praskutečností, že věci jsou zde ve své zjevnosti v celku, jsou ve světě před námi. Filosofie se o ně má zajímat a odhalovat je v jejich jsoucnosti a struktuře. To je důležitým problémem prvotní filosofie: proniknout do všeobsáhlého jsoucího celku a zachytit jej v tom, co je pro

⁴ Srovnej BOUZEK, J., ONDŘEJOVÁ, I. *Řecké umění – učební texty*. s. 6-12.

⁵ Srovnej tamtéž, s. 9.

⁶ BOUZEK J., KRATOCHVÍL, Z. *Od mýtu k logu*. s. 28.

něj podstatné. Sám člověk je v tomto procesu odhalování taktéž určen k objevu, protože je stejnou zjevnou součástí toho světa.⁷

Ve filosofické reflexi máme tedy přítomen svět jako celek, svět jako celek je tady nyní s celou svou naléhavostí. Svět se nějak ukazuje a člověk je pouze pasivním divákem a zároveň i součástí struktury celku, který má zkušenost o světě v celku, nebo alespoň o jednotlivinách, ze kterých se celek skládá. Ovšem jednotliviny se nám ukazují každá trošku jinak, každý máme na tu věc jiný pohled, dalo by se říci, že se nám svět ukazuje v perspektivě. Právě tyto rozdíly v ukazování se světa v celku se snažila řešit první filosofie.⁸

Interpretace myšlenek tzv. presokratiků není vůbec jednoduchá a jednotná, protože se nám dochovaly pouze zlomky z jejich děl, navíc ještě přepsané a můžeme i říci předělané Aristotelem, který používal přeci jenom jiný filosofický slovník a jiné myšlenkové operace. Například slovo *arché* často spojované s prvními mysliteli z Milétu je podle dnešních badatelů až pozdějšího rázu. Filosofové si spíše kladli otázku: Co vládne žitím a bytím? To málo, co víme například o Anaximandrově pohledu na svět, můžeme podle filosofie Zdeňka Kratochvíla shrnout do obrazu protikladů vystupujících z bezmezna (z apeironu), v jejichž rámci vyvstávají i zanikají věci, tedy obrazu protikladů, které konstituují kosmos i jeho časový řád.⁹

Výše popsaný názor na myšlení Anaximadrovo je jistě postaven na jednom z dochovaných citátů: „*A z čeho věci vznikají, do toho též zanikají, podle nutnosti, neboť si za své bezpráví navzájem platí pokutu a trest podle určení času.*“¹⁰ Podle Anaximandra je náš svět obklopen bezmeznem a toho neohraničené, neomezené bezmezno, kterému většinou nikdo nevěnuje pozornost, je to, bez čeho se nic jednotlivého nemůže ukázat. Díky němu má každá věc svůj obrys a ten ji vyčleňuje z ostatních, z dalších věcí, které mají zase svoje obrisy. A tak bychom pokračovali dále a dále a nikdy nedostihli konec. Každá jednotlivá věc se tedy vyděluje svým obrysem z apeironu, díky němuž může vznikat, a díky tomu je v ní přítomen i celek. Každá ta jednotlivá věc podle Anaximadrova citátu tím, že vniká a zaniká, tak

⁷ Srovnej PATOČKA, J. *Nejstarší řecká filosofie: přednášky z antické filosofie*. s. 25-27.

⁸ Srovnej PATOČKA, J. *Platón a Evropa*. s. 63.

⁹ Srovnej BOUZEK, J., KRATOCHVÍL, Z. *Od mýtu k logu*. s. 153.

¹⁰ *Zlomky předsokratovských myslitelů*. s.13.

zahaluje a skrývá další věc. Tím zatlačováním ostatních věcí vlastně každá věc páchá bezpráví.

Představitelé tzv. milétské filosofie jsou také velmi často pojímáni jako myslitelé zkoumající vše živé, zkoumající a uchopující *fysis*. Výraz *fysis* najdeme již mezi starými výrazy řeckého jazyka. Nejstarší užití je už homérské, v „*Odysseji*“ označuje *fysis* nejspíše výsledek růstu. Budeme tedy předpokládat, že se jedná o slovo předfilosofické, odvozené z řeckých sloves znamenajících rodím se, rostu, kvetu a někdy nabývá *fysis* i dalších významů, jako je vzrůst, podoba, tvářnost, bytnost. Většinou tedy má vyjadřovat to, co na jedné straně souvisí s původem a zrodem a na druhé straně s rozpoznáním, což musíme poznat podle projevu. V těchto nejstarších textech bývá slovo *fysis* doprovázeno genitivem, zrození něčeho, vlastnost či vzhled něčeho. Můžeme ho tedy vztáhnout k nějaké obecné či jednotlivé skutečnosti. Například Empedoklés ve svých spisech mluví o zrození (*fysis*) věcí. Postupem času se význam slova trochu proměňoval, například u Platóna a Aristotela znamená *fysis* s genitivem to co „přirozenost“ určité věci, její podstatu.¹¹

Známý Hérakleitův výrok: „*Příroda se ráda skrývá*“ je pozdější interpretace jeho pojetí „*fysis*“. Jeho myšlenka měla být asi původně podobná větě: To, co způsobuje vznik věcí, zpravidla působí i jejich zánik – to, co se rodí, tihne ke smrti. Podle Hérakleita má totiž v sobě každá věc dvě stránky, jež se navzájem popírají, například život je smrt a smrt je život. Právě výše citovaný zlomek nám ukazuje, jak se význam slova „*fysis*“ měnil: ze základní ideje vegetativního růstu, spontánního vynoření se věcí se postupně vytváří představa jakési síly, která to způsobuje. Dochází k personifikaci *fysis* u helénistických filosofů a zosobněná Příroda se postupně stává tou, kdo svá tajemství rád skrývá.

Pro řeckého člověka je *fysis* tak opakem města a jeho kultivovaného okolí, ale jinak než pro nás. *Fysis* je „divočina“, drsná „panenská příroda“, která budí děs i při své kráse. Je to království bohyně Artemis, lovkyně všeho přírodního, neudělaného, nechočeného. Artemis je božská personifikace *fysis*. Ve výtvarném umění najdeme časté zobrazení Artemis Efeské (**obr. č. 2**), známé svými několika páry prsou. Ovšem někteří současní badatelé se domnívají, že to, co pokládali staří Řekové a Římané, za prsa, mohlo být jen plastickým ztvárněním roucha a šperků

¹¹ Srovnej HADOT, P. *Závoj Isidin*. s. 32-33.

sochy bohyně. Ta byla původně dřevěná a přivěšovaly se na ni různé ozdoby. Musím ještě uvést i další interpretaci, podle které se jednalo o býčí varlata, věnovaná bohyni z obětí konaných na její počest. Ať již to bylo tak či onak, řada dochovaných replik této personifikace Přírody s mnoha prsy nám ukazuje na úzký vztah tehdejšího Řeka a přírody.¹²

Celému řeckému výtvarnému umění je vyčítáno, že tak málo nebo snad vůbec nezobrazuje přírodu a do svého středu postavilo člověka jako vzor všeho. Ovšem my si musíme uvědomit, že naopak Řekové byli s přírodou svázáni více než moderní člověk, ale žili v ní natolik, že po dlouhou dobu necítili potřebu mít ji doma vyvěšenou či vytesanou jako realistickou krajinomalbu. Řecké malířství 6. a raného 5. století př. n. l. krajinu sice jen naznačuje ornamentem, ale její existence je v něm přítomná. Znaky, ornamenty zastupovaly náš obvyklý pohled do jarní či podzimní krajiny, tu první například reprezentovaly přilétající vlaštovky, tu druhou zralá jablka. Podobně byly zobrazovány stylizované rozety, palmety či květy upomínající na rostlinu či strom.

Ještě než popíši úplný obrat k člověku, který začínal sofistickou filosofií, chtěla bych zmínit další důležitý pojem označující uspořádání řeckého filosofického světa, a to slovo *logos*. Ten tomuto světu vládne, ale hlavně umožňuje jeho porozumění a reflexi sebe sama. Opět se jedná o obtížně přeložitelný pojem, který obsahuje spoustu významů, například slovo, řeč, smysl slova, smysl řeči, řád a rozum. Abychom si udělali alespoň malou představu, o tom, co *logos* představoval pro řecké filosofy, můžeme si obsahy výše jmenovaných slov uspořádat do obrazu světa jako místa prostoupeného rozumným řádem a vesmírným řádem, na kterém se bytost rozumná může podílet. Podle některých filosofů schopnost myšlení člověka uschopňuje odhalit pouhé zdání proměnlivého světa a proniknout k pravdě bytí.

Ovšem toto pojetí *logu* je až pozdějšího data. Původní význam byl ještě trošku jiný. Za prvního filosofa, kdo používal slovo *logos*, je tradičně označován Hérakleitos z Efesu. Tento temný filosof ale asi neoznačoval pojmem *logos* cokoliv, co se týkalo rozumu, tento výklad je spjat až s pozdější filosofií. Například stoický *logos* označoval právě již ten zmíněný světový řád určující koloběh proměn. Základní překlad slova *logos* u Hérakleita do češtiny je podle Kratochvíla „řeč“. Hérakleitos neztotožňuje řeč a myšlení jako později Parmenidés, ale důvěřuje ve

¹² Srovnej HADOT, P. *Závoj Isidin*. s. 222-223.

smysl celku. Stejně důležitou roli jako *logos* u něho má „osud“. Právě osudovost *logu* řídí naše životy a my jsme vůči ní nechápaví. Ale člověk by se měl otevřít tomu, co je pro všechny společné, tedy *logu* a tím se probudit z dlouhého spánku. Spojením s *logem* dojde k probuzení, k otevření se pro vzájemné vztahy a díky tomu se člověk může stát moudrým, získá tu onu pro Řeka nejdůležitější ctnost – moudrost a zdatnost. Ovšem dosáhnout toho je podle Herakleita problém: „*Tuto řeč (logos) věčně jsoucí nechápou lidé, ani dokud ji neslyšeli, ani když ji uslyšeli. Neboť ač se všechno děje podle této řeči, přece se podobají nezkušeným, když se pokoušejí o taková slova a díla, jaká já vykládám, rozebíraje každé podle jeho povahy a vysvětluje, jaké jest. Avšak ostatním lidem uniká, co dělají bdíce, tak jako zapomínají, co dělají spíce.*“¹³

Podle antických filosofů se tedy pouze rozumná bytost může podílet na uspořádání *logu*. A tím se dostáváme již k popisu řeckého člověka, který je mimo jiné vymezen jako bytost mluvící a rozumějící, tedy *zoon legon echon*¹⁴. Člověk je díky této vlastnosti uzpůsoben k naslouchání řádu světa, jeho harmonii, tedy k schopnosti poznat jeho *logos*. Antický myslitel se může díky tomu tázat po pravdě a podstatě věcí, které jsou mu přístupné právě díky rozumu, čímž člověk převyšuje všechno ostatní bytí ve světě. Ovšem nesmíme zapomínat na již výše zmíněné a to, že člověk se nevyděluje a nevyvyšuje nad přírodu, je stále její pevnou součástí.

Výše popsané pojmání „neprobuzeného“ člověka se odráží i v umění archaické doby, které na člověka nazírá ještě jaksi zevně. Archaický úsměv na sochách z tohoto období reflektuje poněkud snovou představu o člověku, jehož tělesná podstata nebyla ještě plně uchopena vědomím.¹⁵ Slovy Hérakleita v půvabných a jistě krásných archaických korai se odráží ono dosud snové chápání sebe sama, snové právě proto, že vědomí je stále ještě neprobuzeno.

Ovšem jiné pojmání tělesné i duševní podstaty jedince nastane po řecko-perských válkách, po vítězství řecké „polis“, po rozšíření učení sofistů a Sókrata. V sochařství se ještě před vrcholnou fází klasického stylu zformuluje tzv. přísný styl¹⁶, v jehož sochách již vidíme život uvnitř skulptury. Sice je dán pouze

¹³ *Zlomky předsokratovských myslitelů*. s. 26.

¹⁴ Jedna z charakteristik Aristotelova člověka.

¹⁵ Srovnej BOUZEK, J., ONDŘEJOVÁ, I. *Řecké umění – učební texty*. s. 43.

¹⁶ Přísný styl: athénská plastika konce 6. století př. n. l. až do poloviny 5. stol. př. n. l.. Odpovídal svou vážností dramatické době řecko-perských válek, započal s chápáním vnitřní anatomie lidského těla.

v základních rysech, v jakési zkratce a strohosti výrazu, ale už tam je. Mechanismus lidského těla byl již v této době zhruba pochopen, sice byl zpočátku jakoby strojový, což se dalším vývojem proměnilo v umělcovu snahu zpřítomnit i lidskou mysl, ducha v mramorové skulptuře. Můžeme spolu s profesorem Bouzkiem hovořit o postupném pronikání rozumu do pojmání člověka ve výtvarném umění.¹⁷

Jako příklad sochařství přísného stylu uvádím sochu Poseidóna (v diskuzi o ikonografii sochy se kloním spíše k námětu Poseidóna než k další uváděné možnosti, že se jedná o sochu Dia) nalezenou v moři u mysu Artemisia. (**Obr. č. 3**) Tato socha se již vyznačuje výraznou modelací a zobrazuje zralého muže v plné síle, jehož tělesná kostra je tu doslova cítit. Můžeme dokonce ze sochy tušit její bytnost a jistou hrdost. Ovšem nesmíme zapomínat, že se jedná o sochu boha, který si byl své síly a vznešenosti vědom od nejstarších dob. A právě znázornit toho sebevědomého boha byl velmi těžký úkol, který ještě v archaické době byl řešen úplně jinak. Tady umělec předvedl mistrovství v zachycení lidské anatomie a uvědomělé tělesnosti.

Sebevědomí člověka a jeho nezávislost na božském kosmu hlásili v 5. stol. př. n. l. sofisté, kteří více méně otřáslí všemi starými hodnotami a nastolili relativismus a skepsi. Otevřeli dveře logu, který se pustil do všech věcí kolem sebe, a to s neomezeným optimismem, ale také s bezohledností. Osvícenský myslitel se domníval, že rozum má všemohoucí moc a že kromě logu není nic, všechno se musí před logem legitimizovat: stát, právo, obyčej, ale i náboženství. Sofisté přinášejí ve svém formalistickém a racionálním pojmu vědomí stupňovaný individualismus a antropologismus, v jehož středu je hlavní zájem o člověka, o individuum.¹⁸ Proti němu se postavil nejen Sókratés, ale i Platón a Aristoteles, kteří žádali, aby se jednotlivec podroboval polis. Tento individualismus odpovídal partikularismu řeckých měst a kmenů, dokonce ho můžeme vidět i ve výtvarném umění, kde se již od počátku vytvořily regionální umělecké slohy (např. atické vázové malířství). Ovšem plně se individualismus v řeckém prostředí prosadil až o století později.

Odezvou sofistům byl i vývoj řeckého umění v 5. století př. n. l., který směřoval k hledání ideálu pro dokonalé vyjádření povahy bytí. Umělci se snažili nalézt uměleckou formu, které by dokázala zobrazit skutečnost v celém jejím dosahu a smyslu, která by celostně vyjádřila bytí bez ohledu na hranice času a

¹⁷ Srovnej BOUZEK, J., ONDŘEJOVÁ, I. *Řecké umění – učební texty*. s. 61.

¹⁸ Srovnej PATOČKA, J. *Sókratés: přednášky z antické filosofie*. s. 36.

prostoru. Do výtvarného umění se tím pádem dostávaly náměty každodennosti a díla byla více spjata se smyslovým vnímáním. Sochařství se stalo intimnějším, díky individuálnímu a osobnímu rázu, který se hledal ve skutečném životě.¹⁹

Předzvěstí tohoto trendu bylo již červenofigurové malířství²⁰, v němž se odráželo vidění světa tvůrců a konzumentů uměleckých nádob v rovině běžného života athénské občan. A právě tomuto světu nebylo nic cizí. Na aténských vázách nacházíme spoustu scén z běžného života, z antických symposií a deipnon.²¹ Dochovalo se nám spoustu nádob, sloužících k symposium, na kterých máme vyobrazeny hrdinské výjevy, válečné scény a obrazy převzaté od básníků, ale i sportovní, lovecké, jezdecké výjevy ze života aristokracie a homosexuální erotické scény. Marně bychom prováděli archeologické vykopávky a průzkumy po antických muzeích v honbě za žánrovými scénami, ženskými činnostmi a scénami z náboženských rituálů na amforách určených k symposium. Ale jinak byla škála motivů velmi bohatá, a to sice od scén zcela střízlivých po výjevy vyloženě sexuální a opilecké. Podobně jako athénská komedie té doby, sestupovali vázoví malíři často až ke scénám odpovídajícím jadernému lidovému vtipu.²² **(obr. č. 4)**

Sochařská veledíla od Feidia, Myróna či Polykleita jsou označována za klenoty klasické doby a v dalších fázích nejen řeckého umění byla často napodobována. Dnes tyto šlachovité atlety a vznešené bohy obdivujeme v jejich bělostném mramoru, ale původně byly sochy živě pomalované, tak aby na nich bylo dosaženo naprostého realismu, absolutní *mimésis*. Ovšem nemůžeme tento realismus brát doslova, tyto půvabné bohyně a atletičtí mladíci neměli zcela jistě něčí tvář, portrétování až do helénismu nebylo žádané. Sice již v polykleitovské anatomii cítíme bytování lidské mysli, ovšem tato bytnost je zprvu chápána jako obecně platná, šlo hlavně o zobrazení ideálu, kterému se všichni občané chtěli připodobnit. Osobní jinakost jim připadala nevýznamná a dokonce i nevhodná, způsobující pýchu proti božskému řádu, způsobující *hybris*. Tento rys antického

¹⁹ Srovnej PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 119.

²⁰ Červenofigurová technika byla objevena mezi roky 530-520 př. n . l. a umožnila lepší kresbu uvnitř lidské figury, reliéfní linie, kterými byly prováděny detaily. V této červenofigurové malbě se hlavně přesouvá jas, světlo, dovnitř lidské postavy.

²¹ Symposium je označení pro společenskou hostinu, soustředěnou na pití vína, prokládaného malými zákusky. Nejdůležitější složkou ale byly učené proslovy a sociální rituály. Deipnon je taktéž označení pro společenskou hostinu na které se hlavně jedlo se a pilo.

²² Srovnej BOUZEK, J., ONDŘEJOVÁ, I. *Řecké umění – učební texty*. s. 43.

klasického umění můžeme také chápat jako reakci rovnostářské demokracie na tyranidu nebo jako ideu *homoioi*, rovných si navzájem občanů.²³

Tady musím udělat odbočku od klasického sochařství, i když svým způsobem se ho moje další upřesnění pojetí řeckého člověka také týká. Jak to bylo v antickém Řecku s tou výše zmiňovanou rovností? Správně jsem napsala rovnost občanů, ale problém byl, že ne každý člověk byl občan. V antických Athénách, podle kterých si braly příklad ostatní polis, mohl být právoplatným občanem pouze muž narozený v Athénách svobodným a trvale usazeným rodičům. Z toho vymezení jasně vyplývá, že se v aténské společnosti nacházelo i spousta „neobčanů“ : ženy, cizinci, otroci, kteří neměli právo na stejnou rovnost, svobodu a rozhodování o obci.

Nezbývá mně nic jiného než souhlasit s Karlem Svobodou, který zásluhy na antické vzdělanosti, antickém myšlení a vyspělé hospodářské úrovni připisuje právě instituci otroctví.²⁴ Sice se za celé antické dějiny objevily ojedinělé hlasy, tvrdící, že otroctví²⁵ je čímsi nepřírozeným (objevující se hlavně o stoických filosofů), ale tyto názory nenašly širší uplatnění. Naopak například Aristoteles v *Politice* tvrdil, že otroctví některých lidí je stejně přirozené, jako je přirozené, aby duše vládla nad tělem a člověk nad zvířetem.²⁶ Pro Platóna nebyla žádná duše otrocká jako pro Aristotela, ale i on otroctví ve svém spise *Zákony* pokládá za nezbytnou podmínku svobodné činnosti řeckého občana. Ale zároveň zdůrazňuje, že „*správné zacházení s takovými lidmi záleží v tom, nedopouštět se vůči otrokům žádného příkoří a méně jim, je-li možno, křivditi než lidem sobě rovným*“²⁷

Otroci se také jako námět vázového malířství či sochařství dostali do antického výtvarného umění. Zajímavá je soška černošského otroka čistící boty, jež je precizně vymodelována, umělec dodržoval všechny poučky pro antické znázornění a bral svou práci i přes tak podřadný námět naprosto vážně. (**obr. č. 5**) Peter Levi ve své knize „*Svět starého Řecka*“ rozvíjí myšlenku, že černoušci byli modelováni s mnohem většími sympatiemi než řečtí otroci, a proto možná nebyli objekty groteskního ztvárnění v athénské komedii.²⁸ Na antických vázách najdeme

²³ Srovnej BOUZEK, J., ONDŘEJOVÁ, I. *Řecké umění – učební texty*. s. 62.

²⁴ Srovnej SVOBODA, K. *Antika a dnešek*. s. 8.

²⁵ Jsem si vědoma, že problematika otroctví v antickém Řecku je velmi složitý a mnohohrstevný problém. Bohužel kvůli stránkovému rozsahu a cíli mé diplomové práce se tohoto tématu dotknu pouze okrajově, jako úvodu pro výtvarné umění.

²⁶ Srovnej ARISTOTELÉS. *Politika*. s. 45.

²⁷ PLATÓN. *Zákony*. s. 162.

²⁸ Srovnej LEVI, P. *Svět starého Řecka*. s. 112.

scény s otrokem z komedie dosti často. Právě tyto postavy jsou zobrazeny v karikované ošklivosti, s náznakem portrétních rysů, ba přímo v rozporu s řeckým ideálem dokonalého, krásného občana.

Antické ženy sice patřily k druhé polovině svobodného obyvatelstva, ale neměly žádná politická práva. Veřejný život byl ženám téměř uzavřen, důležitou roli sehrály pouze v náboženských obřadech, na jejichž důležitost se snaží poukazovat moderní badatelé, jinak se jejich činnost odehrávala uvnitř domu. Lepší postavení měly ženy ve Spartě, které mohly v okamžiku ohrožení i bojovat. Naopak aténská žena měla na starosti pouze dům a náboženství. Rozdílný pohled na postavení ženy ve společnosti měli i dva nejvýznamnější filosofové antiky: Platón a Aristoteles.

V různých publikacích se dočteme různá stanoviska, že Aristoteles ve svém spisu *Politika* rovnost žen odmítá a nechává je podřízené mužským jedincům. Ovšem nemůžeme jeho názory na ženy interpretovat takto úzce. Musíme si uvědomit, že na rozdíl od Platóna, který je v této problematice hodnocen opačně-kladně, si Aristoteles uvědomuje rozdíly mezi mužem a ženou, rozdíly mezi vlastnostmi a tělesnou dispozicí ženy a muže a na základě této rozdílnosti jim pak přiděluje místo ve společnosti. Navíc Aristoteles ve svých spisech vždy zdůrazňoval důležitost rodiny, rodina pro něho byla doslova základem státu. A aby mohla mít vůbec polis základ, potřebovala partnerství muže a ženy, tedy tady můžeme v Aristotelově filosofii najít důležitost žen pro polis.

Rozdílně se pojímá Platónovo stanovisko k ženskému postavení ve společnosti. Ten ve svých utopických vizích připouštěl i podíl ženy na společném cíli té nejlepší obce. V *Zákonech* se dokonce dočteme, že se ženy mají s muži účastnit stolování, aby se utužily vzájemné styky. Samozřejmě žena se může podílet na vládě pouze za předpokladu, že prošla stejnou výchovou jako muž a je schopná stejné rozumové činnosti.²⁹ Ovšem jak již jsem psala, byla tu utopická myšlenka, která ve skutečnosti fungovala jinak. Navíc si Platón rozdíl mezi muži a ženou skoro jako by neuvědomuje, nedělá rozdílu mezi ženskou a mužskou duší, tudíž žádný rozdíl mezi ženskou a mužskou povahou, zodpovědností, prací, což by nás zase přivedlo k druhé krajnosti.

²⁹ Srovnej PLATÓN. *Zákony*. s. 166.

Výtvarné umění dlouho zobrazovalo ženy zahalené v dlouhém šatě a ženská anatomie, pokud byla výjimečně zobrazována podrobněji, téměř kopírovala mužskou. V řeckém umění, na rozdíl od umění fénického a syrského, byl ženský akt výjimečnou záležitostí ještě v raném 5. století př. n. l. V polovině téhož století se situace výrazně změnila. Ženský svět, ženská mysl, osudy žen se staly středem zájmu dramatického i výtvarného umění. Sofoklova Antigona či Euripidovy hrdinky mohou silou svých charakterů zaujmout diváka dodnes. Periklova manželka Aspasia byla vítanou partnerkou k rozhovoru i Sókratovi.

I vázové malířství konce 5. století př. n. l. bylo více soustředěno na scény spojené se sférou působení žen, např. na motivy svatební či rodinné. V sochařství docházelo k většímu pronikání k podstatě pochopení ženského aktu, formovaného stále průhlednější, tzv. provázkovou drapérií. Příkladem této přeměny a skoro již dokonalého zobrazení ženství je reliéf bohyně Nikai obouvající si sandál na parapetu chrámku Athény Niké. **(obr. č. 6)** Vrcholu zobrazení ženského světa dosáhlo antické malířství ve 4. století př. n. l., kdy Praxiteles dokonale zvládl podat ženský akt.

Nyní je vhodná chvíle k malému zhodnocení klasického umění, kterým se ještě ve své diplomové práci budu více zabývat. Ve většině erudovaných knih, uměleckých publikací či reportáží se klasické umění staví na piedestal vši krásy a dokonalosti a jen málo hlasů se dokáže zvednout v negativní kritiku před tímto již „klasickým“ uměním. Ostatní umělečtí kritici či kulturní historici snad ze strachu před výsměchem a nepochopením opakují stále tytéž chvály, i když se s nimi neztotožňují. Moje subjektivní stanovisko milovníka antického (nejen klasického) umění jasně vyplývá z celé práce, ale abych dosáhla objektivitu při zhodnocení klasického umění, vyhledala jsem si i negativně kritické názory. Například úsudek Františka Xavera Šaldy³⁰, citovaný v proti antickému umění namířenému spisu dr. Chalupného, kde umělecký kritik charakterizuje klasické sochy, jako mrtvé a neosobní a nezajímavé skulptury: *„Při vsí harmonické dokonalosti a jednoduchosti je přece dnes ta harmonie pro nás mrtvě klidná. Antické sochy mají mrtvé, neživé tváře, mrtvé, kamenné oči. Je to příliš rozumné, taková praktická střízlivost z toho vane....Teprve tváří v tvář této mrtvé kamenné harmonii, chladné, tuhé..cítíme, jak*

³⁰ V období první republiky bychom našli takových to kritiků antického umění více, a nejen umění, ale například i kritiku antické filosofie od Emanuela Rádla.

*náboženství bolesti, křesťanství, vniklo do naší krve, zjemnilo a diferencovalo naši představivost, citovost i obrazivost...*³¹

I když s názorem našeho předního kritika nesouhlasím, musím uznat, že vystihl podstatný rys antického sochařství, a to sice brzdu umělecké vášně – rozum. Tento rozum, který sehrál tak důležitou roli při objevování světa a zasazení člověka do něj, postihl i výtvarné umění. Do rytmu a melodie vnesl řád a pravidelnost, do stavitelství modulus, do sochařství „kánon“ lidského těla atd. Antický člověk však nebyl nadán pouze pronikavým rozumem, ale z dochovaných originálů antických děl vidíme, že měl velmi bystré smysly a živou obraznost. Svými smysly byl řecký člověk také vázán k celku světa, kterého si vážil, a mohli bychom říci, že rád přijímal dary země a těla. Antické umění tak bylo souhrnem smyslovosti, obraznosti, citu a objektivního rozumu, jak ho ve svém pojednání popsal Karel Svoboda.³² Z klasických děl tak naopak od Šaldy cítíme jakousi životnost, bohatost a ukázněnost.

Jistě souhlasíme s tvrzením, že antický člověk byl nadán rozumem a bystrými smysly, přičemž bylo upřednostňováno oko před ostatními smysly (ne u Héraikleta, který preferoval sluch). Tyto dovednosti, které odlišovaly člověka od ostatních bytostí, od neživých věcí a zvířat, byly jistě v hledáčku antických filosofů, kteří věděli, že existuje jakási „lidská přirozenost“. Ovšem i jejím uznáním se ještě člověk nevzdaluje od světa, nevyděljuje se zcela výjimečná oblast skutečnosti, která by člověka vydělovala na okraj. V antice ještě nevytvářel člověk a jeho myšlení dohromady vlastní svět mimo vše ostatní. Řecký člověk byl bytost kosmická. Jak již jsem psala výše, řecký mudrc nikdy nezapomínal na svět, myslel a jednal vždy ve vztahu ke kosmu.

Kosmický ovšem neznamenal ztracený, utopený ve světě. Přesto k tomuto pojetí světa vyplýval specifický vztah k sobě samému a k druhému člověku, vyjádřený v delfské formuli „*Poznej sám sebe*“. Tato prostá věta neznamená příkaz obrácení do sebe, jímž se člověk skrze introspekci dobere k svému skrytému já, ale vybízí k uvědomění si svých omezení, pochopení smrtelnosti člověka a jeho vzdáleného vztahu k božství. Člověk se má poznávat skrze konečnost svých možností, dovedností, schopností a také skrze vědomí smrtelnosti. Poznává se dokonce jako bytost hříšná, neúplná a špatná, ve vymezení k božstvu, které ho tolik

³¹ CHALUPNÝ, E. *Antika a moderní život*. s. 41.

³² Srovnej SVOBODA, K. *Antika a dnešek*. s. 13.

přesahuje. Dosáhnout úplného poznání je v řeckém světě pojato jako výkon životní poctivosti a spojeno s pokorou, která člověku pomáhá bytovat v antickém božském světě. Člověk se tímto poznáním vydává na novou lidskou cestu, která vede tam, kam mífila mystéria, ale ta jsou nahrazena mudrckou pokorou, podřízeností pouze sobě samému. „*To je nová podoba lidského vztahu k božství, ve které má logos větší roli než mythos, přestože se nic z této cesty nedá vymyslet.*“³³

Platónův Sokratés dává tomuto heslu filosofický smysl: poznej, kdo skutečně jsi, co v tobě jsi ty sám, tj. tvá duše, tvá psyché. Ale ani v tomto případě to neznamená, že máme stočit svůj pohled do svého nitra a nalézt se uvnitř svého já. Máme-li to doložit nějakým nepopiratelným faktem, pak je to antické pojmání mechanismu vidění, kdy oko nemůže vidět samo sebe, musí vždy své paprsky zaměřovat na předmět, který je vně. A právě viditelným znakem naší identity je tvář, kterou nabízíme ostatním, aby nás poznali. V Sókratově rozhovoru s Alkibiadem je načrtnuto zrcadlení člověka v očích druhého jako v zrcadle. Dále Sókrates přichází s myšlenkou duše, která se může poznat pouze pohledem ven, nikoli do sebe, ven na jinou bytost, která je s ní spřízněná. Takže to, co jsme, naši tvář a naši duši, vidíme a poznáváme při pohledu do oka a duše jiného člověka. Identita každého jedince se projevuje skrze obcování s druhým, křížením pohledů a vzájemnou rozmluvou.³⁴ Antický člověk nemůže být nikdy sám, nikdy absolutní, ale je to spíše bytost v mnohosti vztahů a každý tento vztah zaznívá do celkové skladby života.

Jako předpoklad pro dobrý vztah s druhým je podle Sókrata potřeba naučit se a získat *areté*, zdatnost či výbornost, *je to bytí v dokonalosti, je to existence v pravém smyslu slova.*³⁵ Je jednotná, i když se skládá z více ctností, je to hledání životní plnosti, je to hlavní úkol života antického Řeka. Podle Sókrata je právě naše duše zodpovědná za celkový smysl života. A tím tu máme nové pojetí duše, dříve byla duše nositelkou osudu, vnitřního osudu, vnitřního určení člověka. U Sókrata má duše moc k rozhodování o sobě samé, a tou mocí je poznání pravdy, rozpoznání dobrého a zlého, snaha dosáhnout dobra pomocí rozumu, *nús.*³⁶

³³ BOUZEK, J., KRATOCHVÍL, Z. *Od mýtu k logu*. s. 119.

³⁴ Srovnej PLATÓN. *Alkibiadés I., Alkibiadés II., Hipparcos, Milovníci*. s. 58-60.

³⁵ PATOČKA, J. *Sokratés: přednášky z antické filosofie*. s. 126.

³⁶ Srovnej tamtéž, s. 109.

Ovšem až Sókratův žák – Platón, postavil duši do středu svého přístupu k identitě člověka. V jejím pojetí se ale neodchýlil od rámce, v němž se pohybovala tradiční řecká představa o jedinci. Platónova duše nevyovídá o jedinečnosti našeho bytí, o originalitě našeho života, ale právě naopak, je jako *daimón*, je neosobní a nadosobní, je v nás a zároveň nad námi. Její úlohou není zajistit nám zvláštnost toho, že jsme lidmi, ale naopak nás osvobodit od falešné separace a začlenit nás do kosmického a božského řádu. Člověk je již podle nejstarších myslitelů tvořen tělem a duší, u Platóna nemůžeme tyto dvě entity pojímat jako dvě substance, dvě hmotné věci. Duše u Platóna není *substantia cogitans*, ale je to síla rozhodovat se a zaujímat rozmanité životní úrovně a pohybovat se napříč nimi. Platónův člověk je fungující organismus v plnosti své vitálnosti a též spirituálnosti, člověk není předmět vytvoření ze dvou substancí, ale jeho podstatu tvoří dialektika vnitřního života, dialektika sebepřekonávání žádosti té tělesné složky.³⁷

Patočka charakterizuje Platónovo pojetí duše, *psyché*, jako životní pohyb. Toto pojetí duše jako pohybu se objevilo již v archaických obrazech o člověku, ale filosofie tento pohled přetváří a ptá se, o jaký pohyb *psyché* v lidském životě především jde. Duše je principem dechu a pohybu těla a sama je prostředím pohybu myšlenek. Duše je principem celistvosti života a orientuje člověka ke smyslu života. Pro Platóna je tímto smyslem životního pohybu *to agathon*, idea Dobra. Idea Dobra, tedy sám zdroj možnosti poměřovat něco dobrého, zdroj dobra, zdroj jsočnosti.³⁸

Tady se dostávám ale na půdu Platónova pojetí jsočnosti a poznání. Pozadím jeho koncepce je metafyzický dualismus mezi hmotou a duchem, mezi proměnlivým, ne-jsočím světem zdání smyslově vnímatelných věcí a věčným, neproměnným, jedině opravdu jsočím světem, světem idejí, světem s archetypálními formami bytí. Každá věc v tom materiálním světě je sadou participací na nějaké ideji, která se nemění a zajišťuje tak konzistenci univerza, záruku proti chaosu. Tyto ideje podle Platóna vytvářejí samostatnou říši, kdy na vrcholu stojí idea dobra, která dodává každé ideji potenci být participující formou bytí. Pod ní se nacházejí idea pravdy, spravedlnosti a krásy.

Stejně jako idea dává věci identitu, dělá ji tím, čím je, tak i duše dělá člověka člověkem. Schránkou pro duši je lidské tělo, které náleží k materiálnímu, proměnlivému světu zdání, zatímco nesmrtelná duše více patří k nadřazené věčné

³⁷ Srovnej PATOČKA, J. *Platón: přednášky z antické filosofie*. s. 226.

³⁸ Srovnej KRATOCHVÍL, Z. *Výchova, zřejmost, vědomí*. s. 23.

říši idejí, i když bychom ji mohli přirovnat k prostředníkovi mezi těma dvěma světy, jelikož když více podléhá žádostivosti, přibližuje se světu proměnlivých jsoucn. Duše se tedy musí snažit překročit tělesnou schránku, vymanit se ze světa zdání, vymanit se ze svého „vězení“. Platón skutečně navazuje na orfický obraz těla jako vězení nebo náhrobku duše. Zrození by pak bylo pádem duše do tělesnosti. Ovšem tato zásvětní představa duše, pouhá představa vykročení ze schránky těla, není tím hlavním Platónovým pojetím pohybu duše. Filosof sice opravdu nemá pro hodnotu tělesnosti pochopení, ale Platónova péče o duši s tělesností počítá, protože ji vnímá jako trvalé napětí mezi vyjádřením transcendence duše a vyjádřením toho, že tento pohyb se děje zde a nyní a zahrnuje i hodnoty tělesné.³⁹

Sóma neboli tělesnost je sama vnějškovost našeho života, ke které patří všechny stereotypy a předsudky, čímž je *sóma* neautentičností života a tím pádem i vězením duše. Proto může být pohyb duše pochopen jako cosi osvobozujícího. Duše žije v neustálé snaze se buď myšlením dostávat ke jsoucňům, k jednotě se sebou samou, anebo skrze iracionalitu upadat do nejsoucn. Proto je nejvyšším úkolem duše člověka rozpomínat se na svět idejí, jehož popis nám podává Platón v dialogu *Faidros*: rozpomínání na to, co kdysi duše před svým tělesným narozením bezprostředně zřela v říši idejí, na což zapomněla, když se spojila s tělem.⁴⁰

V člověku se tedy odehrává zápas nejen mezi tělem a duší, ale i v duši samé, neboť *psyché* se skládá ze tří částí, které nám popisuje Platón v dialogu *Faidros*. V poutavém vyprávění o duši milovníka je právě *psyché* charakterizována jako okřídlené spřežení s vozatajem. Vozataj, první část duše, používá rozum ke kočírování dvou dalších částí *psyché*. Jeden kůň, zastupující srdnatou část duše, je vznětlivý, srdnatý, vášnivý. Druhý kůň, zastupující žádostivý, dychtivý díl duše, se nedá jen tak zkrotit a vozataj s ním má spoustu práce. „*Ten z nich, který je v krásnějším stavu, je svým vzhledem přímý a tělem pravidelně rozčleněným, s vysokou šíjí, nos má vypouklý, je bílé barvy, černooký, milovník cti s uměřeností a studem, přítel pravdivého mínění, nepotřebující ran, je řízen jedině pobídkou a slovem, ale ten druhý je zase křivý, tělnatý, sestavený bez ladu a skladu.....přítel zpupnosti a vychloubání.*“⁴¹ Základem duše je rozumová část, která pochází ze světa idejí a žádostivého a srdnatého koně řídí. Tyto své dvě řízené části přijala duše

³⁹ Srovnej KRATOCHVÍL, Z. *Výchova, zřejmost, vědomí*. s. 23-25.

⁴⁰ Srovnej PLATÓN. *Faidros*. s. 39.

⁴¹ Srovnej tamtéž, s. 43.

spojením s tělem a ideální vidění duše zatemňují. Nakolik rozumová část duše určitého člověka pohlédla v nebeské sféře na ideje, tak podle toho má člověk určité vlastnosti a podle toho má zaujmout místo ve společnosti.⁴²

Aristotelés, žák Platóna a jeho pokračovatel, se bude snažit překonat příkrý platónský dualismus těla a duše a pochopit bytostnou jednotu člověka. Základem jeho učení je pojetí věci, substance jako předmětu, ve kterém můžeme rozlišit látku (*hýlé*) a formu, tvar (*morfé*), jako vnitřní principy věcí, které tvoří jednotu.⁴³ Látka, *matérie*, sama o sobě je nestálá, musí být fixována, ztvárněna, a to právě formou, kterou Aristoteles pojímá analogicky s Platónovými idejemi. Forma je to, co existuje přímo ve věci a je tím, co činí věc právě tou věcí. Z pozice tohoto hýlemorfismu chápe Aristotelés duši jako formu těla, jako to, co formuluje látkové tělo. Duše tedy utváří jakousi látku v živé lidské tělo, oduševňuje a oživuje ji a podmiňuje tak veškeré fyzické a psychické životní dění člověka. Život je ve vlastním smyslu skutečný až tehdy, když duše vykonává jí vlastní úkoly. Poprvé je tak člověk pochopen jako psychofyzická, substanciální jednotu duše a těla.⁴⁴

Aristotelés zdůrazňuje důležitost rozumové duše⁴⁵ u člověka, protože díky tomuto prvnímu myslícímu a uskutečňujícímu činiteli je člověk zaměřen k cíli, má sklon k němu směřovat, a to podle své přirozenosti v rámci celku. Člověk tedy má celý svůj život plnit svůj úkol, směřovat k cíli, vědomě a svobodně. V *Etice Nikomachově* se dočteme, že vlastní činností člověka má být jednání ve shodě s rozumem, dosažení ctnostného života, žití v souladu se světovým řádem a dosažení nejvyššího pozemského dobra, blaženosti. Pro Platóna i Aristotela je rozumem vedené jednání rovněž v morálním smyslu dobrým jednáním. Tento důraz na rozum zavedl Aristotela k charakteristice člověka jako *zoon legon echon*, o které jsem už psala výše.

Podle Aristotela je člověk také „*zoon politikon*“, bytost společenská, tvor politický. V Aristotelově díle „*Politika*“ najdeme filosofovo přesvědčení, že člověk je určen již svou přirozeností k životu v obci. Kdo žije mimo obec, musí se buď povznést na úroveň bohů, nebo klesnout na úroveň zvířete. Polis je pro Aristotela (stejně jako pro Platóna) útvarem zcela přirozeným, nikoli pouhým výsledkem

⁴² Srovnej NOVOTNÝ, F. *O Platonovi*. Díl 3. s. 241-248.

⁴³ V tomto rozlišení látky a tvaru navazuje na Platóna.

⁴⁴ Srovnej ARISTOTELÉS. *Metafyzika*. s. 494.

⁴⁵ Aristotelés navazuje na Platónovo pojetí duše, ale nerozlišuje tři složky uvnitř jedné duše, nýbrž rozlišuje tři duše: duši vegetativní, senzitivní a rozumovou.

dohody mezi lidmi. Sice vznikla jako ochrana jednotlivce, jako pevnost pro záchranu jeho života, ale jejím přirozeným účelem je dobro, dobrý život. Jen v polis má člověk možnost „dobře žít“. Člověk jako občan polis, to není pouze vyjádření jako místního působení, to je ale i jeho sociální, existenciální i profesní vymezení. Občan polis se řídí jejími zákony – *nomos*, které jsem pro člověka určující, vymezující jeho spořádaný svět a zabraňující chaosu.⁴⁶

Právě *nomos* dává člověku to, co staří Řekové nazývali *oikos*, tedy domov, místo, kde má člověk své kořeny, kam patří, kde je svobodný. Platónovo pojetí svobody, *methexis*, spočívalo v participaci člověka na životě polis. Každý občan měl povinnost zaujmout v polis místo a tím se mohl stát pravým člověkem.

Antická společnost by se dala označit jako konfrontující společnost, kde člověk získává uznání tím, že vítězí nad svými soupeři v boji o slávu. Antičtí Řekové trávili nejvíce času právě tímto „bojem“ na veřejném prostranství, každý občan byl sledován druhými a hodnocen. Proto i v urbanizačních plánech jednotlivých měst bychom našli mezi individuálními příbytky občanů nejrůznější veřejné budovy, například každá polis musela mít alespoň jeden gymnasion, palastru, tržiště a nezbytnou veřejnou agoru, svatyni, divadlo, knihovno atd.

Starořecká společnost přisuzovala svému jedinci společenskou hodnotu, označovanou řeckým slovem *timé*. Za tímto termínem se skrývá přiřazení jednak sociálních znaků občanské identity a jednak to, čím osobně řecký člověk vynikal. Mohli bychom říci, že „*timé*“ v sobě zahrnovalo souhrn kvalit a zásluh určitého člověka. Hodnocení probíhalo skrze druhé, skrze druhé se teprve potvrdila existence osoby, na kterou byl vyvíjen tlak společností. Antického občana polis bychom mohli charakterizovat jako jedince, který je formován společností, v níž vládne touha vyniknout, získat svým životním stylem, zásluhami, hrdinskými činy v očích druhých respekt a učinit tak ze své existence blaho společné celé obci.⁴⁷

Tváří v tvář otázce své smrti by antický člověk nikdy nedoufal na pokračování své existence na onom světě v takovém stavu, v jakém žil, ve své jedinečnosti jak v to věří křesťané. Ale naopak již od mládí věděl, že je bytost pouze pomíjivá, vydaná všanc útrapám stáří a smrti a také věděl, že nesmrtelnost si musí vybojovat svými záslužnými činy pro celou komunitu. Pro řeckého člověka ne-smrt znamená, že ten, kdo opustil světlo světa, zůstává i nadále přítomen ve

⁴⁶ Srovnej ARISTOTELÉS. *Politika*. s. 26.

⁴⁷ Srovnej VERNANT, J., P. *Řecký člověk a jeho svět*. s. 22-23.

společenské paměti. Kolektivní paměť měla dvě základní podoby, za prvé neustálou připomínku ve formě básnického zpěvu opakovaného z generace na generaci, za druhé památník vztyčený na věčnou památku na hrobě.⁴⁸

V muzeích, která se věnují antickým sbírkám, najdeme spoustu těchto památníků na významné i méně významné řecké obyvatele. První náhrobní stély se vyznačují archaickou drsností, ale již u těchto náhrobků se začínaly formovat některé klasické typy námětů, jako byly scény ze života, které se snažily ukázat zesnulého v některém nejvýznamnějším okamžiku jeho existence. Příkladem mluvícím za všechny je náhrobní *stéla hoplity Aristióna*, na které je znázorněn válečník, tedy důležitý moment v životě občana, který hájí zájmy své polis. Reliéfu sice poněkud chybí životnost v kameni, ale i tak z vojáka cítíme odhodlání a hrdost nosit zbroj. **(obr. č. 7)**

Náhrobní stély klasického období se již vyznačují střídmým naturalismem, melancholickou atmosférou a klidným pojetím postav i interiérů, které se také objevují na vyobrazení. Padlí vojáci jsou většinou na stélách vyobrazeni jako mladíci, mající zidealizované rysy „božského“ hrdiny, jehož krása byla skryta v ušlechtilých činech a ctnostech. Později se do náhrobní skulptury dostává Praxitelův zjemnělý styl díky své melancholii, zbavené pesimismu. Na náhrobky se zřejmě mimo jiné tesaly idealizované ženské a mužské postavy, zahalené do bohatých plášťů s klidným a pokojným výrazem ve tváři.⁴⁹

Ke konci 4. století př. n. l. v důsledku krvavých peloponéských válek a vyčerpání mocných polis zmizela neochvějná víra v principy, jakým byl hluboký pocit příslušnosti ke komunitě. Zmizelo vědomí existence jako součásti „celku“ a „celku v části“. Člověk si více uvědomoval nejistotu a vrtkavost lidského bytí. Rozum, podle Aristotela tak mocný nástroj, kterým se může člověk přiblížit bohům, zatemnily bouřlivé a slepé emoce.

Helénistická etika⁵⁰ se především soustředila na vnitřní svět člověka, zdůrazňovala jeho svébytnost, autonomii od nepříznivého vnějšího světa. Filosof již

⁴⁸ Vztah řeckého člověka ke smrti, ke konečnosti a k nesmrtelnosti duše, by jistě zasluhoval bližšího prozkoumání, ale kvůli omezenému rozsahu této práce se zmiňuji pouze o problémech souvisejících s výtvarným uměním.

⁴⁹ Srovnej PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 70, 136.

⁵⁰ Helénistická filosofie je často tvrdě odsuzována a kladena na „druhou kolej“ (hlavně díky filosofii Hegla). Kritikové ji vyčítají, že hlavní zájem kladla na etiku a fyziku a logiku nechávala stranou. Ovšem je třeba zdůraznit, že ani v jedné filosofické helénistické koncepci není etika nadřazená nad

neměl potřebu zasahovat do společnosti, stavěl se na úroveň pouhých pozorovatelů světa, což vedlo často k uzavřenosti jednotlivých filosofických škol. Ztráta jistot ve vnějším světě, především zrušení politické svébytnosti, způsobila, že člověk už nehledal místo pro vlastní seberealizaci ve veřejném politickém prostředí, ale v soukromí vlastního já, v rodině, v prožívání lidských vztahů, vztahů citových i erotických.

Politická a společenská situace doby ovlivňovala i uměleckou tvorbu. Umění nové epochy sloužilo spíše potřebám lidí a vládcům, k výzdobě soukromých domů a paláců, než aby oslavovalo bohy a stát. Helénistické umění se již nevyhýbalo ani intimnějšímu pojetí a zaměřovalo se i na výtvarné ztvárnění pocitů. Mezi nově zobrazované motivy patřila například problematika ženy, stáří a snaha zobrazit přírodu.

Závěrem této kapitoly nechám zaznít Platónův výrok z *Timáia*, kde filosof o Řecích říká, že jsou stále dětmi a že mají mladé duše, v nichž není starých myšlenek a starých vědomostí.⁵¹ Podle této charakteristiky by se nám staří Řekové zdáli jako jinoši v plném rozkvětu tělesných i duševních sil. A přesně takto vyobrazeny je nacházíme v antickém umění.

fyzikou. Naopak, fyzika, která představuje celostní reflexi světa a člověka v něm zakotveného je nezávislou oblastí zkoumání a představuje solidní základ pro etiku.

⁵¹ Srovnej PLATÓN. *Timaios a Kritias*. s. 21.

2. Vztah k božskému ve výtvarném umění a antické filosofii

Ať už se procházíme uměleckými antickými sbírkami v Athénách, Louvru, Vatikánu, či si pročítáme spisy řeckých filosofů, vždy narazíme na společné, často interpretované téma – božstvo, vztah k božskému, vztah k tomu, co nás přesahuje. A právě tímto problémem se budu zabývat v této kapitole. Víra v božstvo doprovázela antického člověka v jeho každodenním bytí doslova na každém kroku. Bozi byli ztělesněním dobových ideálů i obecně lidských hodnot, chránili lásku, přátelství i rodinu, dopřávali lidem svobodu, zdraví, úrodu atd. Navíc božstvo představovalo pro antického občana jakýsi řád a zákon pro lidský život, ale zároveň řád čímsi přirozený, imanentní samému životu.

Ovšem antické náboženství⁵² nebylo jednotným a navždy uzavřeným systémem, naopak bylo přístupné nejružnějším vlivům a někdy se proměňovalo se změnou názorů ve společnosti. V antické tradici najdeme spoustu rozmanitých náboženských vrstev, které se později snažili vědci kategorizovat, převést na nějaký jednoduchý a hluboký zákon. Ovšem rozebírat jednotlivé teorie a ukazovat jejich slabiny není tématem této práce ani to není zcela zapotřebí. Právě díky této rozmanitosti, tomuto bohatství řeckého náboženského života se mohlo mytické myšlení nestále pozměňovat, až se dotýkalo samé hranice mýtu a umožnilo vznik prvních filosofických otázek.

Antické náboženství je v zásadě konkrétní, střízlivé a racionální. To ovšem nevyklučuje mystické a iracionální prvky, které bychom našli na okraji oficiálních kultů a jejichž nejlepší čas přišel až v posledním stadiu antiky, kdy se mocně draly na povrch a spojovaly se v jeden proud i s mystickými filosofickými spekulacemi. Pro antické náboženství je typický vyhraněný polyteismus i tolik oblíbený antropomorfismus, který nebyl i přes všechnu racionální skepsi filosofů nikdy zcela překonán. Zpočátku Řekové pojímali zbožnost jako uctivé chování vůči bohům a respektování morálních hodnot vlastní komunity, a ne jako záležitost osobního vědomí a přesvědčení. Tento problém proberu níže.

⁵²V diplomové práci budu používat pojem „náboženství“, ovšem musím upřesnit, že v antice měl tento pojem trochu jiný význam, než má dnes. Antické náboženství není náboženstvím správného učení do té míry, jak je tomu v křesťanství. Nezná žádnou svatou knihu, jejíž výklad by byl výsadou specialistů, kněží, a jejíž úloha by byla tak universální, jako je pro křesťanství bible. Pro to co my označujeme slovem „náboženství“ v antice používali nejméně tři řecké pojmy (které můžeme najít i u Platóna), které se vzájemně zaměňují a vyjadřují to, co my myslíme slovy religiozita a zbožnost: *óision* (tj. to, co žádá úctu a zbožňování), *eusebeia* (úcta) a *aidós* (uctivý stud).

Víra starých Řeků a Římanů rozhodně nebyla jen nějakým náboženstvím magie a pověr, ale už v samých počátcích, které můžeme historicky postihnout, jde o složitý systém, typický pro vysoký kulturní stupeň společnosti a dosažený dlouhým vývojem. Někteří religionisté se uchylují k nepodloženým spekulacím, ale podle mého přesvědčení, nesmíme hned v antickém náboženství nacházet nejrůznější primitivní náboženské představy, jako například totemismus, šamanismus, animismus a jiné. Ty se objevují jen sporadicky jako přežitek primitivnějších poměrů.⁵³

Částečnou představu o nejstarší podobě pojmání víry v Řecku si můžeme udělat skrze první pokusy o výtvarné zpodobnění transcendentální síly, toho, co nás přesahuje a k čemu se chceme vztahovat. Již od začátku věků panovala ve společnosti snaha zaznamenat nepřítomné přítomností, uvést jakési „jiné“ a „odjinud“ do našeho dobře známého světa. Náboženské zpodobnění si od počátku kladlo za cíl nejen vyvolání oné transcendentální moci v duši diváka, k níž poukazuje a kterou reprezentuje, ale byla tu silná snaha po reálné komunikaci a kontaktu, snaha zpřítomnit božské lidem.

Již v těchto prvních vyobrazeních božského cítíme silný náboženský cit na vyšší úrovni než primitivní uctívání kusu kamene. Na jedné straně se ty nejstarší modly vyznačovaly aktualizací a přítomností, dovoľovaly člověku se důvěrně setkat s božským, ale na druhé straně zdůrazňovaly vše, co je na božském nepřístupného, tajemného, bytostně jiného a cizího. Toto napětí se pak projevovalo v každé formě výtvarného zpodobnění.⁵⁴

Jako příklad nejstaršího náboženského vyobrazení uvádím zvláštní typ idolu, dřevěnou Xoanon, relativně hrubě opracovaný sloupek, který se vyznačoval určitou primitivností, podivností a čímsi odlišným, neznámým, můžeme říci božským. Tvarem modly nejspíše připomínaly zjednodušenou lidskou podobu, ovšem to nebylo důležité, přednější byl materiál, z něhož byla Xoanon vyrobena. Muselo se jednat o určitý druh stromu anebo o konkrétní strom, který byl nějakým způsobem spojen s božstvím. Tvar se navíc většinou přikryl oděvem, který idol halil odshora až dolů. Podle Vernanta bylo výtvarné zpodobnění bůžka vždy těsně spojeno

⁵³ Srovnej VIDMAN, L. *Od Olympu k Panteonu*. s. 12.

⁵⁴ Srovnej VERNANT, J.-P. *Hestia a Hermés: studie k duchovnímu světu Řeků*. s. 90-91.

s rituálním výkonem, Xoanon bylo vytvořeno s cílem ukazovat ho a skrývat, procházet se s ním, spoutávat ho, odívat a svlékat.⁵⁵

První skutečné představy o antickém náboženství je možno si udělat až z Homérových eposů, ovšem nemůžeme zapomínat na to, že hlavním cílem jeho knihy je podat co nejpůsobivější příběh, a tak se nejedná o náboženské sdělení. To máme při pokusu rekonstrukce náboženské situace v temném období Řecka stále na mysli, ale i přesto se pouštíme do dost pravděpodobných religiózních hypotéz. Jistě nejdůležitější je Homérovo přetavení všech starších vrstev bohů, řeckého i neřeckého původu, a jejich spojení v jeden celek. Tím nám vznikne tzv. „homérské náboženství“, které určitým způsobem odráží svět představ skutečných lidí homérské doby.

Jeden z hlavních znaků tzv. „homérského náboženství“, důsledná antropomorfizace, je mnohem staršího data než doba vzniku eposu, ale právě autor *Illiady* a *Odyssey* byl ten, kdo bohy ještě více zlidštil. Jeho bohové, žijící na Olympu, jsou sice nesmrtelní, větší a mocnější než lidé, ale jednají naprosto stejně jako lidé: plodí potomky, podléhají afektům a mají lidské slabosti.⁵⁶ Za tyto slabiny bohů bude Homér později od filosofů ostře kritizován. Ovšem na druhou stranu jednotlivé mýty, které dohromady tvoří celek Homérova eposu, zkázňují život či chaos ve světě prostřednictvím olympijských bohů, zákonů, spravedlností a pohostinstvím. Tito homérští bozi jsou jasní a světelní, zaplašují prvotní pověrečný strach, který způsobuje chaos.⁵⁷

Mezi prvotní náboženské představy zcela jistě už zasahoval i všemocný osud, *Moirá*, který stál jak nad lidmi, tak nad bohy a v homérských bájích ještě nebyl pojímaný jako filosofický a teologický problém, jež budou myslitelé řešit v dalších obdobích. Obě moci, božská a *Moirá*, se u Homéra někdy střetávají a někdy doplňují. Jak jsem již psala výše, kdybychom chtěli kategorizovat a systematizovat antické náboženství, najdeme jistě spoustu nedostatků ve výkladu náboženské situace, jako například podle Radislava Hoška není u Homéra jasné, zda je silnější Osud, či Zeus, ale ponechme tyto úvahy pro dosažení cíle této práce stranou. Důležité pro nás je vědomí, že se antický člověk řídil zákonem nevzpíratelnosti osudu a jasně daným pravidlem, že nesmí překročit povolenou

⁵⁵ Srovnej VERNANT, J.-P. *Hestia a Hermés: studie k duchovnímu světu Řeků*. s. 92-93.

⁵⁶ Srovnej VIDMAN, L. *Od Olympu k Panteonu*. s. 21.

⁵⁷ Srovnej PATOČKA, J. *Nejstarší řecká filosofie: přednášky z antické filosofie*. s. 25.

míru, protože bozi a osud tvrdě trestají toho, kdo svévolně překročí míru svou zpupností (*hybris*).⁵⁸

Jistě zajímavá pro pochopení náboženské situace před archaickým obdobím v Řecku je absence chrámu, což je asi projevem starého pojmání zbožnosti. Oběti se tehdy konaly pod širým nebem, kde na oltáři hořel posvátný oheň, tato praxe se nezměnila ani s výstavbou honosných chrámů. Obrat přišel až s příchodem křesťanů. Archeologicky jsou ale doložené aspoň malé svatyně (př. Apollónova svatyně v Tróji).⁵⁹

V 7. a 6. století př. n. l. dochází ke změně v antickém světě, začínají se bortit staré systémy a na jejich místo se tlačí nové, mění se poměr ke světu a také ke starým bohům. Mezi tyto překotné změny můžeme na přední místa zařadit i vznik filosofického myšlení. Antický člověk se jako by probudil, bohové mu přestali být životní úlevou, začal napadat otázkami svět mýtů, začal se snažit odkrývat a pochopit tajemství chaosu. Mílétští filosofové přicházejí s jejich nebožskou kosmologií a s otázkou po *arché*, po prvopočátku, který se odlišuje od učení známého z mýtů.⁶⁰ Anaximandros dokonce nazve své *apeiron* slovem „božský“ – „*Theion*“. Atribut božství se tedy přiřkl něčemu do té doby neslýchanému, něčemu, co nemá tvar a přece vládne. Mílétská škola přičlenila představu božského svému všeobecnému pohledu na skutečnost.⁶¹

V této době probíhala již zmíněná revoluční vlna i ve společnosti, namířená proti mocným aristokratům, kteří jediní drželi ve svých rukách moc v obci. Bohatí řemeslníci, obchodníci či rolníci toužící po participaci na vládě někdy hledali východisko ze své bezvýchodné situace s pomocí věštírny, výroků kouzelníků či věštců. Díky tomu nastává rozkvět náboženských mystérií a orgiastických kultů. Aristokracie si naopak na pomoc brala homérské eposy, které zdůrazňovaly moc a sílu rodové šlechty. Právě z této doby nacházíme ohlas homérských bájí ve výtvarném umění, například v dobových reliéfech a vázovém malířství. Jako ukázkou uvedu mistrovské dílo z 6. století př. n. l. malíře Exekia, který na amforu zobrazil Achillea a Aianta, jak hrají v kostky a při tom se opírají o své oštěpy. Za Achillem, který má na hlavě přilbu, je namalován jeho legendární štít, jež mu

⁵⁸ Srovnej VIDMAN, L. *Od Olympu k Panteonu*. s. 23.

⁵⁹ Srovnej HOŠEK, R. *Řecké náboženství*. s. 60.

⁶⁰ Otázka po počátku je mílétským filosofům připsána Aristotelem, podle mnoha odborníků tuto protofilosofové termín „*arché*“ vůbec neznali.

⁶¹ Srovnej VIDMAN, L. *Od Olympu k Panteonu*. s. 35-49.

udělal sám Hefaistot na žádost héroovy matky Thetidy a jehož popis najdeme právě u Homéra. **(obr. č. 8)** Malba nás zaujme nejen svou skvělou kompozicí, zobrazením pomocí perspektivní zkratky, ale i vysokou mírou detailů, kterých si můžeme na ploše vázy všimnout. Tyto technické a umělecké dokonalosti se objevují ve všech kvalitních výtvarných dílech archaického období.

Koncem 6. století se náboženský život soustředil stále více k ústřední myšlence polis, náboženství se začalo politizovat. Prastaré rodové tradice toho, co se sluší a je zvykovým právem (*thesmoi*), se staly součástí státního práva. Představitelem tohoto zpolitizování náboženství je i přední aténský státník Solón, který mluví o ideji práva, zároveň božsky daného i lidským rozumem pochopitelného. Podle tohoto reformátora získá člověk požehnání bohů jen tehdy, když žije v dobrém pořádku se státem a ctí nejvyšší spravedlnost-*díké*. Zeus na tento pořádek dohlíží a trestá prohřešky proti němu. Božstvo je tedy řád a zákon pro lidský život. Božstva byla i díky mílétské filosofii umístěna do celku světa, získala tam své nezastupitelné místo, což se ukáže jako důležité pro pozdní polis a pro boj o záchranu obce.⁶²

Díky rychlému rozvoji veřejného kultu, silnému spojení polis a náboženství začaly po celém antickém světě u každé obce vyrůstat chrámy, které se jako příbytek bohů staly velmi důležité pro vyznávání státního kultu. Původně se svatyně stavěly ze dřeva a ty kamenné, do dnešních dnů dochované, imitovaly ve svých člancích starší dřevěnou konstrukci. Proč? Profesor Bouzek soudí, že nejstarší podoba chrámu byla jaksi závazné pravidlo, závazný typ, který v sobě nesl názor, že řečtí bohové mohou spokojeně pobývat pouze v takto postavených chrámech, kde se přísně dbá na vyjádření vztahu sil tíže a vztlaku, neseného a nosného.⁶³

Aby totiž bůh či bohyně přijali chrám za svůj příbytek, musel být nejen esteticky krásný, ale ztělesňovat i fyzické síly, které tvořily světový řád, neboť řečtí bohové byli v představách antického člověka silami světového řádu. Exteriérový chrám měl zevnitř i zvenku nádhernou polychromii, která ještě více zdůrazňovala konstruktivní prvky. Stavba asi neměla osvětlení, bohoslužby probíhaly u venkovního oltáře, pouze sochu uvnitř chrámu podle obecně uznávané hypotézy ozařovaly lampy.

⁶² Srovnej PATOČKA, J. *Nejstarší řecká filosofie: přednášky z antické filosofie*. s. 48-49.

⁶³ Srovnej BOUZEK, J. *Umění a myšlení*. s. 64.

Řecký chrám musel být také otevřen do okolního prostoru, neboť božstva hojně cestovala a nesměla být ve volnosti svého pohybu omezována. Proto najdeme u chrámů sloupořadí otevřené do svého okolí, krajiny či města. Svým základním půdorysným typem navazoval na hlavní budovu mykénských paláců, megaron. Ze sedmého století známe mnoho pokusů o vytvoření řádů chrámových staveb, které se označují za protodórské, orientalizující atd. Většinou šlo o dřevěné stavby malých rozměrů. Až v 6. století př. n. l. se kodifikovaly dva nám známé dva řády: dórský (př. Apollónův chrám v Korintě) a iónský (př. Efezské Artemision).

Náboženské a mytologické motivy neovlivňovaly pouze antickou architekturu, ale najdeme je napříč celým spektrem dalších výtvarných odvětví, a to ve všech časových obdobích. Tvořivost řeckých umělců totiž úzce souvisela se světem, ve kterém žili, jejich tvůrčí myšlenky byly silně ovlivněny tím, v co antičtí mistři věřili a co ctili. Proto jejich umění většinou vytvářelo bohy, héra a mytické osoby. Výtvarné pojetí těchto vyjmenovaných témat se v průběhu času konsolidovalo a docela vylučovalo individuální přístup, takže postupně vedlo k ustáleným typům. Pro každého jednotlivého boha byl vytvořen „typ“ zvláštní, odpovídající jeho vlastnostem a dovednostem popsáním v bájích. Řecký polyteismus byl vlastně živnou půdou pro řecké umění, které se snažilo ustanovit a zdokonalit ony božské typy.⁶⁴

Na počátku archaického sochařství najdeme dva typy „božských“ soch, které jsem již zmínila v předchozích kapitolách. Tyto sochy vykreslují a zpřítomňují obecnou podobu lidského těla a v této perspektivě se tělo nejeví jako spjaté s vlastním já, ale vykazuje náboženské hodnoty a vyjadřuje určité vlastnosti hodné boha: krásu, půvab, jas, mládí, zdraví, sílu. První typ, to je nahý mladík, *kúroi*, který tedy nezachycuje jedinečný subjekt, ale jenom neosobní typ. Dříve se tento typ považoval za zobrazení samotného Apollóna, ale pak se začalo poukazovat na dlouhé vlasy sochy, které mohou znamenat, že mladík ještě nedosáhl dospělosti, proto si ještě nestříhal vlasy. Většina dochovaných mladíků má také ve vlasech pásku, což byl symbolický odznak polobožských héra, tento mladík totiž mohl vyhrát olympijské běžecké závody a pásku tím získat, jak se uvádělo, symbolicky od samého Dia. Po smrti se stal uctívaným héraem. Souhlasím s tvrzením, že socha asi nezobrazuje obyčejného atleta, neboť víme z antropologických výzkumů, že

⁶⁴ Srovnej NOVOTNÝ, F. *Gymnasion*. s. 29.

primitivní národy měly odpor k figurálnímu zobrazení. Navíc dórský zákon nebo možná jen nepsaný zvyk zakazoval zobrazovat jiné bytosti než bohy a polobohy nebo héra. Ovšem na tento zákaz se již v 5. století zapomělo, takže si můžeme klást otázku: Mohl se porušit už dříve?⁶⁵ (**obr. č. 9**)

Druhým typem je oděná bohyně, *koré*, jejíž roucho se postupem času mění a drapérie kouzlí půvabnou kompozici. Nevíme přesně, k jaké kategorii tyto dívky patřily ani co jim dalo právo dát se zpodobnit na soše. Ale zase mají ve vlasech čelenku, která poukazuje na herojský ráz. (**obr. č. 10**)

Výtvarná zpodobnění bohů vznikala ve stále více exponátech a stále více se mezi lidmi rozšiřovaly homérské eposy a Hesiodova „*Theogonia*“. Tyto umělecké produkty sloužily jako vzor chování pro antického člověka archaické doby. Ovšem koncem 6. století př. n. l. ve společnosti proběhla vlna velká racionalizace, která kritizovala přílišné antropomorfní představy Homérovy a Hesiodovy. Ukázal se ostrý rozdíl mezi Homérovým polyteismem a filosofickou naukou o jednotě světa. Filozofové vyhledávali proti tzv. homérskému náboženství věcné slabiny jeho božstev.

Jeden z největších dobových kritiků byl velmi sebevědomý filosof Xenofanés, jehož dílo proslulo po celé Helladě. Vysmíval se homérskému vyhraněnému antropomorfismu a tím i všem těm, kteří v něm hledali poučení:

*„Než lidé myslí o bozích, že se rodí,
lidské že mají šaty a hlas i postavu lidskou.
Aithiopové svým bohům nos tupý a černou pleť přikřkli,
Thrákové svým oči modré a vlasy dávají rudé.
Kdyby však voli a lvi a koně též dostali ruce
anebo uměli kreslit i vyrábět tak jako lidé,
koně by podobná koňům a voli podobná volům
kreslili podoby bohů a právě taková těla
jejich by robili, jakou i sami postavu mají.“⁶⁶*

Hlavně v jeho díle najdeme tvrdou kritiku nemravného charakteru bohů, kteří v homérských eposech například kradou a smilní a podvádějí se navzájem. Xenofanés to vše ovšem odsuzuje z důvodů politických, podle jeho názoru polis

⁶⁵ Srovnej PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 55-57.

⁶⁶ *Zlomky předsokratovských myslitelů*. s. 22.

potřebuje náboženství, které ji podrží, které budu spořádané. Možná můžeme v příčinách tak ostrého ataku vidět snahu zachránit íónskou polis (v té době v Malé Asii ovládanou Peršany), která je podle Xenofana ohrožena díky převzetí „lydské změkčilosti“ řeckými občany.⁶⁷

Xenofanés je přesvědčen, že polis ke své ochraně hlavně potřebuje boha, který je kosmického charakteru. Nebude to již bůh lidské postavy a vlastností, ale bůh vesmírného zákonitého života. Jeho bůh je živá síla, která sjednocuje vše živé a dává všemu jsoucnu zákonitost a řád:

*„Jeden je bůh mezi bohy a lidmi největší, který
smrtelníkům ni tělem ni myslí podoben není.
Celý on vidí a celý též myslí a celý též slyší,
na témže místě stále on zůstává, aniž se pohne,
nijak mu nesluší, aby snad přecházel tam nebo onam.
Beze vší námahy všechno on koná myšlenkou ducha.“⁶⁸*

V těchto myšlenkách sice navazuje na mílétskou filosofii, ale nově se u Xenofanta dozvídáme, že bůh zůstává stále na témže místě bez pohybu, ovšem musíme to chápat pouze jako místní pohyb, zde ještě nejde o vnitřní dějství, protože právě podle Xenofanta ve „jsoucnu“ a právě v „nejvyšším jsoucnu“ se stále něco děje, ještě to není Aristotelův nehybný hybatel. I v Aristotelových spisech najdeme svědectví, že Xenofanés uznával jedinou podstatu, kterou prohlásil za boha. A toto „jedno“, „jsoucno“ si podle dobového svědectví Hippolyta a Diogena Xenofanés představoval ve tvaru koule. U Xenofana najdeme i přeměnu mytického myšlení: zdatnost, vnitřní určení závisí již na nás samých a bohům náleží toliko vláda nad vnějšími okolnostmi. Tato velmi zajímavá myšlenka osobní zodpovědnosti by jistě převrátila tehdejší společnost, ovšem nenašla u starých Řeků velkého ohlasu. Víme, že velmi podobnou osobní zodpovědnost šířili v této době také orfikové a pythagorejci.

Podle pozdější tradice, hlavně podle Platónova spisu *Sofisté*s, byl Xenofanés prohlášen za vlastního zakladatele eleatské školy. Proto se do souvislosti s ním

⁶⁷ Srovnej PATOČKA, J. *Nejstarší řecká filosofie: přednášky z antické filosofie*. s. 53.

⁶⁸ *Zlomky před Sokratovských myslitelů*. s. 22.

dávají dialektické důkazy boží jedinečnosti, nehybnosti, neměnnosti, věčnosti, ale Jan Patočka je toho názoru, že tyto důkazy jsou vymoženost až eleatské školy.⁶⁹

Popsala jsem velký racionalismus řecké kultury, ale musím uvést i druhou stranu mince, a to lidové bezprostřední oslavy - různé druhy mystérií (nejznámější jsou jistě eleusinská mystéria, později pořádané v Athénách). Jistě velmi zajímavé, společnost pobuřující a do dnešních dnů tajemné byly oslavy boha Dionýsa, popisované jako ničím neomezené přitakání životu v erotické nevázanosti, v neřecky zběsilých tancích a v pijáckých orgiích. Orgiastický charakter Dionýsových nočních průvodů dosvědčuje také Hérakleitos z Efesu, který se obrací proti lidskému zneužití dionýsovské zbožnosti.

*V noci chodícím, mágům, bakchům, bakchantkám, mystům,
hrozí Hérakleitos posmrtným trestem, věští jim oheň
neboť zasvěcování v mystérie, běžné u lidí, je bezbožné.*⁷⁰

Tato chtonicky živelná stránka zbožnosti je podle filosofů nejsnadněji zneužitelná a umožňuje lidmi manipulovat, spojuje je s prožitkem neurčitého a může vyvolat beznaděj z chaosu, což by se velmi negativně projevilo jak u jednotlivce, tak u celku.

Jak asi taková dionýsovská oslava vypadala, si můžeme přiblížit nejen z antických tragédií a komedií, ale i díky malovaným amforám, kde se motiv Dionýsova průvodu, oslavy vyskytuje poměrně často. Já jsem jako ukázkou vybrala amforu od Kleofradova malíře, která je již vyhotovena pokrokovou červenofigurovou technikou. Uprostřed průvodu kráčí samozřejmě Dionýsos s břečťanovým věncem na hlavě, vinnou révou v pravici a ve druhé ruce svírá kantharos (dvouuchý pohár). Ve vyobrazeném výjevu vidíme jeho doprovod, mainady a satyry. Menády mají stejné ošacení, jaké najdeme u popisu žen účastnících se oslavy kultu: kolouší kůže, čímž měly představovat Dionýsovy chůvy, byly ozbrojeny thyrssem, což byla dutá hůl s piniovou šiškou, ovinutou révovím a břečťanem. Menády mají často ve výtvarném zobrazení či v dobové literatuře dozadu zakloněnou hlavu s vyvráceným hrdlem. Satyrové, mytické

⁶⁹ Srovnej PATOČKA, J. *Nejstarší řecká filosofie: přednášky z antické filosofie*. s. 56.

⁷⁰ *Zlomky před Sokratovských myslitelů*. s. 34.

postavy, pískají na flétny. Pro Řeky to byl „orgiastický nástroj par excellence“ a užívalo se jich ve všech velkých tanečních kultech. (**obr. č. 11**)

K dionýsovským orgiastickým slavnostem patřil zimní noční výstup žen do hor za svitu pochodní, pořádaný kvůli rituálnímu významu. Tancem a hudbou mělo dojít k probuzení dítěte, Dionýsa. Tajemství oslav spočívalo v účasti bakchů a bakchantek na společném orgiastickém řádění a obětování zvířat, čímž se mělo dojít k bezprostřednímu sjednocení s bohem, k překročení lidského údělu, objevu naprostého osvobození od zákazů a konvencí společenského řádu.⁷¹

Filosofičtí myslitelé sice kritizovali lidské představy o bozích, ale neodmítali náboženství jako takové, jejich snahou bylo vše kolem sebe racionálně vysvětlit. S přímým popíráním existence bohů se v archaické a v klasické době ještě nesetkáme. Řecké náboženství doby klasické bylo bráno hlavně jako oficiální kult obce spojující všechny občany. Filozofové tedy bohy nepopírali, chtěli být hodnotným článkem obce, součástí polis, aktivně se zapojovat do správy polis. Ovšem náboženství městského státu začalo zanedbávat vnitřní vztah jednotlivce k božstvu, proto se začaly objevovat skupiny lidí, hledající osobitý způsob, jak se přiblížit k božskému. A právě ty byly vydělovány z kolektivu obce.

Příkladem takto vydělených nábožensko-filosofických sekt jsou orfikové a pythagorejci. Tyto skupiny přinesly do náboženského života nový prvek: osobní zodpovědnost za své činy (jak jsem již naznačila výše) a učení o posmrtné odplatě. Orfismus vyšel ze zakoušení vesmírnosti vlastní bytosti a její schopnosti překročit vlastní hranice. Podle tradice byl jeho zakladatelem mytický Orfeus a nauka se začala šířit celým antickým světem v 6. stol. př. n. l. Základem jejich učení byla mysticko-náboženská doktrína o vzniku a vývoji světa, jejíž součástí bylo učení o posmrtném životě a putování duší. Orfismus tak učil o nesmrtelnosti lidské duše a člověka chápal na základě dualistického schématu protikladu duše a těla. Tělo vnímali jako věc pomíjivou, ale duši označovali za princip stálý. Jejich učení bylo udělán jeden velmi důležitý krok k překonání naturalistického pohledu na člověka. Starověký Řek poprvé začínal chápat, že některé tělesné (přirozené) tendence je třeba potlačovat a že smyslem života je očištění duše jako „božského“ prvku v člověku. Na jejich učení jistě navázal Pythagoras, jejich dualismem se mohl inspirovat Herakleitos a staly se také východiskem Platónovy filosofie.

⁷¹ Srovnej DODDS, E. R. *Řekové a iracionálno*. s. 261-274.

Svým učením se orfikové vydělovali ze společnosti, například nemohli jíst maso (lidská duše se může převtělit do zvířecího těla), proto se neúčastnili veřejných obětí, při nichž se společně pojídalo maso obětovaných zvířat. Neměli své svatyně, jejich učení hlásili pouze potulní hlasatelé. Toto náboženské hnutí ale nebylo rozšířené celoplošně po celém Řecku, spíše to bylo náboženství lidových vrstev.⁷²

Stoupenci filosofa Pythagora také žili odloučení od oficiálního kultu a řídili se vlastními pravidly života. Náboženský řád, který založil duchovní otec pythagorismu, se měl stát vládnoucí mocí v obcích a přivést je tak k novému rozkvětu, takže i Pythagoras svoji náboženskou reformu podnikal s politickým úmyslem. Důležitou částí jeho učení byla nauka o převtělování duše, to byla sama o sobě velmi stará myšlenka, přepracovaná do mytologické formy od orfiků, ale Pythagoras ji uváděl v souvislost s cyklem světa, s jeho pravidelným rytmem.⁷³

Klasická doba se vyznačuje vyvrcholením polyteismu v antropomorfní formě v polis a jejím oficiálním kultu. Bůh sám je najednou veřejný, svou přítomnost zjevuje všem, před pohledem obce se stává tvarem a podívanou, díky čemuž vznikaly i nové formy zpodobnění bohů. Zrod nejznámějších velkých kultovních soch můžeme uchopit pouze v kontextu chrámu s jeho charakterem domu vyhrazeného božstvu. Božstvo se tedy zabydluje v domě právě prostřednictvím svého obrazu – velké sochy boha.⁷⁴

Vhodný a velmi známý příklad této velkolepé skulptury je socha Pallas Athény od Feidia, na které sochař více než pověrečný děs, který si spojujeme s gigantickými sochami starší doby, v jejichž rysech bylo bezesporu něco téměř primitivního a brutálního, něco co spojovalo modlu s dávnými pověrami, zobrazil důstojnost, vážnost, vznešenost. Feidiova Athéna nebyla nadpřirozená, děs šlehající mocnost, ale hlavně to byl veliký lidský tvor. Její moc spočívala spíše v její kráse než v nějakých magických kouzlech. Feidiovo umění (a netýká se to jenom výše jmenované sochy) dalo tehdy Řekům novou koncepci božství.⁷⁵ **(obr. č. 12)**

Zůstanu ještě chvíli u tohoto slavného sochaře, který je spojen jak s klasickými Athénami, tak i s tématem božského. Feidias se totiž stal hlavním

⁷² Srovnej VIDMAN, L. *Od Olympu k Panteonu*. s. 33.

⁷³ Srovnej PATOČKA, J. *Nejstarší řecká filosofie: přednášky z antické filosofie*. s. 65.

⁷⁴ Srovnej VERNANT, J.-P. *Hestia a Hermés: studie k duchovnímu světu Řeků*. s. 96.

⁷⁵ Srovnej GOMBRICH, E., H. *Příběh umění*. s. 87.

tvůrcem sochařské výzdoby Partheonu na Akropoli, součástí něhož je i iónský vlys okolo cely zobrazující průvod na Akropoli o Velkých Panathénajích. Mistrovské provedení procesí všech vrstev athénských občanů začíná průvodem jezdců, jejichž koně jsou zmenšeni, aby lépe odpovídali proporcím jezdců. Před vojenskými oddíly kráčí průvod občanů: starci s olivovými snítkami, jinoši se džbány s olejem, zpěváci, nosiči vody, představitelé metoiků a urozené athénské dívky, nesoucí šafránový peplos. Podivuhodná je i kompoziční rozmanitost tohoto vlysu, každá postava se vyznačuje osobitým prostorem, aniž přitom ruší harmonii celku. Ve střední části vlysu je však průvod Athéňanů přerušen a divák se znenadání ocitá tváří tvář skupině dvanácti hlavních božstev Olympu, přihlížejících slavnosti. Olympiňané se vyznačují podivuhodnou krásou a jsou vzácným svědectvím o představách Řeků této doby, kteří neváhali velmi lidsky zobrazit své bohy uprostřed prostých smrtelníků, aniž je tím připravili o jejich velkolepost. **(obr. č. 13)**

Podle vyjmenovaných a identifikovaných postav na vlysu si můžeme udělat obrázek, jak důkladně se v Athénách dodržoval oficiální kult a hlavně jak bylo pro všechny vrstvy obyvatel důležité se ho zúčastnit. Navíc Feidias nám svědectví předkládá s bravurou pravého mistra, který zvládne lidské postavy uspořádat do živých a temperamentních skupin, přesto dost vážných na slavnostní procesí.⁷⁶

Velké Panathénaje byly pouze jedním z příkladů udržování oficiálního kultu v řecké polis, kde byl kolektivní kult neodmyslitelnou součástí nezávislé pospolitosti obce. Ovšem prostým lidem na venkově byli héroové vždy bližší než tzv. olympijští bozi. Na venkově se hojně uctívaly polobožské bytosti, jež zalidňovaly celou přírodu, např. démoni, nymfy, siléni a satyrové, kteří také našli ohlas ve výtvarném zpodobnění. Celá řecká krajina byla plna různých kultovních míst, oltářů, svatyněk, sošek a hromad kamene, naznačujících působení boha Herma.

Znamé řecké „osvícenství“ klasické doby nebylo podle Doddse prvotní záležitostí sofistů, ale začalo již s Xenofantem a Herakleitem, kteří začali s kritikou obecně uznávaného náboženství. Tito osvícenští myslitelé nechtěli hned bohy vyvrátit, ale odhalit je jako vysvětlitelná, rozumu přístupná světská jsoucna.⁷⁷ Víme, jak pohlížel na božstva Démokritos, který tvrdil, že božstva existují, jsou fyzické

⁷⁶ Srovnej GOMBRICH, E., H. *Příběh umění*. s. 94.

⁷⁷ Srovnej DODDS, E. R. *Řekové a iracionálně*. s. 179.

reality jako jiná jsoucna, nejsou však příčinným základem ani rozhodující mocí světa.⁷⁸

Na tyto myslitele navázali v 5. stol. př. n. l. sofisté, kteří více méně otřáslí všemi starými hodnotami, tedy i náboženskými jistotami a otevřeli cestu relativismu a skepsi. Osvícenský myslitel se domníval, že rozum má všemohoucí moc a jsoucna spadající do kategorie „nomos“ jsou výsledky konvence, jsou jakýmsi lidským výtvorem, co je v dosahu kritiky a nemá v sobě záruky trvalosti. A právě mezi tato jsoucna bylo řazeno i náboženství.

Sofista Prótagoras postavil do centra dění, do středu zájmu člověka. Tvrdil, že můžeme mít různá měřítka jsoucnosti, skutečnosti a dokonce i o tom, „zda bohové jsou či nikoliv“, nevíme nic jistého právě proto, že můžeme mít různá kritéria jsoucnosti. Podle antické tradice byly jeho spisy spáleny právě kvůli jeho slovům o nejistotě boží existence a stejně tak nejistotě platnosti našeho poznání. Sofista sám byl obžalován z bezbožnosti a vyhnán z Athén.⁷⁹ Tuto legendu ovšem část moderních filosofů odmítá, př. Burnet a Patočka se ptají, zda je pravda, že měl za sebou proces pro rouhačství.

Je ale jistě pravda, že athénský stát musel zasáhnout, když cítil, že jsou ohroženy jeho zájmy, s nimiž byl těsně spjat státní kult. Nejpádňější důkaz reakce na osvícenství je třeba spatřovat v soudních procesech s intelektuály, které se konaly v poslední třetině 5. stol. př. n. l. v Athénách. Trestným činem se stal např. nedostatek víry v nadpřirozeno a učení o astronomii (kvůli tomuto přestupku byl obžalován Anaxagoras). Jaká byla příčina těchto několik set⁸⁰ procesů s kacíři v „demokratických“ Athénách?

Určitě musíme mít na zřeteli historické poměry doby – Athény prohrávaly v peloponéské válce, jejich jasná hvězda už padala dolů a celou společností se šířila hysterická nálada. Podle tradice za náboženství odpovídal kolektiv a bohové se nespokojili s potrestáním individuálního jedince, tak celými Athénami procházel pověřivý strach jako důsledek kolektivní odpovědnosti k polis. Navíc nový racionalismus byl na jednu stranu opravdu nebezpečný pro udržení společenského pořádku, protože mnoho lidí díky němu odložilo nejen zděděné zvyky a mravy, ale i

⁷⁸ Srovnej PATOČKA, J. *Platón: přednášky z antické filosofie*. s. 49.

⁷⁹ Srovnej KRATOCHVÍL, Z. *Filosofie mezi mýtem a vědou – od Homéra po Descarta*. s. 117-118.

⁸⁰ Přesně nevíme, kolik procesů bylo, zmínky se nám dochovaly jen o obvinění hlavních představitelů progresivního myšlení v Athénách.

náboženskou zdrženlivost, která krotila jejich egoismus. Pro mladé Řeky, kteří ještě neměli pevně zakořeněné morální zásady, představovalo osvobození individua neomezenou svobodu, najednou pocítili práva bez povinností. Postupně docházelo k přetrhání pout mezi polis a jejími občany. Platón patří k těm posledním intelektuálům, kteří byli bytostně spoutáni ke společnosti, jeho nástupci už žili spíše vedle než uvnitř pospolitosti.⁸¹

Jedním z obžalovaných byl i Sókratés, jehož provinění podle tradice znělo: „neuznává bohy polis, zavádí nové bohy a kazí mládež“. Jaká ale byla skutečnost? Je pravda, že by se Sókratés, třeba i nevědomě, dopustil tohoto přečinu? Vystihnout objektivně působení Sókrata, který po sobě nezanechal žádný spis, je velmi komplikované a rozhodně to není cílem této práce. Ovšem pokusím se alespoň nastínit jeho hlavní myšlenky, týkající se jeho vztahu k božstvu, pomocí spisů jeho žáků, Xenofóna, Platóna a také Aristotela, kteří nám vykreslují rozdílný pohled na Sókrata. Důležité je, že ani u jednoho nenajdeme náznak potvrzení obvinění, právě naopak jeho žáci ho oddaně hájí. Vykreslují Sókrata jako toho posledního a nejoddanějšího občana polis, který ctí její zákony a pomocí logu se je snaží upevňovat.

Kdybychom hledali protichůdné tvrzení o Sókratovi, tak bychom nemuseli dlouho přemýšlet: jsou to známá Aristofanovy *Oblaky*, jejichž účelem snad bylo obhájit Sókratovu popravu. Autor komedií v této hře tvrdě napadá Sókrata, usvědčuje ho ze všech výše jmenovaných obvinění.⁸² Z této hry cítíme dramatikův strach z čehosi, co ničí jeho polis, z čehosi nového, co pomocí logu mění staré hodnoty. Je tedy otázkou, zda autor „*Oblaků*“ popisuje působení skutečného Sókrata nebo tohoto filosofa pouze používá jako synonymum pro nové cítění ve společnosti, které rozkládá jeho polis.

Když se přidržíme Platónovy koncepce, můžeme spatřit Sókrata, jak pomocí péče o duši učí athénské občany osvojit si „*arété*“, osvojit si bytí v dokonalosti. Tato Sókratova filosofie mění poměry k hlavním bodům života: k sobě samému, k božstvu, k obci. Ovšem díky Sókratově učení se teprve sebekázeň, zbožnost, spravedlnost a statečnost staly něčím pevným, zachytitelným, jelikož teprve teď tvoří obsah života upevněného, ustáleného. Podle jeho žáků Sókratés věrně dodržoval obřady tradičního náboženství a byl odhodlán náboženství polis

⁸¹ Srovnej DODDS, E. R. *Řekové a iracionálně*. s. 197-198.

⁸² Srovnej KRATOCHVÍL, Z. *Filosofie mezi mýtem a vědou – od Homéra po Descarta*. s. 123.

nenapadat ani nehájit. Ovšem svým učením a jeho logickými i společenskými důsledky Sókrates náboženství rozleptává. Sókratés vždy upřednostňoval dialogické hledání pravdy, před kterým nemohlo náboženství ve svém dobovém stavu obstát.⁸³

Vskutku se zdá, že mezi Sókratem a polis existovalo napětí: filosof se ve svém jednání řídil hlavně svým rozumem, díky němuž se osvobodil od mytických sil a díky němuž přicházel k jinému pojmu zbožnosti. Sókratova náboženská zkušenost překračovala neosobnost tehdejšího náboženství tím, že filosof naslouchal božskému hlasu uvnitř své duše (*daimonion*), který ho vedl k náležitému jednání, k správnému, dobrému životnímu rozhodování. U člověka tedy impulzy pro tázání a hledání vycházely z božského světa. Co si ale máme pod pojmem „*daimonion*“ představit? Tajemný, téměř mystický hlas, který ale můžeme jen s obtížemi srovnat s tím, co nazýváme svědomí? *Daimonion* má být spíše náboženské povahy, který dbá o dobro individuálního života. Ovšem tímto se dostal Sókratés do politického střetu s tradičním kolektivním mravem Athén. Vždyť Sókratés do náboženských poměrů obce přinášel rozruch svou otázkou po dobru.⁸⁴

Jako motiv Sókratova buditelství ovšem můžeme označit zbožnost, poslušnost božské výzvě: poznej sám sebe! Člověk musí poznat své meze, poznat smysl svého života. Proto filosof chodil mezi Athéňany jako hlasatel této božské výzvy. A jeho metodu „bohoslužby“ napodobovala urozená mládež, podrobuje sebe a vše kolem důkladné kritice, asi také díky tomu vznikla pomluva, že Sókratés mládež kazí a odvrací od politické kariéry.

Uvolnění vztahu k polis a bohům vidíme i ve výtvarném zpodobnění. Sochy bohů z této doby jsou již polidštěny natolik, že ztratily mnoho ze své předchozí božské síly. Tyto sochy (např. díla od Praxitela a Skopase) jsou sice obdivovány jako dokonalá umělecká díla, ovšem již v nich nevidíme onu božskou důstojnost předchozích let, naopak tu cítíme větší osobní účast smyslového vjemu, vztah k polidštěnému bohu je mnohem intimnější, osobnější. Mohli bychom říci, že bohové ve 4. století př. n. l. ve výtvarném umění splývají s lidskou sférou. Mezi často zobrazované bohyně se řadí Afrodité, bohyně lásky, z jejíchž soch cítíme onu ladnost, krásu a půvab, jemnost a osobnější přístup, např. Praxitelova Afrodité Knidská.

⁸³ Srovnej PATOČKA, J. *Platón: přednášky z antické filosofie*. s. 128.

⁸⁴ Srovnej tamtéž, s. 50.

Jako typického představitele 4. století př. n. l. uvádím již zmíněného Praxitela, jehož sochy jsou všechny jasně poznamenané dobou, odklonem od polis a zájmem o osobní, individuální a více analytický přístup k dílu. Například jeho dílo „*Apollón zabíjející ještěrku*“⁸⁵ (obr. č. 14) je zcela odlišné od Apollóna ve štítu Diova chrámu v Olympii: najednou bůh sestoupil na zem mezi smrtelníky a stal se elegantní a půvabnou lidskou bytostí. Praxitelův Apollón je zobrazen v relaxující pozici jakéhosi ideálu snivého chlapectví, který byl tak blízký jeho době. Důležitým prvkem jeho děl je i velký senzualismus ženských i mužských soch, což nám naznačuje i důležitost smyslovosti v životě antického člověka.⁸⁶

Sochařství 4. století př. n. l. dovršilo zvládnutí lidské anatomie ženské i dětské a ideál humanizovaných bohů, které vytvořilo, byl později převzat v římské říši. Mnoho těchto soch bohů bylo vlastně už vyjádřením alegorickým, byly to spíše symboly. Ovšem nová forma plastického vyjadřování zpochybnila tradovaný systém výtvarného zpodobnění. Sochařský vývoj také vyvolal zápornou reakci, o níž nám podává svědectví Platón. Z jeho děl zaznívá nostalgie po starobylých božských symbolech, kritika soudobého výtvarného umění a obhajoba těch nejtradičnějších forem prezentace boha.

Platón se snažil hlavně ve svých pozdních spisech hájit, transformovat, zdokonalovat oficiální náboženství polis. Na druhé straně v jeho dílech najdeme zmínky o jeho osobním náboženství, v nichž se setkáváme s transcendentním nejvyšším dobrem, vysoce převyšujícím přírodu, bohem filosofů. Takže můžeme říci, že se v jeho bytosti rozvinuly současně dvě osoby: filosof a občan, obě působily po celý jeho život, i když hlavně na sklonku jeho života z něho promlouvá hlavně občan, člověk sociální. Díky tomu možná také nejsou poznámky o bozích a kultu organickou složkou jeho filosofie.

Platónovým osobním náboženstvím byla jeho filosofie, jeho božstvo bylo nezměnitelné absolutno, které nezná hranice mezi obcemi a rozhodně nemůže být antropomorfní. Platónova filosofická koncepce byla zaměřena na svět idejí, na oblast duchovní, v níž má smyslový svět příčinu i účel a člověk se má snažit o připodobnění onomu duchovnímu řádu, přibližovat se k němu pomocí logu. Ovšem Platón si byl vědom, že lidové mase, neschopné vstřebat všechny jeho myšlenky, nemůže vnucovat své náboženské představy. Ve své filosofii Platón bohům lidové

⁸⁵ Originál se nedochoval, pouze římská kopie.

⁸⁶ Srovnej BOUZEK, J., ONDŘEJOVÁ, I. *Řecké umění – učební texty*. s. 87.

víry místo nedává, ale beze změny je přijímá do řeči různých postav i Sókrata v jeho dílech a do mythů svých dialogů, např. ve spise „*Faidros*“ podává básnický obraz opeřené duše, která ve svém předtělesném bytí konala nadsvětlní cestu v průvodu olympských bohů:

„A tu veliký vůdce na nebi Zeus, řídě okřídlený vůz, jede první, všechno pořádaje a o všechno se staraje, za ním pak následuje vojsko bohů a daimonů, spořádané v jedenáct oddílů. Zůstává totiž jediná Hestie v domě bohů...“⁸⁷

Dále Platón ve „*Faidru*“ používá význačné vlastnosti bohů, které převzal z lidové víry a z homérovských eposů, např. byla-li duše v průvodu Héřině, hledá si miláčka povahy královské, nebo byly-li duše v průvodu Diově, hledí, aby jejich milovaný byl povahy filosofické a vůdcovské, naopak duše, které byly v průvodu Areově, mají chuť vraždit, když se dozvědí, že je miláček podváděl atd.⁸⁸

V souladu s tradicí své vlasti Platón uznával, že náboženství otců je důležitý činitel v mravním životě jedince i polis. Ovšem ostře kritizoval to, čím se božstvo snižuje na lidskou úroveň (viz výše v sochařství), např. představy v mýtech, kdy se podle filosofa nesluší vypravovat, jak se bozi mezi sebou sváří a bojují, protože Platón v „*Ústavě*“ píše, že Bůh je dobrý a může být příčinou jen dobrých věcí. Další prohřešek podle filosofa je nesprávná domněnka o různých podobách boha, jelikož bůh je bytost jednoduchá a nikdy nevystupuje ze své vlastní podoby, nikdy totiž nelže.⁸⁹ Mezi největší závadu kultu řadí vnější projevy zbožnosti, které mají ráz úplatků a při kterých nedojde k vnitřnímu obrácení nespravedlivých lidí:

„.....žebraví kněží a věštcí obcházejí dveře boháčů a ubezpečují, že právě oni nabyli od bohů schopnost zažehnávat oběťmi a zaklínáními uprostřed radovánek a slavností bezprávný čin, pokud se někdo nějakého dopustil, ať už sám nebo jeho předeek, a pokud by někdo chtěl nějakému svému nepříteli způsobit škodu, tu že oni za malý poplatek uškodí spravedlivému stejně jako nespravedlivému, neboť prý nějakými zaklínáními a čarovnými pouty dovedou získávat bohy, aby jim pomáhali..... konají oběti a k tomu získávají jednotlivce, ale i celá města, jako by se osvobození a očištění z bezprávných činů dalo pomocí obětí a radostných slavnostních her, a to jak ve prospěch živých, tak mrtvých.“⁹⁰

⁸⁷ PLATÓN. *Faidros*. s. 36.

⁸⁸ Srovnej tamtéž, s. 42-43.

⁸⁹ Srovnej: NOVOTNÝ, F. *O Platonovi*. Díl 3. s. 425-430.

⁹⁰ PLATÓN. *Ústava*. s. 31.

Platón v posledním díle „*Zákony*“ předkládá návrhy na reformu a stabilizaci zděděných zvyků, mravů a náboženství. Snaží se systematicky řešit otázku kontroly víry (Platónovi „strážci“) a také určit sankce za přestupky vůči náboženské praxi. V „*Zákonech*“ Platón vychází z předpokladů, že bohové existují, mají zájem o osud člověka a nelze si je koupit. Ovšem jaké bohy měl Platón vlastně na mysli?

V jeho dílech se totiž setkáváme hned s trojím typem pojetí božského. První typ – jeho osobní bůh, nejvyšší dobro, jsem již probírala. Další skupinkou byli tradiční olympští bohové, bohové ochraňující obec, podsvětní božstva, héroové a daimoni, ti neviditelní bohové tradičního polyteismu.

Někteří myslitelé přisuzují Platónovi horlivou osobní víru v tradiční božstva na základě toho, že nařizuje je uctívat a nikde v jeho spisech nenajdeme, že by je výslovně popíral. Platón si byl ale vědom toho, že pro náboženskou reformu jsou nutné kompromisy a odtrhnout masu od jejich tradiční víry by mělo ničující důsledky. Ovšem víra ve skupinu neviditelných bohů se u něho zakládala pouze na tradičním podání, ne na důkazech rozumových úsudků. V Kratylovi slovy Sókrata Platón vyslovuje myšlenku, že o neviditelných bozích nevíme nic, dokonce ani neznáme jejich jména.⁹¹

V „*Epinomidě*“ se Platón velmi podrobně popisuje třetí druh bohů- viditelná božstva, o kterých mohli filosofové vynášet logicky platné soudy. Těmito „viditelnými bohy“ byla nebeská tělesa, pojatá jako živé bytosti s duší a tělem, očištěným od všech citů a vášní. Ovšem tito bohové možná nejsou tělesa sama, ale jejich pohyby a dráhy, neboť to jsou projevy jejich duší. Právě v „*Epinomidě*“ Platón o viditelném druhu bohů hovoří s oddanou úctou, ale o bozích neviditelných je tam jen stručná poznámka: „*Co se týče bohů, jako Dia a Héry a všech ostatních, klad' je každý tam, kam chceš, podle téhož zákona, a drž pevně tuto zásadu.*“⁹²

Základem jeho vědecké teologie jsou hvězdy jako božská jsoucná, a to buď bozi sami, nebo obrazy bohů na způsob soch, vytvořené od bohů. Právě kvůli tomu je Platón navrhuje uctívat více než všechny obrazy a sochy jeho doby. A proč obrazy hvězd? Platón nejspíše neměl jistotu, zdali duše bohů bytuje v hvězdách samých.⁹³ A kdo se proti viditelným bohům proviní slovem nebo jednáním, tak

⁹¹ Srovnej DODDS, E. R. *Řekové a iracionálně*. s. 222.

⁹² PLATÓN. *Epinomis, Mínós, Kleitofón*. s. 25.

⁹³ Srovnej NOVOTNÝ, F. *O Platonovi*. Díl 3. s. 449.

bude přísně potrestán. Tím Platón dává jasně najevo, že by Anaxagoru, pokud by svoje názory neopravil, odsoudil taktéž.⁹⁴

Platónova koncepce jak nového uspořádání státu, stejně tak nové církve, postavené na kultu Apollóna (tradiční lidový bůh) a Héliia (bůh filosofů), nebyla nikdy uvedena do praxe, i když se o to v Syrakusách nejméně dvakrát pokoušel. Ale konec 4. století provázal nárůst velkého individualismu a tím i zlom v pojetí náboženství. Hlavní oporou občanského náboženství byl městský stát a toto pouto mezi bohy a obcí zůstávalo v platnosti, dokud byla obec samostatná, dokud se svobodně rozhodovala o svých podnicích a plánech, na což právě potřebovala pomoc bohů.

Ovšem, když ztratila svou autonomii a stala se součástí většího správního celku, kde o všem rozhoduje její vládce, změnil se nejen její politický status, ale i náboženství. Navenek to možná nebylo tak znát, kult a liturgie se provozovaly dál, ale změnilo se náboženské cítění. Na místo vnitřního nadšení nastoupila rutina.

U Platónova žáka Aristotela také najdeme snahu vytvořit návod pro fungování ideální společnosti, ideální polis. Ve spise „*Politika*“ není ovšem výklad ukončen, a tak zůstává nárys Aristotelova ideálního státu kusý. V Aristotelově státě občan dosahuje blaženosti prostřednictvím rozumových ctností a činorodým životem. Jimi se jedinec i stát stávají účastnými života, který je včleňuje do věčného řádu, mají tedy žít životem přirozeným, zdokonalovat se a přibližují se bohu. Bohužel obsírnější, podrobný výklad o působnosti boha Aristotelés nepodává, takže se zaměřím hlavně na roztroušené a málo obsáhlé myšlenky v „*Metafyzice*“. Ale nesmíme zapomínat, že Aristotelovi nešlo o zvláštní postavení filosofie, která by měla nahradit i náboženství. Pokoušel se především o vědecké odůvodnění jednoty principů a světa.

Aristotelés v souborném vydání svých spisů s názvem „*Metafyzika*“ pojednává, jak už nám název napovídá, o jsoucnu samotném a o jeho příčinách. Filosof postupně rozebíral jednotlivé složky jsoucnosti a postupně došel ke stejnému přesvědčení jako jeho učitel Platón, že existuje odloučené, transcendentální, samostatné a absolutní bytí. Příroda sice v sobě obsahuje tvary, ale počátek podle Aristotela není v přírodě samé. Příroda a věci v ní skutečně jsou, ale právě skutečnost poukazuje k něčemu, co existuje mimo ni a jest počátkem pohybu,

⁹⁴ Srovnej DODDS, E. R. *Řekové a iracionálno.* s. 228-229.

vzniku. Jedině přes toto transcendentální bytí je možno vysvětlit světový řád a jednotu a právě jedině tím je zaručen účel, směr a smysl přírody. Zkoumání přírody je k užítku pro poznání prvního, božského principu, který filosof nazývá „*prvním nepohyblivým hybatelem*“. A tato „první příčina“ stojí na počátku souvislého řetězu příčinně a účelově propojených věcí a událostí ve světě. Je to „nesložená substance“, čistá duchovní forma. Prvotní hybatel nemůže mít velikost, nýbrž je nedílné a nedělitelné podstaty a dále také nepodléhá žádnému působení a je bez proměny.⁹⁵

Bůh je ale nejen prvotní příčinou, ale také stále účinkující, pohybující příčinou bytí, a tak bytí je vlastně realizace boha. Činností boha je myšlení. Co myslí bůh? Myslí sebe, myslí bytí, plán bytí, jako stavitel plán domu: „...*Je tedy zjevné, že myslí to, co je v nejvyšší míře božské a vznešené a přitom nepodléhá žádné změně.*“⁹⁶ Bůh je myslitelem světa.

V „*Metafyzice*“ najdeme i kritiku předchozích filosofů, jako třeba pythagorejců a Speusippa, kteří se domnívali, že nejkrásnější a nejlepší, dokonalý je bůh teprve díky vývoji. Ovšem Aristotelés se u této otázky staví na druhou stranu, u něho je krása a dokonalost již v principu, jímž je bůh, bytost věčná, neměnná a transcendentní. Díky této zmínce můžeme tvrdit, že Aristotelova boha nelze pojímat naturalisticky a panteisticky. Dokonalost je již v bohu zahrnuta. Teprve bohem se dostává všemu dokonalosti. Také je jistě zajímavé tvrzení, že „...*pohybuje jako milované.*“: což můžeme označit za bližší naznačení, že bůh působí jako předmět lásky i myšlení a má přitažlivou sílu. Pohyb jím vyvolaný pohybuje ostatními. Je tedy zároveň cílem a působící silou, je to nejvyšší dobro a poslední cíl všech věcí. Bůh je u Aristotela hodnotou pro stálé zdokonalování.⁹⁷

Výsledek Aristotelova hledání příčiny jako počátku všeho nám nápadně připomíná Parmenidovo jediné Jsoucí a Xenofanova Jednoho boha, i když všichni filosofové mají samozřejmě jinou metodu zkoumání podstaty jsoucího. Ovšem k výše popsanému „nehybnému hybateli“ se nemohlo dost dobře vztahovat žádné náboženství, žádné tradiční rituály, proto řada myslitelů antiky považovala

⁹⁵ Srovnej ARISTOTELÉS. *Metafyzika*. s. 323-326.

⁹⁶ Tamtéž, s. 331.

⁹⁷ Srovnej tamtéž, s. 323-326.

Aristotela za málo zbožného. Ovšem nesmíme zapomínat, že k Aristotelovu pojetí boha se vztáhlo křesťanství konce antiky a hlavně vrcholného středověku.⁹⁸

Řekli jsme si již, jak proti sobě stály od 4. století př. n. l. dvě síly, první bylo občanské náboženství, které ztrácelo stále více vládu nad elitou, a druhé náboženství osobní, které získávalo vliv hlavně díky formě Platónova náboženství kosmického boha. S touto náboženskou skutečností vstupuje řecký svět do helénistické doby. Tam dojde k úplnému úpadku tradičního náboženství a zhroucení klasického městského státu. Při posuzování tzv. helénistického náboženství musíme brát ohled nejen na politickou situaci té doby, ale také na předchozí vývoj. André-Jean Festugière ve své knize „*Epikúros a jeho bohové*“ tvrdí, že skutečným původcem helénistického náboženského myšlení byl Platón, který určil dva základní směry náboženské mystiky: kosmického boha a transcendentní božstvo, jak už jsem o tom psala výše. Politická působnost Alexandra Velikého a jeho nástupců jen odstranila překážky a vytvořila podmínky, v nichž se náboženské dědictví platonismu mohlo lépe šířit a rozvíjet.⁹⁹

Alexandr Makedonský vytvořil univerzální říši. Porobil si řecká města v helenistických královstvích a při dobývání dalších území došlo ke splnutí Řeků a barbarů, což se odrazilo i v pojetí náboženství, v němž došlo k pronikání orientálních prvků do náboženské skutečnosti. Univerzalismus říše vyvolal potřebu univerzálního boha a díky tomu ještě více zesílily monoteistické tendence, které ve 3. století př. n. l. dosáhly největšího důrazu zvláště u stoiků, kteří abstrahovali stále více vůdčí princip světa. Na druhé straně v tuto dobu také nejvíce zesílil individualismus, kdy antický člověk, ztracen a osamocen ve velkém světě, v anonymních helénských městech, hledal svou vlastní oporu, cestu, často jen do bezpečného soukromí, a tak se náboženství stávalo stále více soukromou záležitostí. Pro toto tvrzení se nám dochovaly i důkazy ve formě votivních soch a reliéfů, které do svatyní věnovali často soukromní dárci třeba jako výraz prosby o pomoc v obtížných životních situacích nebo jako výraz díky za projevenou pomoc.

Klasické náboženské představy již nemohly helénistického Řeka plně uspokojit. Potřeboval oporu v jeho bytí a toužil po plném životě po smrti, což mu slibovaly nově příchozí kultury z východu: ze Sýrie, Persie, Egypta. Do popředí uctívání se dostala i alegorická božstva, např. Týché, Nemesis, Niké neboli bohyně

⁹⁸ Srovnej KRATOCHVÍL, Z. *Filosofie mezi mýtem a vědou – od Homéra po Descarta*. s. 166.

⁹⁹ Srovnej FESTUGIÉRE, A-J. *Epikúros a jeho bohové*. s. 20-23.

vítězství.¹⁰⁰ Dokonce i jednotlivé městské bohyně se pojmenovávaly Týché příslušného města a staly se námětem častého výtvarného zpodobení, např. *Týché Antiochojská* dílo sochaře Eutyhida. Zobrazuje bohyni sedící na skalnaté zemi, která v ruce drží několik klasů a na hlavě má korunu s věžemi, která se stala atributem alegorií měst. Génus u nohou Týchy symbolizuje řeku Orontés, čímž zahajuje dlouhou sérii soch symbolizujících řeku lidskými postavami. **(obr. č. 15)**

Tímto náboženským vývojem docházelo k odklonu od náboženství olympských bohů, ale také současně nabývala největší slávy stará řecká mystéria. Atmosféra doby byla výrazně náboženská, ale nebylo to už náboženství vyplývající z jednoho okruhu mýtů, ale nyní se v helénském světě vyskytovalo mnoho bohů a mýtů.¹⁰¹

Jedním z typických znaků doby bylo šíření náboženských bratrstev, která se vytvářela u jednotlivých helénistických kultů. Jistě zajímavým a novým rysem této zbožnosti byla svoboda volby jednotlivce, řecký člověk si mohl na základě své volby vybrat, do kterého bratrstva vstoupí. Jediným poutem mezi těmito bratry byl společný kult většinou cizího božstva. Některá bratrstva sloužila spíše jako společenské spolky a sdružení, ale účel všech byl stále stejný, týkal se zapojení člověka do světa, ukotvení jeho bytí a nasměrování jeho existence.¹⁰²

Bohužel se zde nemohu více věnovat zvláštnostem a rozmanitostem helénského náboženství, což by bylo téma svým rozsahem a zajímavostí hodno samostatné práce. Já se zaměřím na působení filosofických škol v oblasti náboženské skutečnosti. Všechny je spojuje zásada, že člověk má být od nynějška zcela svobodný, nezávislý na své obci a má hledat základ své svobody v sobě samém. Stejně důležité bylo osvobodit se ve vztahu k Týché, které člověk po zániku polis, své jistoty, stál sám tváří v tvář. Helénistický intelektuál měl potřebovat ke štěstí jen sám sebe, být lhostejný, apatický vůči všemu, co přicházelo zvenčí, a měl hledat pouze vyrovnanost mysli. Tím jsem popsala rysy společné všem helenistickým mudrcům, ať už se hlásili ke škole Epikúrově, kynické či ke stoikům.

¹⁰⁰ Příkladem častého zobrazování Niké uvedu půvabnou sochu bohyni z ostrova Samothráky, která je nyní vystavena v muzeu v Louvru.

¹⁰¹ Srovnej KRATOCHVÍL, Z. *Filosofie mezi mýtem a vědou – od Homéra po Descarta*. s. 169.

¹⁰² Srovnej FESTUGIÉRE, A-J. *Epikúros a jeho bohové*. s. 28.

Ovšem tyto školy se v dalších otázkách dost zásadně liší, ale já se zaměřím pouze na otázku náboženskou.

Zakladatel Epikurejské zahrady, sám Epikúros, učil své žáky, jak se zbavit strachu z bohů, který máme všichni v sobě již od nejstarších dob a který nám brání dosáhnout blaženosti, klidu, *eudaimonia*, hlavního cíle našeho života. Uvědomoval si, že pro obrovské množství lidí, pro masu, bylo náboženství otroctvím, které těžce doléhalo na jejich duše. Dav měl neustále strach, antický člověk se totiž neustále obával, že když zanedbá nějaký rituální předpis, tak může urazit božstvo. A na druhou stranu žil v neopodstatněné naději, že působením očíst, obětí a darů si lze boha naklonit. Všechno zlo tedy podle Epikúra pocházelo z nesprávného mínění o bozích. To se muselo odstranit díky praktikování jeho nauky o *ataraxii*. Intelektuál se má osvobodit od veškeré starosti omezením svých žádostí a tím získá duševní klid, a tudíž i blaženost. A tutéž blaženost jistě prožívají i bohové, je tedy absurdní si představovat, že se bohové vůbec kdy znepokojují správou vesmíru a lidskými záležitostmi. Bylo by to v rozporu s oním dokonalým klidem, který je základem jejich blaženosti: „*To co je blažené a nesmrtelné, samo nemá starosti ani je nepůsobí jinému, takže je nezachvacuje ani hněv, ani pocit přízně, neboť to vše přísluší jen tomu, co je slabé.*“¹⁰³

Nesmíme Epikúrova nauku chápat jako popření božského. On sám věřil jak v bohy, tak i v dobrodiní náboženství, účastnil se horlivě tradičních kultovních úkonů a celkově vzato byl člověkem velice zbožným. V dobové literatuře často najdeme zmínky, že byl Epikúros zasvěcen v různá mystéria. Ale proč žil náboženský život, když nevěřil v pomoc či hrozbu bohů? Protože podle Epikúra jen tímto způsobem života člověk žije přirozeně. Jen ten člověk, který velebí a obětuje bohům, se jim více přibližuje, to znamená, že má účast na jejich blaženosti. Smyslem Epikúrova učení nebylo ani zdaleka náboženství potlačit, ale očistit jej, pravý typ zbožnosti není očekávání pomoci a milosti za modlitby, ale člověk se má s bohy sjednotit, těšit se z jejich radosti a okusit jejich nekonečnou blaženost.¹⁰⁴

A jaký byl vztah Epikúra a hvězdného náboženství? Měl přijmout toto nové náboženství, jak si jej představovali Platónovi a Aristotelovi žáci? Epikúros k němu zaujal ještě negativnější postoj než k tradičnímu náboženství. Stejně jako starší bohové jsou tato nová božstva nadána vlastní vůlí a v Platónově spisu „*Timaiu*“

¹⁰³ Srovnej FESTUGIÉRE, A.-J. *Epikúros a jeho bohové*. s. 55-56.

¹⁰⁴ Srovnej tamtéž, s. 56-59.

najdeme jejich charakteristický rys: v žádném případě nepřipouští žádný omyl. Proti těmto bohům, kteří stanovují neměnný řád věcí, se nelze odvolat, nelze je obměkčit a usmířit. Tím pádem člověku, který pojme za své osobní náboženství kosmické božstvo, nezbude nic než strach a nezměrná beznaděj.

Epikúros se snažil vystupovat proti hvězdnému náboženství přes jeho vědní základ. Filosof se tedy pokusil ukázat, že v těchto domnělých hvězdných bozích není nic božského, protože je to pouze nahromaděná ohnivá hmota. Což popisuje v listu Hérodotovi: „*Ani se nesmíme domnívat, že nebeská tělesa, která jsou přece jen shluky ohně, jsou zároveň blažená a že své pohyby vykonávají na základě vůle.*“¹⁰⁵

Oproti tomu stoicismus je založen na kosmologii, která přímo navazuje na kosmologii Akademie. Hlásá život ve shodě s kosmickým bohem. Pohyby nebeských těles vnímá jako projev božského rozumu a ten řídí všechny pozemské události svým zákonem. Člověk má přijmout pouta světového Rozumu, uznat jej na moudrý a dobrý, uznat nutnost prozřetelnosti a uvést pak svou vůli do souladu s vůlí všehomíru. Stoický mudrc se nesnaží ignorovat řád světa a unikat spáru osudu. Celý svět, živá a oduševnělá bytost, je podle Chrysippa postoupen Bohem, vše tvoří jeden organismus, dochází k propojení materiálu v celek, stoikové neznají ostrý protiklad ducha a látky, boha a světa, proto je novověká filosofie označovala za vyznavače *panteistického monismu*.¹⁰⁶

Helenistické školy (snad i skeptikové) se snažily úzkostlivě zabránit úplnému rozchodu s tradičními formami náboženského kultu. Zenón sice prohlašoval, že chrámy jsou zbytečné, protože přibyték boha je lidský rozum, i ale stoicismus antropomorfním bohům jistý prostor poskytl, když je pokládal za alegorické postavy či symboly,¹⁰⁷ např. klasicistní socha Athény z knihovny v Pergamu, která asi spíše sloužila jako symbol moudrosti než jako kultovní socha.

Ovšem jak moc zapůsobily myšlenky o očištění tradiční víry helénistických filosofů na náboženskou skutečnost prostého Řeka, můžeme pouze odvozovat z dochovaných výtvarných památek a písemností. Z náhrobních stél se dočítáme, že pomalu upadala víra v podsvětní říši, v tradičního boha Háda. Na druhou stranu docházelo k častým výstavbám nových svatyní a obnově těch starých. Jako

¹⁰⁵ Srovnej FESTUGIÉRE, A.-J. *Epikúros a jeho bohové*. s. 64-66.

¹⁰⁶ Srovnej KRATOCHVÍL, Z. *Filosofie mezi mýtem a vědou – od Homéra po Descarta*. s. 171-175.

¹⁰⁷ Srovnej DODDS, E. R. *Řekové a iracionálně*. s. 236.

například stavba svatyně Despoiny v Lykosúře, kde byly v 19. století nalezeny 3 neoklasicistní hlavy bohů a další fragmenty, z nichž je možné celou skupinu dobře rekonstruovat. Navíc si pro představu nádherného chrámu a sousoší, které jistě ohromovalo i helénistické věřící, můžeme vypomoci antickým spisovatelem a cestovatelem Pausánie, který skulptury ještě viděl:

„Před chrámem je zřízen oltář Démétře a druhý Despoině, také pak trůn, na němž sedí, a stolička pod nohama je z jednoho kusu mramoru...Obě sochy jsou vysoké asi jako socha Matky v Athénách. I ty jsou dílem Dámofontovým. Déméter nese v pravici pochodeň, druhou rukou objímá Despoinu. Despoina má žezlo, na kolenou pak má skříňku, takzvanou kisté, skříňku drží v pravici. Po jedné straně trůnu stojí vedle Démétry Artemis zahalená jelení koží, na plecích nese toulec, v rukách pak má v jedné pochodeň v druhé dva hady. U nohou Artemidiných leží pes, jakých se užívá k lovu..“¹⁰⁸ (obr. č. 16)

Psala jsem, že se dochovaly tři sochařské hlavy vcelku, jediná mužská se připisuje Anytosovi, jehož tvář je pokryta hustým plnovousem. Další hlava se závojem je obvykle identifikována jako Déméter a nejmladistvěji vyhlížející ženská hlava s žebrovitě uspořádanými vlasy je pokládána za Despoinu, někdy také za Artemidu. Všechny tři jsou vytesány stejnou rukou a na první pohled působí velmi klidně, důstojně a vážně. Okamžitě nám připomenou Feidiovy skulptury v Athénách. Skutečně se umělec snažil vědomě oživovat a imitovat formu charakteristickou pro řecké umění 5. století př. n. l., které bylo v pozdní antice velmi obdivováno. Můžeme tento pokus o remake najít i v náboženské skutečnosti?

V oblasti náboženství a filosofie koncem helénistické doby již nebylo cesty zpět. Navíc zde dochází k novému prolínání filosofických i náboženských představ. Ve filosofii se do popředí dostávají skeptikové, kteří dali antice nový filosoficko-náboženskou dualistickou nauku, gnosi, jejíž podstatou je myšlenka, že lidská duše je uvězněna v hmotě lidského těla a že ji lze vysvobodit poznáním vztahů mezi lidským a božským. Gnóze pokládá svět a hmotu nikoli pouze za nižší, ale dokonce za negativní princip, za výtvar padlého demiurga. Bůh je pro gnostika všude, cílem je objevit v sobě „božství člověka“, najít v sobě jeho jiskry.

Dalším významným hnutím pozdní doby antické byli novopythagorovci, kteří hlásali nutnost osvobodit se od hříšného těla. A nesmíme zapomínat ani na

¹⁰⁸ PAUSANIÁS. *Cesta po Řecku II.* s. 148-149.

novoplatoniky, v čele s Plótínem, který ovlivnil křesťanské myslitele středověku. Plótínos a jeho žáci spatřovali nejvyšší princip v jediném bohu, jehož emanace prostupuje a oživuje přírodu. Hmota je nejvíce vzdálena božskému principu, proto se musí člověk podle novoplatoniků od ní odtrhnout a v extatickém stavu se přiblížit do blízkosti boha.¹⁰⁹

Všechny tyto filosofická názory a náboženské směry pozdního helénismu mají kořeny vzniku ve společenské, ekonomické a politické situaci, kdy se člověk stal nezávislým, ale také neukotveným ve svém světě a utíkal k jakékoliv útěše. Za těchto poměrů se během 1. a 2. století rodí i křesťanství jako syntéza řeckých, orientálních a judaistických představ.

¹⁰⁹ Srovnej KRATOCHVÍL, Z. *Filosofie mezi mýtem a vědou – od Homéra po Descarta*. s. 234-235.

3. Ideál krásy v antické filosofii a výtvarném umění

V této kapitole se budu věnovat již v antice často kladené otázce: Co je to krásno? Co je podstatou krásy? Získané odpovědi se budu snažit interpretovat z hlediska antické filosofie i výtvarného umění, protože pojem krásno se zřetelně dotýká obou. Vývoj chápání krásna ve filosofii jistě ovlivnil vývoj podání krásna ve výtvarném umění. A to je důvod, proč jsem se rozhodla zpracovat toto téma chronologicky a hlavně paralelně z obou pohledů. V antickém vnímání a myšlení byl všeobecný zájem o identifikaci krásna, stálo v centru dění nejen z hlediska estetického, ale i etického.

Ovšem ještě než přistoupím k samotnému vývoji pohledu na krásno, musím zdůraznit rozdíl mezi pojetím pojmu krásna v antice a vymezením krásy v současné době. Pojem krásy, ať už pojem filosofický či výtvarná reflexe o kráse, který se překládá řeckým *to kalon*, neodpovídá našemu pojetí krásy. Tento řecký pojem *to kalon* je mnohem širší, používá se i pro takové oblasti, do kterých my krásu neumísťujeme, například u Platóna se dočteme o krásné obci, zákoně či činu. Za *to kalon* bychom mohli zjednodušeně pro potřeby této práce považovat to, co se líbí, co vzbuzuje obdiv a přitahuje pohled. A naopak Řekové rozlišují a užívají termínů jako *to harmotton*, *to eurythmon* pro to, co my shrnujeme pod jeden pojem krásno. Důležitý pojem *harmotton*, *harmonía* proto nemůžeme chápat, tak, jak se používá v moderní době, ale musíme si uvědomit, že pro starověké myslitele měl klíčový význam již od nejstarších dob. *Harmonía a harmottein znamená skloubit dohromady to, co do sebe zapadá, co k sobě patří, co vytváří nějakou jednotu.*¹¹⁰

S prvními řeckými představami o tom, co je to krásno, jaké věci jsou krásné, se setkáváme v nejstarších zachovalých dílech řeckých básníků, z nichž je jistě nejznámější Homér. U nich je nejstarší pojetí krásy ještě založeno na přímém smyslovém vnímání, a to hlavně vnímání prostřednictvím zraku. Ovšem i k této, pro nás velmi primitivní koncepci krásy, musel starověký řecký člověk ujít kus cesty. Hlavně se musel zbavit svého přirozeného strachu z chaosu, z řádění temných a nevysvětlitelných sil, které ohrožují jeho existenci, a hlavně musel zpřetrhat otěže,

¹¹⁰ PATOČKA, J. Zrod evropského uvažování o kráse v antickém Řecku. In. *Studie o počátcích uvažování o kráse v antickém Řecku*. s. 132.

keré svazovaly jeho estetické cítění s náboženskými emocemi a vidinami. Osvobození se uskutečnilo již v mytologických dobách vymaněním se z bigotního náboženského cítění zlidštěním jeho představ o bozích, kteří mají lidské vlastnosti. Teprve tehdy, když starověký člověk opustil náboženské cíle a začal beze strachu pozorovat tvary a děje, začal je pro vlastní potěšení přetvářet ve formy. A to byl základ pro vznik prvních vjemů a představ krásna.¹¹¹

Díky tomu se mohla filosofická reflexe pojmu krásna opírat o racionalismus řecké mytologie, která ovšem nepokládala žádné otázky, pouze produkovala hotové odpovědi, a tudíž ani nikdy nepadla otázka, co je to krásno. Až s vývojem filosofického abstraktního myšlení docházelo k postupnému osvobození krásna od věcí smyslově uchopitelných až k otázce, co je to krása sama o sobě. Ovšem k úplné abstrakci krásy vedla dlouhá cesta.

Poprvé si krásu začali Řekové uvědomovat díky vizuálnímu smyslu, zraku, který jim nejvíce zprostředkovával svět kolem sebe, obraz věcí a tvarů. Tou nejbližší oblastí, ve které člověk hledá a nalézá krásu, byla podoba lidského těla, což je krása, kterou nám dává sama příroda. Příroda jako první inspirace a zdroj krásy ve výtvarném umění. U Řeků proto častěji než jinde nalézáme sochy a zobrazení nezahalených těl jinochů při sportu. Z prvních tvorů, jimž se dostává přívlastku krásy v eposech a básních, je to žena, její tělo, roucho a ozdoby. Později u Homéra čteme o i kráse muže, koně i psa. První básníci nemísili ani neztotožňovali krásu a dobro (jak to činí pozdější řecká spekulace), mohli ji pokládat zároveň za škodlivou a nebezpečnou.

Tyto prvé představy krásna se v dalším vývoji řecké estetiky vytrácejí a začínají se dotýkat nejen krás vnějšího světa, ale i těch, které lze subjektivně prožívat. Krásno se začíná prožívat jako zvláštní stav duše. Nalézání a hledání krásy byla složitá činnost jednotné duše, jednotného uvědomování, co na naše city působí a jak. Začínají se rodit určité kategorie krásna, např. kategorie krásy milostné a líbezné atd., které jsou svědectvím prudkého vývoje uměleckého vnímání a tvoření.¹¹²

Filosofická reflexe krásy ovšem není žádný samostatný problém, který řeší antičtí filosofové, právě naopak. Otázku, co je to krása, bychom marně hledali u

¹¹¹ Srovnej NOVÁK, M. Vznik pojmu krásna v řecké filosofii. In. *Studie o počátcích uvažování o kráse v antickém Řecku*. s. 77-78.

¹¹² Srovnej tamtéž, s. 80-81.

presokratiků. V jejich díle najdeme pouze odkazy na toto téma, náznaky či jednotlivé myšlenky zakomponované do jejich filosofické koncepce vzniku světa. Díky filosofické abstrakci, kdy se řečtí filosofové propracovali k pomyslu duchovnosti a k představě druhého, na fyzikální skutečnosti zdánlivě nezávislého vnitřního světa člověka, se začíná vědomě uvažovat i o tom, co je to krásno. Díky svým předchůdcům, kteří se dopracovali k abstrakci, k duchovnímu světu, k logickým formám a operacím, mohl Platón položit základy estetiky, mohl se konečně zabývat tím, co je to krásno samo o sobě.

Postupem času se začínají řečtí filosofové odklánět od čistě materiální pralátky světa a prvním odvážným činem je Anaximandrovo *apeiron*. *Apeiron* jako to, co je bez konce, bez hranic a co ovládá vše, co má mez, konec, takže i vznikání a zanikání. Jakási nádržka materiálu, z něhož se odčerpává a do něhož se zase načerpané vrací.¹¹³

Dalším smělym krokem k abstrakci v řeckém myšlení bylo učení pythagorejských, kteří vysvětlují všechno dění světa určitými číselnými poměry. Hlavní roli v jejich filosofické koncepci hraje číslo, číselnost, jinými slovy určitý modus myšlení, kterým si člověk představuje svět. Pythagorejci byli i první filosofickou školou, o které můžeme říci, že se nepřímou věnovala i pojetí krásna. V čele se svým učitelem Pythágozem vytvořili základy estetického myšlení, na které navazovali všichni další filosofové i umělci. Jejich nejdůležitější pojem *harmonia* definovali ovšem z důvodů ryze filosofických, z důvodů vysvětlit samou podstatu věcí kolem sebe, nikoliv z důvodů hudební vědy či estetiky.

Pythagorejci na hudební tóny aplikovali matematiku a došli k poznatku, že výška tónu závisí na délce struny, tón se tak stal měřitelným číslem. Hudební souzvuk je tedy simultánní nebo sukcesivní spoj tónů oddělených intervaly. Spojením tónu a intervalu aplikovaných na čísla dochází ke spojení omezeného a neomezeného, konečného a nekonečného, lichého a sudého, tudíž ke spojení protikladů v jednotu, v harmonické vyrovnání. Harmonie je tedy jednotou v mnohosti a rozmanitosti, je to souhlas vyrovnávající protiklady.¹¹⁴

Pro pythagorejského myslitele je číslo principem všeho, ve všem je sklad a harmonie. To se dá také převést na to, že chápeme věci kolem sebe z hlediska čísla, ze vztahů čísel, ze vztahů pravidelných a zákonitých, které jsou v číslech, tedy

¹¹³ Srovnej PATOČKA, J. *Nejstarší řecká filosofie: přednášky z antické filosofie*. s. 37.

¹¹⁴ Srovnej tamtéž, s. 72-74.

v proporci. Číslo se stává principem symetrických proporcí ve výtvarném umění. Krásné a prospěšné je tedy to, co se vyznačuje pořádkem a souměrností. *Symetriá* tu značí poměrnost, ladný, jasný poměr nejen ve tvarech věcí kolem nás, ale i v lidské povaze.¹¹⁵

Filosofické hledání zákonitostí s matematickou přesností ovlivnilo i vývoj řeckého výtvarného umění založeného na kánonech a geometrických výpočtech. V řecké kultuře se všeobecně ujalo chápání krásy jako uspořádání jednotlivých částí v pravidelném rytmu označované termínem „*harmonie*“ a také princip krásy spočívající v míře a čísle označený výrazem „*symetrie*“.

Principy symetrie a harmonie našly uplatnění nejen v sochařství doby archaické, které si kladlo za hlavní cíl dokonalé zvládnutí obrazu lidské postavy, ale i v dílech umělců 5. stol. př. n. l., tedy zažívají svůj vrchol, například vytvoření Polykleitova kánonu je toho důkazem. Umělec archaické doby stál před velmi těžkým úkolem, a to zhmotnit onu neuchopitelnou krásu věcí kolem sebe. Kladl si za svůj hlavní cíl dát obrazu správnou a ladnou formu. Sochař tak neustále a soustavně hledal správné proporce mezi jednotlivými částmi zhmotněného objektu a při tom dbal na tak důležité dodržení symetrie. Mistr archaické doby byl ovšem teprve na počátku této strastiplné a náročné cesty a ještě nedosáhl znázornění ideální krásy. Sochy z tohoto období se vyznačují strnulým pojetím proporcionality, zapříčiněné striktním dodržováním právě pravidel symetrie, vyvažováním dvou stejných prvků na obou stranách sochy. Ovšem pro mnohé umělce dnešní doby a filosofy doby klasické (např. pro Platóna) jsou tato díla znázorněním nejvyšší duchovní kvality.

V závěru archaického období nám sochy mladíků – kóroi mohou připomínat anakreonskou poezii svým ideálem dekorativní krásy. Archaický sochař řešil mužskou figuru jako kompoziční a dekorativní úkol. Koré – sochy dívek z této doby jsou tvořeny na stejných principech, mají složitě a velmi dekorativně vymodelovanou drapérii i účes. Krása, půvab archaických korai z athénské Akropole odráží dosud snové chápání sebe sama neúplně probuzeným vědomím.¹¹⁶

(Obr. č. 9 a 10)

¹¹⁵ Srovnej SVOBODA, K. *Vývoj antické estetiky*. s. 5.

¹¹⁶ Srovnej BOUZEK, J., ONDŘEJOVÁ, I. *Řecké umění – učební texty*. s. 43.

I v architektuře najdeme stopy pythagorejských zákonů. Řecké chrámy musely vyjadřovat vztahy sil tíže a vztlaku, neseného a nosného, správného rytmu členění prostoru a zejména správného vztahu k dokonalému lidskému tělu. Chrám byl přirozeným celkem, ve kterém všechny jeho architektonické části byly ve vzájemném matematicky definovaném vztahu, ale upraveném tak, aby byl optický dojem pohledu na chrám dokonalý, aby bylo dosaženo opravdové ladnosti. Příklady nejstarších dórských chrámů, zachovalých do dnešních dnů, najdeme i v Itálii, například *Hérin chrám v Paestu*. (obr. č. 17)

V 5. stol. př. n. l. sepsal spisy o rytmech a harmoniích, o poezii, o kráse slov atd. zakladatel atomistického myšlení Démokritos. Jeho tvorba se bohužel nedochovala, a tak se o jeho názorech dozvídáme pouze z děl jiných filosofů. Spjoval tři důležité kategorie: libost, krásné dílo (hlavně plastické) a krásu ve výroku: *veliké libosti, veliké radosti nám působí pohled na krásná díla*. Krásu již chápal ve smyslu proporcí, harmonie, v dokonalém spojení jednoty s mnohostí, libosti, kterou působí organický tvar ve své symetrii.¹¹⁷ Ovšem Demokritův termín harmonie je více technický než u pythagorejců, mohla bych říci, že přírodovědecky a materialisticky zaměřený filosof nemohl v podstatě harmonie spatřovat nic víc než hru atomů.

V 5. stol. př. n. l. zachvátila společnost první krize, způsobená pochybami o možnosti objektivního poznání, tedy také pochybami o zásadách mravního jednání. Tato krize se projevuje v myšlení sofistů a překovává se ve filosofii Sokrata a Platóna. Filosofie se začíná zabývat problémy niterního bytí člověka, pokládat otázky, jež si klade člověk prožívající a uvědomující si sebe sama. Dochází zde i k rozlišení světa živočišného, fyzického od světa ducha, duchovních hodnot. Stejná změna paradigmatu probíhá i ve výtvarném umění, kde dochází k zduchovnění sochařských výtvorů a zidealizování uměleckých témat.

Řecký člověk začal pochybovat o pravdě všeobecně platné a o normách obecně závazných. Nezbylo mu tedy nic jiného než pokládat člověka za míru všech věcí, což je ostatně hlavní myšlenka sofisty Protágora, který je známý svým výrokiem, že mírou všech věcí je člověk. Pro výklad pravdy je proto důležité, kdo si

¹¹⁷ Srovnej PATOČKA, J. Zrod evropského uvažování o kráse v antickém Řecku. In. *Studie o počátcích uvažování o kráse v antickém Řecku*. s. 137.

tu pravdu vykládá. Podle Protágora existují dva protikladné výklady: jak věci jsou a jak o nich mluvíme. A sofisté tu byli od toho, aby naučili starověkého Řeka dovednosti přesvědčit ostatní o svém pravdivém výkladu určité věci. Sofisté také pozorovali význam iluze v umění. Gorgiás, který se zabýval hlavně slovesným uměním, poprvé označuje umění krásným klamem: „*Tragédie....působí klam, při kterém, jak praví Gorgiás, oklamavší je spravedlivější než neoklamavší a oklamáný je moudřejší než neoklamáný.*“¹¹⁸

Proti sofistickému relativismu bojoval Sokratés, který vyzdvihoval pravé poznání skutečných ctností života politického i soukromého, a to ve snaze prospět své polis. V Platónově dialogu *Faidros* Sokratés vykládá, že se z krajů a rostlin nemůže ničemu naučit,¹¹⁹ vskutku podle Platóna se tento filosof nezajímal o poznání přírody, ale ohniskem jeho zájmu byl život v polis, život politický. A s tímto zřetelem se také musíme dívat na jeho koncepcie o umění, o kráse.

V klasickém umění a tedy i v období Sokratova života měl doposud zážitek krásna příliš živý význam a smysl kolektivně-politický. Antický člověk si ještě nekladl otázku, co je to krásno samo o sobě, oproštěné od své společenské funkce. Klasické umění mělo ještě v tuto dobu velmi důležitý úkol politický i morální, mělo především stupňovat a povznášet vědomí kolektivity a politické moci a úctu k obci, k bohům, kteří ji ochraňují. *Právě proto první pokusy o řešení otázky, co je krásno, nesměřují ke krásnu samotnému, nýbrž zároveň k dobru a užitečnu, tedy k hodnotám, které mají svůj přímý význam sociální a politický.*¹²⁰

Sokratés Xenofónův, tak jak je o něm referováno v Xenofónových *Vzpomínkách na Sokrata*, proto nepřemýšlí nad absolutní krásou, nad krásou samou o sobě, ale pojem krásno spojuje s užitečností, s vhodností. Krásné je tedy to, co nám nejlépe poslouží k určitému cíli. Krásné je tedy zároveň i dobré, krásné a dobré věci jsou nám užitečné, jsou užitečné pro polis „...vůbec všechno ostatní, co lidé používají, považují za krásné a dobré podle toho, k čemu to je užitečné.“ „Zdalipak je košík na nošení hnoje krásný?“ „Zajisté“ přisvědčil Sokratés, „a zlatý štít je naproti tomu ošklivý, jestliže je košík udělán krásně vzhledem k svému účelu a štít špatně.“¹²¹ Táž věc tedy může být podle Sokrata jednou krásná a podruhé ošklivá.

¹¹⁸ Zlomky předsokratovských myslitelů. s. 108.

¹¹⁹ Srovnej PLATÓN. *Faidros*. s. 17.

¹²⁰ Srovnej NOVÁK, M. Vznik pojmu krásna v řecké filosofii. In. *Studie o počátcích uvažování o kráse v antickém Řecku*. s. 107.

¹²¹ XENOFÓN. *Vzpomínky na Sókrata a jiné spisy*. s. 119.

Ztotožnění krásy s účelností ale nepřesvědčilo posluchače při žertovné soutěži v Xenofónově *Hostině*, kde Sokratés dokazuje, že jeho vystouplé oči jsou krásnější než jiné, protože více vidí, a že jeho ohnutý nos je krásnější než rovný, protože lépe čichá a je tedy užitečnější.¹²² Samozřejmě že Sokratés v zápase prohraje, mezi krásou a účelností se tedy zdá být rozdíl. Ovšem Sokratés patrně nepokládal tělesnou krásu za skutečnou, nad ní kladl krásu duchovní, kterou má podle něho umělec vždy znázornit ve svém díle, chce-li podat skutečnou nápodobu.

Umělec nemá podle Sokrata napodobovat pouze tělesnou stránku svého modelu, ale také jeho nitro, jeho povahu. Tuto myšlenku opět rozvádí Xenofón ve svých *Vzpomínkách na Sokrata*, kde diskutuje filosof s malířem Parrhasiém o podstatě umění a kráse zobrazení. Úkolem umělce je vybírat z mnoha modelů to, co je na nich nejkrásnější a díky čemuž vzniká krásné dílo. Pouze takto sestavený výtvar by ovšem vypadal jako bez života, a tak Sokratés přidává druhou podmínku pro vytvoření krásného díla: duševní hnutí, které by mělo z díla vyzařovat. To je ovšem podle malíře skoro nemožné, protože se to nedá znázornit ani barvou, ani proporcí. Na to mu dává Sokrates odpověď: „*A nedá se to vyjádřit výrazem očí?*“¹²³ Či postojem, či chůzí? Napodobení povahy totiž oživuje výtvarné dílo a baví diváka.

Právě proto známý sochař 4. stol. př.n.l. Praxitelés maloval svým sochám oči, působily tak prý více pravdivě a živě, jaký ale byl výsledek, se dnes bohužel již nedovíme, protože dochované antické sochy jsou pouhé římské kopie, které nedosahují řecké úrovně. Navíc původní antické sochy byly malovány a vykládány kameny, takže opravdu mohly působit jako živé.

Stejný osud jako Sokrata potkal i sochaře Feidia, jeho novátorské dílo budilo rozruch a vyvolávalo řadu otázek, díky nimž demagogičtí odpůrci mohli Feidia obžalovat z pronevěry zlata a slonoviny a vyhostit z Athén. Feidiovy sochy jsou skutečně oduševnělé, přesně podle Sokratova receptu. Působí dojmem živých bytostí a my musíme konstatovat, že sochař dosáhl vrcholu v zobrazení lidského nitra ve výtvarném umění. Jeho Parthenonské skulptury (**obr. č. 13**) nás dojmou hlubokou vnitřní pravdivostí, ve které forma a obsah splynuly v jedinou výpověď. Duchovní hodnoty se bezprostředně promítají v sochařském díle tak, že ideální svět řeckých bohů se propojuje se světem toho nejlepšího v athénských občanech.

¹²² Srovnej XENOFÓN. *Hostina*. s. 61.

¹²³ XENOFÓN. *Vzpomínky na Sókrata a jiné spisy*. s. 125.

I další umělci se snažili zachytit v těle samu duši, ovšem bez zobrazení grimas, úleku, zděšení či smíchu, které byly vyhrazeny pouze pro zobrazování bytostí pololidských a polozvířecích. V ideálním zobrazení klasického stylu bylo místo pouze pro vznešené duševní pohnutí.¹²⁴

Sokratés spojil ve slově *areté* (toto řecké slovo zde musíme chápat ve smyslu etické ctnosti) pojmy jako krásno, dobro, užitek a tím podřídil otázky estetické etice. Slučování estetické a etické stránky, které najdeme nejen u Sokrata, ale i u Platóna, nebylo ovšem obecným pravidlem. Pojem krásy byl v klasickém Řecku probírán volně a samostatně a tím bylo i tvoření krásy nezávislé na etických pravidlech a na vnější autoritě. I když mantinely bychom zde našli, byl to zvláštní smysl pro míru a omezení ve všem, co je možno omezit, tedy omezení toho, co bylo neomezené a neurčité, a tudíž podle antického člověka i neharmonické, nehezské. Na omezení záleží forma, co nemá formy, je ošklivé: „*krásno není bez míry*“ najdeme napsáno u Platóna. Ovšem počátek této myšlenky najdeme už mnohem dříve, vždyť jde o jednu z nejstarších filosofických otázek vůbec. Už mílétská škola se zabývala rozporem bezmezného a omezeného.

Ideálním nositel míry, formy byl *typ*, tedy výsledek srovnávání příbuzných jednotlivin. Byl prost nahodilosti, byla to jednota spatřená v mnohosti. Tím, že se jím antický umělec řídil a zachovával ho, omezoval svoji tvůrčí volnost, svobodu a udržoval tradice a stylovost. Ovšem po přečtení předchozích řádků nás hned napadne: Jak to, že se řecké umění vyvíjelo? Jak to, že nezůstalo stále na stejné úrovni? Kde se vzal pokrok? Na tuto otázku můžeme najít odpověď ve spise Františka Novotného „*Antické hledání krásy*“, který vidí vznik pokroku právě v tom, že umělecká síla neměla volnost na všechny strany, byla sevřena a o to tím účinněji pracovala uvnitř.¹²⁵

Řecké výtvarné umění bylo zcela jistě idealistické (jak ho ve svých spisech spatřoval Aristotelés), ne naturalistické, i když, jak už víme, z přírody vycházelo. Ale ještě dlouho po prvních náznacích zobrazení krásy, po prvních charakteristikách krásy u básníků a spisovatelů nedovedlo výtvarné umění tu pravou podstatu krásy vystihnout. Teprve v 5. a 4. stol. př. n. l. klasické umění dospělo k té dokonalosti, že nezůstalo za představami krásy, ono se jim vyrovnávalo, doplňovalo je, předstihovalo je. Za pravé znázornění krásy byla po dlouhou dobu, a možná, že i

¹²⁴ Srovnej BOUZEK, J, ONDŘEJOVÁ, I. *Řecké umění – učební texty*. s. 61.

¹²⁵ Srovnej NOVOTNÝ, Fr. *Antické hledání krásy. Volné směry*. s. 136.

v dnešním světě, považována socha Afrodita Knidská od Praxitela, za kterou do Knidu cestovali lidi z celého světa. **(obr. č. 18)**

Umělci si neodvažovali dokonce odepřít krásu tam, kde mýtus mluvil o ošklivosti, o hrůze. A tak nám v době klasické a helénistické vznikají díla, která by si nikdo v dřívějších letech netroufal vytvořit. Mytický děsný a ošklivý Medúzy – Gorgony se přeměnily na dekorativní masku – gorgonion. Již zmíněný Praxitelés vytvořil tak odlišně pojatého satyra – polozvíře, polochlověka, který je zobrazen s veškerou jemností a něžností, že bychom v něm vůbec nepoznali mytického démona. **(obr. č. 19)**

Ovšem za tímto uměleckým pokrokem jistě můžeme předpokládat progresi filosofickou, způsobenou abstraktním pojmáním věcí kolem sebe. Ve výtvarném umění se tedy postupně vytvořily typy, díky nimž byla objevena nová, nadsmyslová oblast krásy, krása myšlená, ideální. Ovšem paralelně s tím, a možná že i před tím, byl tento nadsmyslový svět objeven i filosofií. Vznikly tedy dva světy, na jedné straně viditelný svět, proměnlivých jevů a na druhé svět neměnných jsoucn, přístupných jen vnitřnímu vidění, tedy svět dění a svět bytí. Tím myslitelem, který tuto koncepci rozpracoval a přijal za svou, byl Platón, filosof, jenž se nejsystematičtěji zabýval výtvarným uměním, a zároveň filosof, který malířstvím a sochařstvím nejvíce pohrdal.

Platónovo dílo je velmi rozsáhlé, značně problematické, a dokonce i pojetí krásy je v jeho dialozích složitě koncipováno. Bohužel v této práci nebude dostatek prostoru pro podrobné rozebírání Platónova pojetí krásy, které by svou šíří myšlenek zasloužilo samostatnou monografii. Proto zde zjednodušeně načrtnu vznik dvou nejdůležitějších koncepcí krásy, které se z Platónova učení vyvinuly. A to za prvé krása jako záře, krása jako idea, krása sama o sobě, kterou budu zkoumat v dialogu *Faidros* a *Symposium*. A druhou koncepci již známe od pythagorejců, krása jako harmonie a úměrnost částí, kterou Platón vyzdvihuje v dialogu *Filebos* a *Tímaios*.

Již z předchozích kapitol víme, že Platón vytvořil a rozvíjel tzv. koncepci dvou světů existujících vedle sebe: ovšem jeden svět, ten duchovní, neměnný, imateriální, byl svět vyšší, byl to svět s pravými jsoucn, s idejemi, s archetipálními formami bytí. Na vrcholu pyramidy tohoto imateriálního světa stojí idea Dobra, o které jsem již také mluvila, pod níž se nachází idea pravdy, spravedlnosti a také idea

krásky, která má zvláštní postavení. Pravda, dobro a krása jsou spolu tedy spojeny, vzájemně se prolínají a doplňují. Tedy krása je dobrá a dobro je krása. Proto stejně jako u Sokrata i u Platóna najdeme spojení estetické koncepce s morálním a poznávacím aspektem.¹²⁶

Krása je jediná idea, která je bezprostředně viditelná, která je uchopitelná smysly, protože jako jediná září: „...krása září pro pohled nejnádherěji.“¹²⁷ Ani dobro se tak snadno neprojevuje jako krása. Právě svou smyslovou patrností je krása prostřednicí mezi světem smyslovým a světem pomyslným, tím ovšem získává etickou hodnotu, neboť vede k ideji dobra. Přihlédnutím k této myšlence by se snad dal trochu vysvětlit Platónův strach ze zneužití výtvarného umění, strach z nadbytku těch uměleckých děl, které nebudou mít tak velkou hodnotu, tak vypovídající krásu, že nás nebudou povznášet vzhůru k ideji dobra. Strach z toho, že se zneužije smyslovosti, strach z přemíry vášní, které zcela pohltnou rozum.¹²⁸

Cesta k seznámení se samou ideou krásna je v *Symposiu* vyložena jako intelektuální vzestup, srovnatelný s cestou z jeskyně ke světlu, kdy ze sféry materiality musíme vyjít pryč.¹²⁹ Což je také podle Platóna hlavní úkol filosofie, vyvedení duše z materiality a její dovedení až k ideji dobra. A k tomu nám má pomoci nejen rozum, ale i krása.

V dialogu *Symposion* je prostředníkem k nejvyššímu poznání Erós, milovník krásy, který způsobuje proměnu celé lidské bytosti. Je zde ukázán jako iracionální hybná síla rozumových schopností a činností. Jestliže člověk správně následuje Erótovo vedení, poznává postupně různé druhy krásy. Nejprve má chodit za jednotlivými krásnými těly, pak si má uvědomit obecnou krásu všech těchto těl, později ovšem musí nabýt přesvědčení, že krása v duších je cennější než krása těla. Od tohoto stupně krásy se dostává člověk k poznání, že ještě větší krása se vyskytuje v činnostech, zákonech a poznacích, tedy že krása má opravdu široký rozsah. Teprve tehdy může dojít k úplné abstrakci krásna: *..náhle uvidí krásno podivuhodné podstaty, to krásno, Sokrate, pro které byly postupovány všechny dřívější námahy, které je věčné a ani nevzniká ani nezaniká...krásno, které není*

¹²⁶ Srovnej MACHOVEC, D. *Dějiny antické filosofie*. s. 117-119.

¹²⁷ PLATÓN. *Dialogy o kráse*. s. 152.

¹²⁸ Srovnej NOVOTNÝ, F. *O Platonovi*. Díl 3. s. 337.

¹²⁹ Srovnej GRAESER, A. *Řecká filosofie klasického období*. s. 221.

*z jedné strany krásné a z druhé ošklivé., co je (krásno) věčně samo o sobě a se sebou a jednotné...“*¹³⁰

Platónova filosofická koncepce, jeho podání a porozumění pojmu „*mimésis*“, jeho názor, že umělec je dvojnásobně vzdálen realitě,¹³¹ to vše se odráželo i v pojetí umělecké krásy. Platón neshledává v uměleckých dílech absolutní krásu, protože je nemůže uchopit rozumem, ale pouze smysly, pro něho je umělecké dílo pouhé napodobení nápodoby, zobrazení věci bez možnosti uchopení ideje. Ale tady bych přeci jenom s Platónem nesouhlasila, neboť výtvarný umělec nikdy nezobrazoval pouhé objekty, které mohl pozorovat smysly, ale jak už jsem psala výše, pokoušel se vytvářet určité typy a ty typy bych mohla snadno připodobnit k jeho ideám. Stejně jako u Platóna je i ve výtvarném umění doby antické krásno povýšeno nad vkus lidí i dob, je to krásno absolutní, neproměnné a věčné. Ta věc je krásná ne tím, že má ten a onen tvar, ale že je účastna ideje krásy.

V této myšlence s Platónem nesouhlasil i Aristoteles, který zcela jinak pojímal uměleckou „*mimésis*“. U Aristotela umění sice napodobuje, ale není to napodobení doslovné, nezobrazuje přesně danou skutečnost. Umělecká tvorba sice nejdříve uchopí svět smyslový, ale pak proniká k tomu, co je obecné, podstatné, odhaluje podstatu a pravdu věcí. Právě u Aristotela najdeme myšlenku, že umění nezobrazuje jednotlivé předměty, ale vyjadřuje konkrétně jejich ideje, typy, a tak skutečně idealizuje, umělecká díla jsou idealizovaná. Tato idealizace je pak doplnění skutečnosti.¹³²

Ale i co se týče druhého Platónova pojetí krásy jako matematického výpočtu, krásy jako harmonie a úměrnosti, byly jeho myšlenky velmi blízké smýšlení výtvarného umělce klasické doby. Tuto druhou, smyslovou krásu viděl Platón v proporcionalitě a v symetrii vyjádřené číslem: „*Náležitá míra a úměrnost všude se stává krásou a dobrotí,*“.¹³³ Platón tedy viděl krásu v pravidelnosti a jednoduchosti, v čistých barvách a tvarech. Na základě tohoto tvrzení Platón přiznává architektuře správnost a přesnost a možná bych mohla říci i krásu. Ale pro uznání krásy musel předmět splňovat i požadavek pravdivosti, čímž v žádném případě u Platóna neuspělo ani malířství ani sochařství, které podle filosofa pouze

¹³⁰ PLATÓN. *Symposion*. s. 56.

¹³¹ Srovnej PLATÓN. *Ústava*. s. 308.

¹³² Srovnej KRÍŽ, A. *Úvod k Poetice*, in: *Rétorika, Poetika*. s. 330-331.

¹³³ PLATÓN. *Filébos*. s. 90.

napodobovalo smyslový svět. A tak si filosof ani nevšiml, že i ve výtvarném umění klasické doby se zabývalo matematikou a geometrií, jako příklad mohu opět uvést tzv. Polykleitův kánon.

Základem krásy byl pro Polykleita, ale i pro ostatní řecké sochaře správný soubor proporčních vztahů, odvozených ze studia přírody a lidské anatomie. Polykleitos se již nemusel potýkat s technickými obtížemi při vytváření typu jako jeho předchůdci, ale mohl vložit celé své nadání do hledání ideální krásy. Jeho „Kánon“, ať už to byla socha a na jejím základě vyhotovený popis, či obráceně, se ovšem do dnešních dnů nedochoval. Později byl identifikován s jeho dalším sochařským dílem: *Doryforem*, neboli mladíkem nesoucím kopí. (obr. č. 20) Tento kánon se pokládal za vzor proporcí lidského těla, jednotkou míry byla hlava, mezi ní a ostatními částmi těla se hledal takový poměr, který by vedl k největší harmonii. Polykleitův často opakovaný axiom říkal, že „*dokonalosti dosáhneme pouze dodržováním mnoha parametrů*“. Stačí, když se sochař odchýlí v jednotlivých parametrech jen nepatrně, dílo již nebude dokonalé.¹³⁴

Tento kánon také chránil sochaře před nestálým vkusem veřejnosti: „*Polykleitos udělal současně dvě sochy, z nichž jedna měla odpovídat vkusu doby a druhá zásadám umění. Podle mínění jednotlivých lidí, kteří přicházeli do jeho dílny, měnil a opravoval něco na jedné soše tak, jak si to přáli. Pak vystavil obě sochy na veřejnosti. Jedna se líbila všem, druhé se posmívali. Polykleitos pak řekl: „Sochu, která se vám nelíbí, jste udělali vy, zatímco tu, které se obdivujete, jsem udělal já sám.“*¹³⁵ Typický řecký klasický styl je možno brát jako produkt matematicky přesných proporcí. Ale ovšem ne doslova, protože sám Polykleitos si prý byl vědom toho, že celý systém je jen předběžnou podmínkou finální kvality uměleckého díla.¹³⁶ Krása Polykleitovy skulptury tedy není ve výrazu, nýbrž v míře a proporcích.

Systematický rozvoj klasické řecké filosofie vrcholí v myšlení Aristotelově, v myšlení, které je často označováno jako přísně metodické a velmi racionální oproti mystickému a idealistickému filosofování Platónově. Aristoteles se ve svých spisech *Poetika*, *Rétorika* a *Politika* okrajově dotýká i teorie umění a výrazně tak ovlivňuje estetické teorie. Je nám známo, že dokonce sepsal spis „*O krásnu*“, který

¹³⁴ Srovnej BOORSTIN, D., J, *Člověk tvůrce*. s.219.

¹³⁵ Tamtéž, s. 219.

¹³⁶ Srovnej tamtéž.

se do dnešních dnů bohužel nedochoval, a tak jeho názory o cílené kategorii této kapitoly –o krásnu – musíme vyčíst z výše jmenovaného materiálu.

Aristotelova filosofická koncepce založená na tvrzení, že každá věc je jednota látky a formy, je diametrálně odlišná od té Platónovy, idealistické. U Aristotela totiž umělecké dílo nezobrazuje ideje jako u Platóna, ale ukazuje přirozenost. A právě pravá krása je dokonale ukázaná přirozenost. Umělecké dílo pojímal jako něco, co vzniklo, tak, že umělec byl schopen ve spírající materii zachytit tvar. Tedy od umělce se očekává perfektní zvládnutí matérie, aby na ní byla vidět forma účelu, a když to umělec zvládne, vzniká „dobré umění“. To „dobré umění“ nás pak nechá vidět přirozenost, tedy pravdu, tedy krásu.

Aristoteles o podstatě krásy mnoho neuvažoval, v jeho spisech najdeme pouze vysvětlení krásy jednotlivých jevů. A také na rozdíl od Platóna rozlišoval estetické krásno a mravní dobro. Dobro je vždy v jednání, krása je ve věcech nehybných. Kdybychom chtěli jasně vymezit Aristotelovu krásu, tak si můžeme určit hlavní podmínky, které věc musela obsahovat, aby mohla být označena jako krásná. Nejdůležitější vlastností jsou jistě již známé antické pojmy: pořádek, souměrnost a omezení. Pořádek je nám vrozen, souměrnost jako vhodný a ladný poměr již považovali za krásný pythagorejci a zřetelné hranice, omezení bylo antickému člověku daleko bližší než neohraničené, tudíž nepříjemné.¹³⁷

V 7. kapitole *Poetiky*, kde je jen letmo nastíněna charakteristika aristotelské krásy, respektive krásného (*kalon*), je vyjmenovaná ještě další podmínka krásy, a to přiměřená velikost, tzv. zlatá střední cesta. „*..že to, co je krásné, ať již to je živočich, nebo kterákoli věc, která se skládá z nějakých částí, musí je nejen mít uspořádány, ale i mít jistou, ne nahodilou velikost. Krása totiž spočívá ve velikosti a v uspořádání.*“¹³⁸

Ideál krásy se dále proměňuje v helénismu, kdy se vytvořila první kosmopolitní kultura, vycházející především z řecké tradice, ale přesto spojená s jinými tradicemi kultur blízkého východu a Egypta. V období, ve kterém se občan už nemohl účastnit aktivně politického života a spoluurčovat politiku státu, protože politickou moc měl pevně ve svých rukou vládce. Občan se teď mohl starat pouze o své osobní záležitosti. Tyto nové možnosti jednotlivce reflektuje také helénistická filosofie. Helénismus je také období, ve kterém se nedaří podřídit dílo jedné ideji,

¹³⁷Srovnej SVOBODA, K. *Vývoj antické estetiky*. s. 30.

¹³⁸ARISTOTELÉS. *Poetika*. s. 73.

jediné jednotící myšlenka a tvůrčí síle. Tyto tendence se projevují velkým eklektismem, spojováním nesourodých stylů a tvarů, ve filosofii spojováním nesourodých myšlenek.

Díky této změně společenské, sociální se také změnilo nazírání na vyobrazení krásy. V tomto období se setkáme s novým uměleckým tématem, a to s portrétem. Vlastně poprvé v řeckých dějinách umění začali umělci zobrazovat skutečné rysy jedince, skutečný neidealizovaný obličej svého modelu. V těchto pozdních dílech antiky již nevidíme neosobní, ladné hlavy bohů, ale skutečné podoby tehdejších obyvatel. Ovšem musíme být při posuzování skutečnosti těchto portrétů opatrní, neboť si naše tvrzení nemůžeme s jistotou nijak ověřit.

Znakem helénistického umění je často citovaná teatralizace, umělost, nepřírozenost. Při úsilí o velikost, o velkolepou oslavu helénistický umělec propadá a zaměňuje ji za pompéznost, dekorativnost.

I v tomto pozdním období antického umění je snaha po nalezení ideální figury, snaha po co nejpompéznější oslavě tělesnosti, ale již doba klasická našla ten „správný“ vyvážený ideál, a ten nebylo již možné dále rozvíjet. *Jít dál znamenalo opustit tento ideál, přiklonit se k působivé disproporčnosti naturalistického realismu* (př. socha helénského vladaře) *či teatralnosti barokizujícího helénistického sochařství* (př. sousoší Láokóon a jeho synové)....., *umělecký účinek svěřit karikaturní nadsázce, nezřídka kruté, výsměšné.*¹³⁹

Helénističtí umělci se tedy vydali touto cestou a našli zalíbení nejen v realističtější interpretaci přírody, tvorbě portrétů, ale čím dál tím víc je začala přitahovat pitoresknost, až nakonec dospěli k tomu, že dávali přednost zchátralosti a zrudnosti. Začalo se trpět i zobrazování znetvořených těl, což bylo pro umělce klasické doby zcela nepředstavitelné. Ale se změnou společnosti, se změnou filosofického myšlení přišla také změna témat ve výtvarném umění. Mezi nové náměty se zařadily sochy dětí (př. Hoch s husou: v půvabném zápase, který vypadá jako parodie atletických scén předcházejících staletí) a starců. Jako příklad takového uměleckého díla pro ilustraci uvedu sochu *Diogena ze Synopy* (**obr. č. 21**), ve které vidíme nahého, shrbeného a dalo by se říci i odpudivého starce, který je pravým opakem soch atletů z klasické doby. Ovšem toto dílo je takto komponováno z určitého důvodu, z důvodu prezentace myšlenek Diogena, který se

¹³⁹ ŠEVČÍK, O. *Architektura – historie – umění*. s. 90.

zřekl všeho materiálního a nesnažil se vytvořit nějaký filozofický systém, ani nestál o žádné žáky či popularitu a zabývá se kritikou společnosti a etikou.

Z helénistických děl cítíme neustále cosi divadelního a falešně sentimentálního, ovšem to je pouze na povrchu tvorby. V hloubi se skrývá touha po tvorbě, a protože chybí víra nebo pozitivní pravda, která by nahradila víru a pravdu staré společnosti, umělci se vyjadřují velmi svobodně. Cítíme tu touhu formulovat stavbami a sochami výsledky nové vědy a náboženské cítění dobové filosofie.

Obratem v dějinách filosofie, obratem v pojetí pojmu krásna, vyústěním dosavadního myšlení antického a základem pro pozdější filosofii křesťanskou jsou názory pozdně antického filosofa Plótína. Jeho filozofická koncepce navázala na ideje Platónovy, které v určitých momentech spojila s Aristotelovými poznatky o hmotě a formě. U Plótína je krásno podstatným znakem jsoucna: Být jsoucím, být jedním a být krásným je totéž. V tomto přístupu dosahuje nauka o krásnu svého největšího dosahu. „*Jsoucí [jako takové a v celku] je krásno samo*”¹⁴⁰.

Pro krásu je důležitá jednota a v hmotě jednoty není, proto je pramenem krásy duch. Krása stejně jako u Platóna pochází z nadsmyslového, duchovního světa, světa idejí, ale projevuje se ve smyslovém světě. Plótínos dokonce smyslovou krásu nezavrhuje, ale stejně jako u Platóna u něho najdeme stupňovitost krásy, kterou Karel Svoboda v knize „*Vývoj antické estetiky*“ vidí jako: *cestu od krásy tohoto světa ke kráse samé, totožné s cestou od jevů k absolutnu, od člověka k bohu.*

141

Pozemská krásna není totožná s ideou, ale zrcadlí ji. Krásna také nespočívá v něčem, co je měřitelné, symetrické, ale krásna u Plótína má podobný charakter jako duše. Věci jsou tím krásnější, čím jsou jednodušší, a nejkrásnější je to, co je nejčistší, nejjasnější a nejvíce jsoucí. Již řečená symetrie není u Plótína tou hlavní příčinou krásy, krásna záleží v tom, co září v symetrii, ne v symetrii samé. Pro něho je krásnější člověk třeba i vzhledově ošklivý než krásná socha, neboť živé budí touhu, má duši. Mnohem výše než geometrickou pravidelnost staví Plótínos oduševnění, život.

Plótínos je přesvědčen, že krásna není ve hmotě, ale v tvaru, pojmu, socha tedy není krásná svou hmotou, ale tvarem, které do látky vložilo umění. Tvar je v myslí umělcově dříve, než vstoupí do látky. Základy této teorie již známe od

¹⁴⁰ PLÓTÍNOS. *Dvě pojednání o kráse*. s. 83.

¹⁴¹ SVOBODA, K. *Vývoj antické estetiky*. s. 70.

Aristotela, ale Plótinos je obměňuje: umělec je prostředníkem, nástrojem umění. Tak výtvarný umělec podle Plótína skrze ideu ve své mysli napodobuje v prostředí smyslovém pomyslné.¹⁴²

Jak tedy dosáhneme nadmyslové krásy podle Plótína? Musíme se pokusit odpoutat se od těla. Nejvyšší krásy člověk dosáhne tím, že se oprostí od smyslového, fyzického líbení a soustředí se na duchovní krásu nahoře.

Duch doby se v uměleckém stylu vyjadřoval obdobně, dochází k odklonu od realistického zobrazení, k snaze zachytit duchovní prožitek. Umělecký styl opustil jemnou plastičnost v portrétech a dosahoval zjednodušené výrazovosti na úkor formy. Přesné zachycení anatomie, tak chtěné v klasické a poklasické době, ztrácí na významu v pozornosti umělce i diváka.

Měla bych také poukázat na Plótínův vliv na rané křesťanské myšlení, které v souladu s Plótínem za krásné považuje čisté zářící barvy, mající symbolickou platnost. Křesťanské umění pracuje se symboly nepopisujícími skutečnost. V malířství či sochařství dochází k opouštění iluzivního napodobování a hlavním úkolem je usilovat o to vyšší, o to světlo a duchovno. Z uměleckých děl mizí prostor a objem a místo toho se objevuje plošnost a symbolický prostor. V souladu s dobovým myšlením se umělec nezajímá o hmotu, ale o ducha. **(obr. č. 22)**

¹⁴² SVOBODA, K. *Vývoj antické estetiky*. s. 73.

4. Fenomén pohybu v antickém výtvarném umění

V této poslední kapitole provedu závěrečnou demonstraci odhalených a výše popsaných filosofických a uměleckých poznatků o jednotlivých aspektech řeckého světa. Budu se zabývat konkrétním problémem, na němž chci dokázat svoje předešlé závěry. Tímto fenoménem bude pohyb, protože problém vzniku a vývoje pohybu v sochařství je v antickém výtvarném umění nejvíce patrný a nejnázorněji nám dokáže potvrdit předešlé závěry.

Umělecké zvládnutí zákonitostí pohybu v antickém sochařství (a také v malířství) bylo velmi ovlivněno postupným uvědomováním si plného bytování řeckého jedince v lidském těle, ponořením se do těla celým svým vědomím a tím také možností ovládat vnitřně pohyb. Řecké umění postupně postavilo člověka do přirozené struktury trojrozměrného fyzického prostoru, který starší umělecké okruhy vnímaly jen polovědomě a schematicky, a vytvořilo obraz dokonalého fyzického těla člověka, adekvátní obraz makrokosmu v mikrokosmu.

První kroky k perfektnímu ztvárnění pohybu v antickém sochařství vidíme již v době archaické. I když se nám sochy nejstarších kúroi a korai zdají velmi strnulé, neživé a primitivní, již zde máme předstupeň klasického řeckého umění, bez něhož bychom se na vrchol dostali jen těžko. Proporce těchto letitých kultovních skulptur jsou pečlivě vypracovány, jakoby podle předem daného rámce, který se snaží sochař striktně dodržet. Cítíme tu jasnou návaznost na ztuhlé sochařství egyptských mistrů, kteří po tisíce let znázorňovali své bohy a vládce podle předem daného a rozpracovaného návodu. Na rozdíl od Egypta faraonů Egypta získal řecký sochař větší svobodu v tvorbě a možnost do díla promítnout i své mínění. I když nesmíme zapomínat na to, že řecká sochařská svoboda byla omezena tzv. typem, který se dědil z generace na generaci a umožnil překonání věků a dosažení ideálu v zobrazovacím umění. Důležité pro vývoj a pro „velké probuzení“ řeckého sochařství bylo používání zraku při sochařské práci, bdělé pozorování modelu a světa kolem. Svobodný řecký duch začal experimentovat, čímž mohl dosáhnout dokonalosti.¹⁴³

¹⁴³ Srovnej GOMBRICH, E., H. *Příběh umění*. s. 78-82.

Nadživotní kúroi a korai prezentují ještě neprobuzené jsoucno řeckého člověka, jsoucno, které již v soše můžeme cítit, ale které je ještě ukryté v bloku tuhého kamene. I přesto jsou tato první zpodobnění, ať již bohů či héroů působivá a zajímavá díky svému lehkému náznaku určitého tajemství, kultovního duchovna, jež v sobě nesou. (**obr. č. 9 a 10**)

V archaickém snovém ztvárnění člověka je pohyb jen naznačen, neproniká skrze strukturu údů a orgánů, které se podle egyptského vzoru snažil sochař vymodelovat co nejpečlivěji a uplatnit na soše tolik vědomostí o lidském těle, kolik byl schopen. Stále si zakládal na pevných obrysech a vyvážené modelaci. Měl ještě daleko k napodobování živé skutečnosti, jak se jeví lidskému oku, i když si to postupně začal klást za cíl. Zajímavé je archaické sochařské zobrazení vznášející se *bohyně Niké*, kterou sochař vytesal s pokrčenými koleny, takže se nohama nedotýkala země, na niž splývaly přes podstavec záhyby jejího roucha. Celá kompozice nám může připadat trochu naaranžovaná, hodně vzdálená naší představě zobrazení letu, ale musíme sochaři přiznat snahu a odhodlání toto těžké a zatím neprobádané téma novým způsobem uchopit. Socha je stejně jako všechna díla raného období určena pro frontální pohled a ve tváři má onen snový úsměv, který objevíme u každé archaické skulptury.¹⁴⁴ (**obr. č. 23**)

Když se procházíme podél řady idealizovaných jinochů a dívek sledujeme vnikající pohyb do stojící figury. Pozorujeme, jak ztuhlé a strnulé postavy napřed pokrčí jednu nohu, pak ohnou paže a jak jejich masce podobný úsměv změkne. Sochař se již snažil vyjádřit uvědomělé já, uvědomělé bytí, manifestovat výjimečnost své individuality v sochařském díle. V souvislosti s tímto fenoménem se antický Řek začal důsledněji zajímat o anatomii lidského těla, což se projevilo i v sochařství již zmíněného tzv. přísného stylu. Tento sloh svou vážností a strohostí výrazu, struktury a drapérie reflektoval dramatičnost doby řecko-perských válek. V sochách mladíků tzv. přísného stylu je symetrie jejich upjatých postojů zlomena, jejich těla se začínají mírně pootáčet a my cítíme, že do mramoru konečně vstupuje život.¹⁴⁵

Život v těchto sochách vytvořených od konce 6. století př. n. l. je zatím dán v základních rysech, v jakési zkratce, která pomíjí detailní traktaci, jež vytvoří dojem naprostého života v pozdějších vrcholných dílech řeckého umění. Díky

¹⁴⁴ Srovnej PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl II. s. 58.

¹⁴⁵ Srovnej MIKŠ F. *Gombrich – Tajemství obrazu*. s. 163.

zmíněnému zájmu o anatomii se umělec pokoušel už úspěšněji zachytit pohyb, i když pohyb zatím pouze strojový, hrubý. Ovšem již ze sochařských děl cítíme jakýsi vnitřní pohyb, jakési vnitřní pnutí, které se dere navenek, ale je ještě v tomto slohu zkroceno a sochy se nám prezentují jako vážná, důstojná díla určená hlavně pro náboženské účely.

Příklad sochy vytvořené v tomto slohu se povedlo archeologům odkrýt v řeckých Delfách, sochy o to vzácnější, jelikož se jedná podle znalců o bronzový originál antické skulptury vítězného sportovce¹⁴⁶. *Delfský vozataj* sice stojí strnule plnou vahou na obou nohách a je jen lehce prohnut, což se odráží v drapérii, ale již z této postavy cítíme vnitřní napětí, které ji oživuje. Slohová přísnost a radikální odmítnutí zdobnosti drapérie ještě více dávají vyniknout úžasně propracovanému, živému obličejí atleta, který je prodchnutý hlubokým soustředěním. Vidíme před sebou závodníka, jež se právě koncentruje na svůj úkol uspět v závodu, což v antickém Řecku znamenalo vyhrát, pouze vítězi se dostalo uznání, poražení se museli plížit domů postranními uličkami. Sice nespátříme sochu v náznaku či odhodlání pohybu, ale ten můžeme bytostně cítit ve vnitřním odhodlání atleta, ve vnitřním boji protikladů, touhy zvítězit a strachu prohrát. Toto vnitřní napětí bychom ve stejné době našli i v řecké společnosti a fenomén změny se zproblematizoval v řecké filosofii. **(obr. č. 24)**

Pozdním sochařem přísného stylu byl nejznámější umělec pohybu, Myrón. Tento Atéňan je charakteristický zájmem právě o to, jak se pohyb projevuje v lidském těle. Právě Myrón se často označuje jako sochař, který skoncoval se starými konvencemi a rozřešil problém, jak přimět své postavy se hýbat, skákat, běhat.¹⁴⁷ Na druhou stranu byl již antickými autory kritizován za to, že věnoval velkou pozornost tělu, ne však už hnutí duše, za což byl obdivován jeho vrstevník Feidiás.¹⁴⁸ Ovšem tato kritika není zcela oprávněná, protože například Myrónův *Diskobolos* je zobrazením obrovského soustředění a napětí celé atletovy duše.

Socha *Diskobola* se nám opět nedochovala v originálu, ale z římských kopií si můžeme udělat obrázek, jak tako slavná a opěvovaná skulptura nejspíše vypadala, i když v mramoru možná ztratila svou sílu. Podle Jiřího Frela není správné tvrdit, že

¹⁴⁶ Bohužel většina řeckých soch co obdivujeme v muzeích, jsou pouhé kopie z mladší doby a většinou z mramoru.

¹⁴⁷ Tohoto úspěchu ale dosáhl tím, že si nově přizpůsobil staré umělecké metody.

¹⁴⁸ Srovnej PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl II. s. 76.

má socha znázorňovat přímo pohyb. A to hlavně proto, že socha nikdy nemůže znázorňovat přímo probíhající pohyb, jelikož je už svou přirozenou povahou nepohyblivá. Ve snaze postihnout pohyblivost v sochařství jde o zachycení změn, jež se právě v důsledku pohybu projevují v úhrnu lidského těla ve vzájemném vztahu a proporcích jeho anatomických částí. Myrón postupoval takovým způsobem, že není pochyb o jeho úsilí podat výsledek pohybu, a nikoli pohyb sám.¹⁴⁹

Atlet je zachycen právě v nejdůležitějším okamžiku největšího vypětí, kdy napnutá pravá paže má vymrstit disk. *Diskobolos* je předkloněn, pevně opřen o pokrčenou pravou nohu, přičemž levá se opírá o zem jen špičkou. Sportovcův postoj, ačkoliv se nám zdá velmi věrohodný, neodpovídá žádnému okamžiku ve vrhu diskem, ale je pouze umělou skladbou.¹⁵⁰ Na soše pozorujeme, jak Myrón v jednotlivých částech těla podává jednotlivé fáze hnutí. Celý výsledek pohybu je postupně rozložen po jednotlivých částech těla, jako by se každá část pohybovala na svůj vrub. Tak nohy a boky jsou podány úplně z profilu, nad nimi je pootočená partie břišních svalů, skoro frontálně jsou pak vyobrazeny široké prsní svaly, ale paže už zase vidíme ze strany. Opět tu narážíme na starý způsob již zmíněného egyptského zpodobnění lidského těla z co nejtypičtějších pohledů. Ovšem Myrónovi se podařilo díky složitému řešení postoje překonat nejneživější nedostatky této staré metody. **(obr. č. 25)**

Socha se sice ještě zcela neosvobodila z tradice přísného stylu a počítá stále jen s frontálním pohledem, nerozvíjí tělesnost do celého svého okolí, ovšem i tak nás pohltí působivá snaha o zachycení úsilí a vypjatého odhodlání mladíka hodit disk co nejdále ze všech atletů a odnést si olivový věnec vítězů. Socha nezobrazuje ten nejdynamičtější pohyb, dramatickou akci či vzrušení sportovce, ale vrcholné soustředění, přelívání životní energie do jediného okamžiku, vnitřní sílu ducha bojujícího atleta. Tělesnost Myrónových děl působí až násilnou námahou, sochař se snažil důrazem na tělesnou stránku vyjádřit sílu individua, jeho atleti mají těla jako ze železa, navenek neucítíme žádnou vláčnost, měkkost. Tato těžká střízlivost, která

¹⁴⁹ Srovnej FREL, J. *Klasické řecké sochařství*. s. 24.

¹⁵⁰ Pořádaly se nejrůznější rekonstrukce Myrónova díla na živých modelech. Moderní atleti se podle něho snažili naučit přesnému řeckému způsobu vrhání diskem, ovšem všechny pokusy ztroskotaly, neboť se nejedná o znázornění jednoho zpomaleného pohybu, ale jde o uměle vytvořené řecké dílo.

svádí k obvinění ze strohosti, chudosti a tvrdosti, je ovšem v jeho díle převážena právě tím nejvíce na diváka působícím existenciálním pohybem.

Ve vrcholných dílech klasického umění se plně uplatňuje nalezená svoboda, která umožnila znázorňovat lidské tělo v jakékoli pozici nebo v jakémkoli pohybu. Umělci se také snažili vyjadřovat vnitřní život zobrazených postav, můžeme říci podle jednoho Sókratova názoru, že socha má znázorňovat „práci ducha“. Tento vnitřní život ducha postav byl v klasickém umění vyjádřen ale jen tělem postavy a jeho pohybem, protože vyjádření emocí v obličejí nebylo dovoleno, hra rysů by deformovala jednoduchost a pravidelnost hlavy. Již zcela uchopený, ladný a nenucený pohyb najdeme například ve vlysu na aténském Pantheonu, kde Feidiás dokázal mistrovsky vyobrazit množství postav, které doslova vypadají jako živé, jako by skutečně dýchaly. **(obr. č. 13)** Polykleitos, který se již nemusel potýkat s vytvářením stylu, dokázal znázornit stojícího atleta připraveného k pohybu díky harmonické vyrovnanosti protichůdných sil v duši atleta. Mysl tak byla osvobozena, připravena k pohybu. **(obr. č. 20)**

Koncem 5. století př. n. l. sochaři dokázali znázornit i pohyb taneční, lehký, který překonává trojrozměrné prostory našeho fyzického světa každodennosti. Tanec jako pohyb ve spirále, v labyrintu, tento svět jaksi přesahuje a již v antice byl chápán jako brána k transcendenci. Nemusíme všichni souhlasit s míněním, že tancem cítí prostor kolem sebe lépe ženské tělo a mužské naopak blíže souvisí s prostnou, cvičením, sportováním.¹⁵¹ Ovšem v dějinách antického sochařství se touto charakteristikou řídili, a tak zatímco v prvním až třetím čtvrtletí 5. století př. n. l. byl středem zájmu pohyb atleta, na konci 5. století př. n. l. vznikl zájem o ženskou figuru v tanečním pohybu. Příkladem tanečního pohybu jsou Kallimachovy *tanečnice*, které si jednou rukou přidržují lehký šat a druhou pozvedají v ladném gestu. **(obr. č. 26)**

Ve 4. století př. n. l. se vztah k lidské individualitě už natolik upevnil, že její realistický portrét byl považován za legitimní záležitost. Sochaři začali naplňovat neživé slupky životem. Životem, který již není skrytý, vnitřní, ale dere se na povrch. Sochy se pohybují, dýchají a stojí před námi jako skuteční lidé, i když vyvolávají dojem, že přišli z jiného, lepšího světa. Geniálním sochařem, který dosáhl tohoto mistrovství, byl Praxitelés, v jehož skulpturách pozorujeme stavy sladké

¹⁵¹ Srovnej BOUZEK, J., ONDŘEJOVÁ, I. *Řecké umění – učební texty*. s. 66-67.

odevzdanosti, poklidné zasněnosti a někdy i koketnosti v pohybu. Příkladem je sousoší *Herma s malým Dionýsem*, v němž můžeme cítit jisté napětí mezi dítětem a dospělým mužem, kontrast mezi drapérií a nahým tělem boha, komunikaci postav mezi sebou a hlavně mladistvou sílu stojícího Herma. **(obr. č. 27)**

Praxitelevým současníkem byl sochař jiného mentálního smýšlení, Skopás. Zamyšlený smutek jeho postav kontrastuje s Praxitelovým estetickým optimismem. Postavy Skopových skulptur jsou plné vzruchu a napětí, vyvolaného těžkou činností nebo bolestí. Celá jeho práce je poznamenána dobovou skepsí a nejistotou vlastní vztaženosti ke světu. Na dochovaném fragmentu reliéfu z vlysu mausolea v Halikarnássu zobrazil Skopás dramatickou sílu střetnutí Řeků s Amazonkami, *Amazonomachii*. Tradiční výjev je zde podán s novou naléhavostí, s aktuálním smutkem a bolestí. Mohutnou dynamičnost kompoziční skladby zdůrazňují výrazné šikmé linie padajících těl. Homérští héroové jsou tu zobrazeni v zajetí věčné úzkosti, která byla vlastní lidské duši Skopovy doby. **(obr. č. 28)**

Avšak až Lýsippos, patřící napůl již do helénistické epochy, plně oprostil sochy od jejich závislosti na třech hlavních rovinách trojrozměrného prostoru. Jeho díla již můžeme obcházet a obdivovat ze všech stran. Někdy tím ale zašel až moc daleko a vytvořil příliš složité typy. I přesto v jeho dílech cítíme určitou virtuozitu při zmocnění se pohybu a prostoru. Kopie jeho proslulého *Apoxyomena* svým gestem, čištěním kůže na pravé ruce, definuje prostor sochy, takže se zdá, že pouze naznačený pohyb postavy se může kdykoli plně rozvinout. **(obr. č. 29)**

V klasickém umění jsme nacházeli sochy s vyrovnaným vnitřním pohybem, připravené již vykročit, již bojovat. To se změnilo v helénistickém umění, kde se najednou ocitáme pohybu tváří v tvář, pohyb se děje teď a já se s ním musím vyrovnat. Celá antická společnost se změnila. Ve skulpturách stejně jako ve společnosti již necítíme starou bázeň před bohy, nepocítíme klidnou a důstojnou obřadnost, či pozdější jemnost a střídmy patos. Sochařství od klasického kánonu, který striktně dodržoval geometrické výpočty, pokročilo k senzualismu a erotismu, subjektivismu helénistického období, ba dokonce k intenční zalíbenosti v ošklivosti a hnusu.

Dramatem nabitě sousoší *Láokoón a je jeho synové* je zářným dokladem pozdního helénismu, doby vrcholící manýry, kdy se již klasické umění vyčerpalo a se hledaly cesty, jak umění přizpůsobit pro nové náročné diváky. I tato socha se

nám může zdát velmi barokizující, přetékaný emocemi a vzrušeným pohybem. Jak by také ne, když si autor vybral dramatický a drastický výjev zardoušení trojského kněze i jeho synů. Fyzická bolest, způsobená smrtícím sevřením obrovských hadů seslaných Apollónem, se spojí s nesmírnou mravní bolestí, kterou musí Laókoón snášet při pohledu na smrt svých synů. Při přímém kontaktu s dílem zakoušíme nejrůznější pocity, od fascinace propracováním celého sousoší až po mrazení v zádech z uvědomění si, že se divák kochá velmi sugestivním utrpením. Sugestivní zážitek zvyšuje i prostorové pojetí sousoší. Již nestojíme před sochou určenou pouze pro frontální pohled, ale celá skulptura se pro zvýšení dramatického účinku jakoby spirálovitě točí kolem své osy, pozorujeme krouživý pohyb hadů kolem krouživě vzpírajících se těl. Celé sousoší na nás působí dojmem, že jsme uvězněni v kruhu času, v kruhu, který v nás vyvolává marnost osudu. Potom si můžeme klást otázku, zda socha vyjadřuje převelikou bolest, či odboj antického Řeka proti bezpráví osudu. (**obr. č. 30**)

Dramatické ztvárnění pohybu se v dalších letech vyčerpalo a v raném křesťanství začali sochaři hledat jiné prostředky pro vyjádření cíle křesťanského umění. Postavy opět ztopornily, zastavily svůj existenciální pohyb a nastala doba soustředěnosti na vnitřní život člověka. Víme, že středověké umění bylo světem středověkých gest a ta převládala ve znázornění konkrétní akce po celé raně křesťanské umění. Při znázornění dané dramatické situace, například při vyobrazení velmi raného námětu v katakombách, *Tří mláďenců v peci ohnivé* (**obr. č. 22**), nechtěl již umělec předvést vzrušivý pohyb, utrpení a bolest, ale chtěl jen lehce znázornit utěšující a inspirující příklad mravní síly pouze pomocí pár tahů a gest. Ve středověku šlo umělcům, více než o skutečné zobrazení dané situace, o jednoduché a výstižné vykreslení podstaty biblického příběhu či legendy významného světce.

Závěr

Závěr diplomové práce nabízí prostor pro celkové shrnutí bohatého materiálu s filosofickými výroky o antickém člověku a jeho srovnání se stejně bohatým fondem děl antického výtvarného umění. Cílem práce bylo ukázat na této komparaci, zda bylo vždy filosofické myšlení v dobovém souladu s výtvarnou tvůrčí činností a jak moc se navzájem obě činnosti ovlivňovaly. Také mě samozřejmě vzhledem k mé budoucí profesi zajímalo, zda mohu složitější a abstraktnější filosofické myšlenky názorněji demonstrovat na konkrétním uměleckém výtvaru dané doby, který podle mého mínění musel být ovlivněn převažujícím myšlením ve společnosti.

V jednotlivých kapitolách, v kterých jsem srovnávání prováděla, jsem se věnovala nejdůležitějším fenoménům úzce souvisejícím s pojetím antického člověka a jeho světa, problémům, které řešila nejen filosofie, ale i výtvarné umění. U každého z nich jsem vždy našla příklady ovlivnění a spolupráce jak výtvarného umění, tak filosofického myšlení.

Zrodem antické filosofie se zhroutil řeckému člověku starý, mýtický svět, ten svět, kde již vše bylo předem naplánováno, kde každý dostal návod jak žít, přesné pokyny jak se chovat a jak myslet. Proto se antičtí myslitelé snažili uchopit počátek a podstatu bytí, uchopit celek světa jako fungující řád a do něj zasadit existenci člověka.

A stejně jako oni i řecké umění přispělo k vytváření kosmu, prostoru pro harmonický život každého Řeka. Tento umělecky zušlechtěný kosmos byl opakem nezkrocenému, neznámému chaosu, do kterého si nikdo v antickém Řecku nepřál spadnout. Mohli bychom říci, že z této perspektivy bylo umění nezbytnou podmínkou pro existenci každého antického člověka. Takže nejen filosofie, ale i výtvarné umění svou tvůrčí činností zlidšťovalo svět, vytvářelo rámeček pro lidskou existenci, pomáhalo odkrýt a ukázat pravé jsoucnost.

Například v první kapitole jsem se zabývala troufalou myšlenkou, že základy k rozvoji filosofického způsobu myšlení a individuální inteligence můžeme najít už v řeckém umění geometrického stylu, které je příznačné svou vysokou mírou abstrakce a jasnou logickou konstrukcí. Umělci tvořící v tomto raném stádiu

výtvarného umění v Řecku se snažili stejně jako později filosofové obnovit právě řád ve vztahu mezi člověkem a univerzem.

Ve středu zájmu jak antické filosofie, tak umění stál již od nejstarších dob člověk, člověk jako vzor inspirace, ovšem člověk, který není brán jako samostatná individualita, ale naopak antický člověk je vždy úzce spjat se světem, který jej převyšuje, ke kterému vzhlíží a vůči kterému se vymezuje. Celé dějiny antického umění bychom mohli označit jako bezvýhradné znázorňování a zdokonalování člověka. Nejen že hlavním a jediným motivem v sochařství byl člověk, ale i na vázovém malířství a v reliéfních památkách dlouhou dobu nenajdeme jiný námět. Až helénismus se pokusil znázornit přírodu a žánrové scény. Dokonce i Platónův Sókratés v dialogu *Faidros* je zaměřen především na člověka a jeho důležitou roli v polis a nezajímá se o poznání přírody, z které se nemůže podle filosofa ničemu přiučit. Ovšem to, že stála příroda mimo hlavní umělecký a filosofický zájem, neznamená, že by jí antický člověk opovrhoval a vyvyšoval se nad ni, naopak vždy se cítil její součástí, součástí kosmického celku a podle toho žil s přírodou v dokonalé rovnováze.

První velká společenská krize v 5. stol. př. n. l., způsobená pochybami o možnosti objektivního poznání a mravního jednání, se dotkla stejnou měrou filosofického myšlení i výtvarného tvůrčího procesu. Filosofie se započala od doby učení sofistů zabývat problémy niterního bytí člověka. Antický myslitel si začal uvědomovat své bytí, začal být si vědom svého já a svého prožívání. Důležitou součástí člověka se stala jeho duše, která byla schopna dosáhnout jakýchsi duchovních hodnot. Stejná změna paradigmatu probíhala i ve výtvarném umění, kde docházelo k zduchovnění sochařských výtvorů a zidealizování uměleckých témat.

Jako příklad plodu tohoto myšlenkového přerodu jsem ve třetí kapitole uvedla tvorbu slavného klasického sochaře Feidia, který přesně podle ovzduší dané doby tvořil oduševnělé sochy, plné života a niterního pohnutí. Téměř nás to svádí říci, že sochař tvořil podle Sókratova přesvědčení, že pravý umělec musí ve svých dílech hlavně znázornit duševní hnutí.

Důsledkem tohoto obratu k člověku v antické společnosti je i vytvoření dlouho hledaných typů v klasickém výtvarném umění, díky nimž byla objevena nová, nadmyslová oblast krásy, krása myšlená, ideální. Ovšem ve stejnou dobu či možná již dříve, byl tento nadmyslový svět objeven i filosofií. Nejvýznamnější a

nejznámější příklad nadsmyslového, ideálního světa najdeme v Platónově myšlení. V jeho filosofických spisech se skrývá také velmi složitá koncepce krásy, kterou jsem se snažila alespoň stručně nastínit v této práci. Důležitý pro charakteristiku dané doby je jistě i fakt, že jeho pojetí krásy má i etickou hodnotu, neboť krása jako jedna z nejvyšších idejí vede k ideji dobra.

Zajímavé je opět propojení filosofického myšlení a výtvarného umění u tohoto kritika zobrazovacího umění. Proč Platón ve svých dílech tolik napadal výtvarné umění a básníky je jistě sporná otázka, na kterou se snažím v práci pohlédnout z více stran. Možnou odpovědí mimo jiné je i filosofův strach ze zneužití výtvarného umění, strach z toho, že se zneužije smyslovosti, strach z přemíry vášní, které zcela pohltnou rozum.

Jak ve své práci zdůrazňuji, starověký Řek pojímal svou identitu jako sepětí s celkem světa. Svůj život pojímal jako určitou participaci na celku a jednotě světa. A tento svět byl plný bohů. Víra v nejrůznější božstva hrála tedy v životě každého antického jedince důležitou roli, bohům se dennodenně klaněl, k bohům se obracel o radu či pomoc, staré náboženské rituály udržovaly tradiční poslušnost občana k polis a tím zakotvovaly jedince v chaotickém světě. Vývoj vztahu Řeka k božstvu můžeme dobře dokumentovat také v antické filosofii a dílech výtvarného umění.

Až na výjimky (například Xenofanés) se filosofové neodvážili kritizovat staré náboženské tradice a striktně je dodržovali, protože ten, kdo se náboženských praktikám protivil, byl navždy vyřazen z kolektivu, ze společenství polis. I při změně náboženského cítění za již zmiňované krize společnosti se přední filosofové snažili obnovit starou zbožnost a poslušnost k polis. Sókratés byl sice obviněn a odsouzen ze zavádění nových bohů a opovrhování těmi starými, ovšem tento filosof se snažil pouze novými prostředky, prostředky racionální dialektické metody, obnovit víru ve staré hodnoty polis, ve starou poslušnost v bohy, která zajišťovala soudružnost obce. I Platón a Aristotelés sice cítili, že je třeba staré náboženské zvyky přeměnit, ale chtěli uchovat význam náboženské tradice a tím i polis.

Stejný vývoj vztahu k bohům najdeme i ve výtvarném umění, kde se nám z nejstarších dob dochovaly strnulé, hrůzu nahánějící sochy kultovních bohů. Z období klasického umění nás fascinují sochy vyjadřující božskou důstojnost, nedostupnost a ideálnost. Ve 4. století př. n. l. již sochy znázorňující bohy tuto důstojnost ztrácejí a více se přibližují lidem, ze sochy cítíme větší osobní účast,

vztah k božskému je mnohem intimnější, osobnější. A v helénismu bychom dokonce našli zobrazení bohů pouze jako alegorických symbolů či cizokrajné zobrazení východních bohů. Na druhou stranu ovšem i v helénismu nacházíme zájem o sochy bohů, kteří vypadají přesně jako důstojní a majestátní bohové klasického období. Co vedlo k této snaze vědomě oživit a imitovat minulost? Snad snaha helénistických filosofických škol o čišťení tradiční víry? Nostalgie po starých zlatých časech? Či jen móda rozmařilého helénistického světa?

Vliv filosofie na uměleckou tvůrčí činnost a naopak jsem ve čtvrté kapitole demonstrovala na vývoji ztvárnění pohybu v antickém sochařství. Řecký sochař dospěl k dokonalému znázornění pohybu až tehdy, když si uvědomil své bytování ve vlastním těle, význam své existence a zakotvenosti ve světě. První řecké nadživotní sochy jinochů a dívek prezentují ještě neprobuzené jsoucno řeckého člověka, jsoucno, které je ukryto v tuhém, nehybném bloku kamene. Se zrodem filosofických otázek nacházíme také životnost antických soch, dále pokusy věnovat se lidské anatomii a snahu zachytit pohyb, i když zpočátku jen hrubý, strojový. Tato snaha dosáhla vrcholu v dílech klasického umění, kde se již plně uplatňovala nalezená svoboda, která umožnila znázorňovat lidské tělo v jakékoli pozici nebo v jakémkoli pohybu. Sochy z této umělecké epochy mají v sobě jakýsi vyrovnaný vnitřní klid, díky němuž cítíme, že jsou připravené každou chvíli vykročit, pohybovat se. Ten se vytratil v helénistickém umění a byl nahrazen dramatickým, teatrálním pohybem, pohybem, před kterým se očitáme tváří v tvář a musíme se s ním umět vyrovnat.

Z celého textu mé diplomové práce vyvstane odpověď na druhou otázku položenou v úvodu. Může výtvarné umění pomoci k pochopení filosofických problémů, k uchopení abstraktních filosofických schémat? Z mnou prostudovaných materiálů zjišťuji, že při porozumění a následném vysvětlení určitého fenoménu si mohu tam, kde již filosofie ztrácí dech, vypomoci výtvarným uměním, které je produktem lidské tvůrčí činnosti a je ovlivněno stejně jako filosofické myšlení „duchem doby“. Myslím, že zrovna na problému pohybu se mi povedlo předvést kladné zodpovězení výše položené otázky velmi názorně. Problematika pohybu je jedním z nejzákladnějších filosofických témat, se kterým žáci a učitelé občanské výchovy při svém působení ve vyučovacím procesu přijdou do styku. Učitel filosofie si pak může při vyučování problému vývoje pojetí pohybu od pohybu

mechané k pohybu jako dění bytí jsoucího pomoci právě sochařským vývojem od nejstarších strnulých bohů ke klasickým sochám, které již v sobě mají pohyb uvědomělého bytí. Myslím si, že právě toto zjištění pro mě bude v mé budoucí profesi přínosem.

Použitá literatura

Seznam použité pramenné literatury:

- ARISTOTELÉS. *Metafyzika*. Třetí vydání. Praha: Nakladatelství Petr Rezek, 2003. ISBN 80-86027-19-8.
- ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.
- ARISTOTELÉS. *Politika*. Druhé vydání. Praha: Nakladatelství Petr Rezek, 1998. ISBN 80-86027-10-4.
- ARISTOTELÉS. *Rétorika, Poetika*. Praha: Petr Rezek, 1999. ISBN 80-86027-14-7.
- PAUSANIÁS. *Cesta po Řecku*. Praha: Svoboda, 1974. ISBN 25-027-74
- PLATÓN. *Alkibiadés I., Alkibiadés II., Hipparcos, Milovníci*. Druhé vydání. Praha: Oikoymen, 1996. ISBN 80-86005-29-1.
- PLATÓN. *Dialogy o kráse*. Praha: Odeon, 1979. ISBN 01-049-79.
- PLATÓN. *Epinomis, Minós, Kleitofón*. Druhé vydání. Praha: Oikoymen, 1997. ISBN 80-86005-42-9.
- PLATÓN. *Filébos*. Třetí vydání. Praha: Oikoymen, 1994. ISBN 80-85241-35-8.
- PLATÓN. *Symposion*. Třetí vydání. Praha: Oikoymen, 1993. ISBN 80-85241-31-5.
- PLATÓN. *Timaios, Kritias*. Druhé vydání. Praha: Oikoymen, 1996. ISBN 80-86005-07-0.
- PLATÓN. *Ústava*. Druhé vydání. Praha: Oikoymen, 1996. ISBN 80-86005-28-3.
- PLATÓN. *Zákony*. Druhé vydání. Praha: Oikoymen, 1997. ISBN 80-86005-31-3.
- PLÓTÍNOS. *Dvě pojednání o kráse*. Praha: Nakladatelství Petr Rezek, 1994. ISBN 8090179622.
- XENOFÓN. *Hostina*. Praha: Bohuslav Hendrich, 1941.

- XENOFÓN. *Vzpomínky na Sókrata a jiné spisy*. Praha: Svoboda, 1972. ISBN 25-094-72.
- *Zlomky předsokratovských myslitelů*. Vybral a přeložil Karel Svoboda. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989. ISBN 17-212-89.

Seznam sekundární literatury:

- BOORSTIN, Daniel J. *Člověk tvůrce*. Praha: Prostor, 1996. ISBN 80-85190-48-6.
- BOUZEK, J., KRATOCHVÍL, Z. *Od mýtu k logu*. V Praze: Herrmann a synové, 1994.
- BOUZEK, Jan, ONDŘEJOVÁ, Iva. *Řecké umění – učební texty*. Praha: UK Karolinum, 2004. ISBN 1212-5865-8.
- BOUZEK, Jan. *Umění a myšlení*. Praha: Triton, 2009. ISBN 978-80-7387-278-6.
- DODDS, E. R. *Řekové a iracionálně*. Praha: Oikoymenh, 2000. ISBN 80-7298-011-4.
- FESTUGIÈRE, André-Jean. *Epikúros a jeho bohové*. Praha: Oikoymenh, 1996. ISBN 80-86-005-30-5.
- FREL, Jiří. *Klasické řecké sochařství*. Praha: Orbis, 1952.
- GOMBRICH, Erns Hans. *Příběh Umění*. Vydání druhé. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-143-0.
- GRAESER, Andreas. *Řecká filosofie klasického období*. Praha: Oikoymenh, 2000. ISBN 80-7298-019-X.
- HADOT, Pierre. *Závoj Isidin*. Praha: Vyšehrad, 2010. ISBN 978-80-7429-013-8.
- HOŠEK, Radislav. *Řecké náboženství: skripta pro posluchače filosofické fakulty Univerzity Karlovy*. Třetí vydání. Praha: Univerzita Karlova, 1988. ISBN 60-126-87.
- CHALUPNÝ, E. *Antika a moderní život*. Praha: E. Chalupný, 1908.
- KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Filosofie mezi mýtem a vědou – od Homéra po Descarta*. Praha: Academia, 2009. ISBN: 978-80-200-1789-5.

- KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Výchova, zřejmost, vědomí*. Praha: Herrmann, 1995.
- LEVI, Peter. *Svět starého Řecka – kulturní atlas*. Praha: Knižní klub, k. s., 1995. ISBN 80-7176-214-8.
- MACHOVEC, Dušan. *Dějiny antické filosofie*. Jinočany: H&H, 1993. ISBN 80-85467-62-3.
- MIKŠ, František. *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008. ISBN 978-80-7364-045-3.
- MOKREJŠ, Antonín a kol. *Studie o počátcích uvažování o kráse v antickém Řecku*. Praha: VŠUP, 1997. ISBN 80-85917-34-3.
- NOVOTNÝ, František. *Gymnasion: úvahy o řecké kultuře*. Praha: Nákladem Gustava Voleského, 1922.
- NOVOTNÝ, František. *O Platonovi*. Díl 3. Praha: Jan Laichter, 1949.
- PATOČKA, Jan. *Aristotelés: přednášky z antické filosofie*. Praha: Vyšehrad, 1994. ISBN 80-7021-067-2.
- PATOČKA, Jan. *Nejstarší řecká filosofie: přednášky z antické filosofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. ISBN 17-128-68.
- PATOČKA, Jan. *Platón: přednášky z antické filosofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. ISBN 80-04-25.
- PATOČKA, Jan. *Platón a Evropa*. Praha: Filosofía, 2007. ISBN 978-80-7007-264-6.
- PATOČKA, Jan. *Sókratés: přednášky z antické filosofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. ISBN 80-04-24383-0.
- PELCOVÁ, Naděžda. *Vzorce lidství: filosofie o člověku a výchově*. Praha: IVS, 2001. ISBN 80-85866-64-1.
- PIJOAN, José. *Dějiny umění*. Díl 2. Druhé Vydání. Praha: Odeon, 1977. ISBN 01-503-87.
- SVOBODA, Karel. *Antika a dnešek*. Praha: Václav Petr, 1940.
- SVOBODA, Karel. *Vývoj antické estetiky*. Praha: Orbis, 1936.
- ŠEVČÍK, Oldřich. *Architektura – historie – umění*. Druhé vydání. Praha: Grada, 2007. ISBN 978-80-247-2032-6.

- VERNANT, Jean-Pierre. *Hestia a Hermés: studie k duchovnímu světu Řeků*. Praha: OIKOYMENH, 2004. ISBN 80-7298-093-9 .
- VERNANT, Jean-Pierre. *Řecký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 2005. ISBN 80-7021-731-6.
- VIDMAN, Ladislav. *Od Olympu k Panteonu*. Praha: Vyšehrad, 1997. ISBN 80-7021-221-7.

Články v periodikách:

- NOVOTNÝ, František. Antické hledání krásy. *Volné směry*. 1932, roč. XXIX.

Internetové stránky (použité pro obrazovou přílohu):

- <http://www.fysis.cz/Ob/72ritual/70sochy/ipage00009.htm>, vyhledáno 1. 4. 2012.
- http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:0038MAN_Poseidon---Zeus.jpg, vyhledáno 1. 4. 2012.
- <http://musedart.tumblr.com/post/2599334131/exekias-painter-achilles-and-ajax-gaming-530>, vyhledáno 2. 4. 2012.
- http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:NAMA_Ath%C3%A9na_Varvakeion.jpg, vyhledáno 1. 4. 2012.
- <http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/Anytus.html>, vyhledáno 1. 4. 2012.
- <http://aisforayeaye.blogspot.com/2011/05/zodiac-in-night-sky-and-diogenes.html>, vyhledáno dne 3. 4. 2012.
- http://udu.ff.cuni.cz/soubory/rane_krestanske_umeni.pdf, vyhledáno 2. 4. 2012.
- <http://lushbella.blogspot.com/2010/08/diaphanous-drapery.html>, vyhledáno 4. 4. 2012.

Seznam vyobrazení

Obrázek č. 1: Truchlení nad mrtvým, kol. 700 př. n. l.

Obrázek č. 2: Artemis Efeská, kopie z druhého století n. l.

Obrázek č. 3: Socha Poseidona, nalezená v moři u mysu Artemisia, 460 – 450 př. n. l.

Obrázek č. 4: Chlapec nesoucí nábytek z vázy Malíře Pana, 5. století př. n. l.

Obrázek č. 5: Soška černošského otroka čistícího botu, asi 460 př. n. l.

Obrázek č. 6: Bohyně vítězství, 408 př. n. l.

Obrázek č. 7: Náhrobní stéla hoplity Aristióna, asi 510 př. n. l.

Obrázek č. 8: Detail attické amfory zobrazuje Achillea a Ainta jak hrají v kostky, 6. století př. n. l.

Obrázek č. 9: Kúros z Mélu, kolem 7. století př. n. l.

Obrázek č. 10: Bohyně z Auxerre, druhá polovina 7. století př. n. l.

Obrázek č. 11: Detail amfory zobrazuje Dionýsa, satyry a menády, 5. stol. př. n. l.

Obrázek č. 12: Athéna z Varvakeia, malá mramorová replika Atény Parthenos, první polovina 3. století.

Obrázek č. 13: Vnitřní vlys Parthenónu: shromáždění bohů, druhá polovina 5. století př. n. l.

Obrázek č. 14: Apollón zabíjející ještěrku, římská replika podle Praxitelá.

Obrázek č. 15: Týché z Antiochie, mramorová kopie podle bronzu Eutychidova, kolem roku 290 př. n. l.

Obrázek č. 16: sochy z Despoininy svatyně v Lykosúře. Hlava Anita, do roku 190 př. n. l.

Obrázek č. 17: Héřin chrám v Paestu, kolem r. 550 př. n. l.

Obrázek č. 18: Afrodíta Knidská, Práxitelés, kopie, 4. století př. n. l.

Obrázek č. 19: Odpočívající Satyr, Práxitelés, kopie, 4. století př. n. l.

Obrázek č. 20: Doryforos, Polykleitos, římská kopie, originál před r. 440 př. n. l.

Obrázek č. 21: Socha Diogena ze Synópy, 3. století př. n. l.

Obrázek č. 22: Tři mládenci v peci ohnivé, katakomby sv. Priscilly, 4. stol. př. n. l.

Obrázek č. 23: Socha letící Níké z Délu, kolem r. 588 př. n. l.

Obrázek č. 24: Delfský vozataj, první polovina 5. století př. n. l.

Obrázek č. 25: Diskobolos, replika podle Myróna, originál před r. 450 př. n. l.

Obrázek č. 26: Kallimachovy tančící mainady, konec 5. stol. př. n. l

Obrázek č. 27: Hermés s malým Dionýsem, Práxitelés, 4. století př. n. l.

Obrázek č. 28: Amazonomachie, Skopás, reliéf na vlysu mausóleia v Halikarnássu, po r. 350 př. n. l.

Obrázek č. 29: Apoxyomenos, Lýsippos, kopie, 4. století př. n. l.

Obrázek č. 30: Láokoón a jeho synové, 1. století př. n. l.

Obrazová příloha

Obrázek č. 1:

Truchlení nad mrtvým, kol. 700 př. n .l.¹⁵²



¹⁵² GOMBRICH, E.,H. *Příběh Umění*. s. 76.

Obrázek číslo 2:

Artemis Efeská, kopie tradiční kultovní sochy, 2. století n. l., muzeum v Efesu.¹⁵³



¹⁵³ <http://www.fysis.cz/Ob/72ritual/70sochy/ipage00009.htm>, vyhledáno 1. 4. 2012.

Obrázek č. 3:

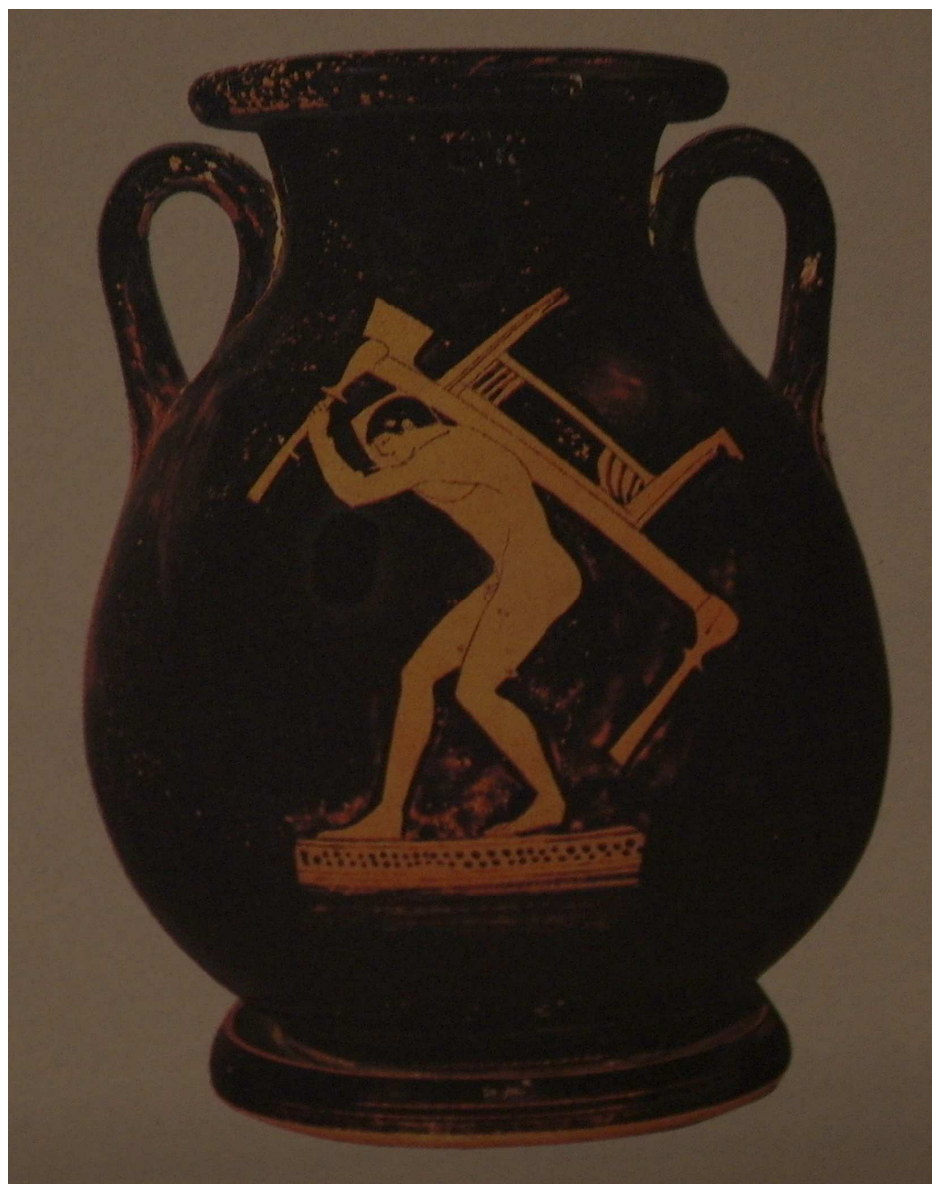
Socha Poseidona, nalezená v moři u mysu Artemisia, 460 – 450 př. n. l.,
Národní archeoloické museum v Athénách.¹⁵⁴



¹⁵⁴ http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:0038MAN_Poseidon---Zeus.jpg, vyhledáno 1. 4. 2012.

Obrázek č. 4:

Chlapec nesoucí nábytek z vázy Malíře Pana, 5. století př. n . l., Ashmolean
museum.¹⁵⁵



¹⁵⁵ LEVI, Peter. *Svět starého Řecka – kulturní atlas*. s. 123.

Obrázek č. 5:

Soška černošského otroka čistícího botu, asi 460 př. n. l., Britské muzeum.¹⁵⁶



¹⁵⁶ LEVI, Peter. *Svět starého Řecka – kulturní atlas*. s. 113.

Obrázek č. 6:

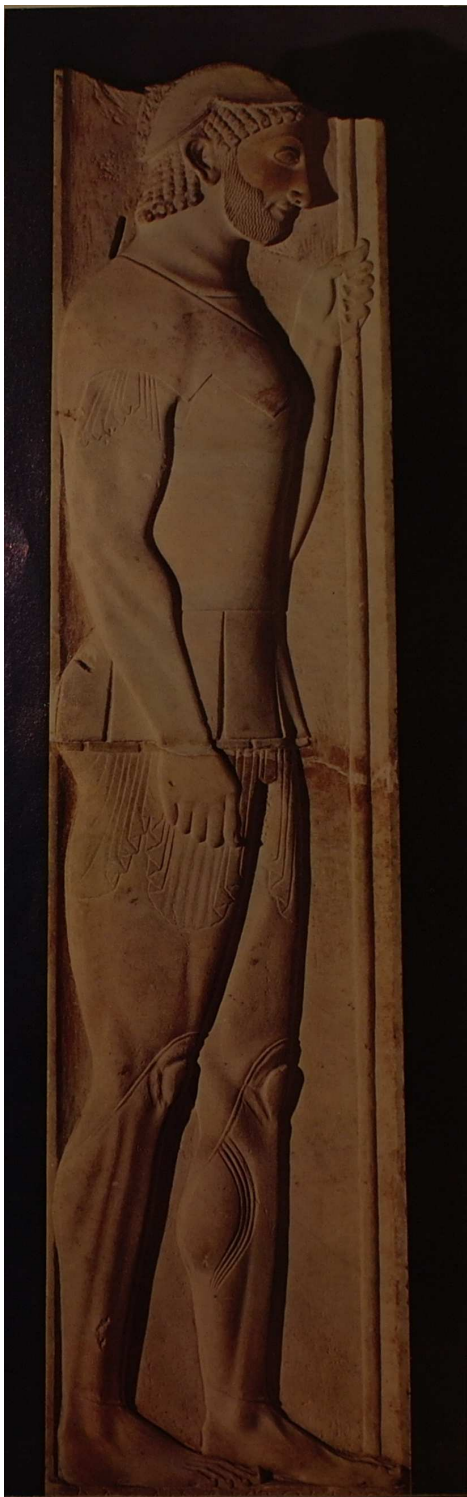
Bohyně vítězství, 408 př. n .l., Muzeum Akropole, Atény.¹⁵⁷



¹⁵⁷ GOMBRICH, E.,H. *Příběh Umění*. s. 101.

Obrázek č. 7:

Náhrobní stéla hoplity Aristióna, asi 510 př. n. l., Národní muzeum,
Athény.¹⁵⁸



¹⁵⁸ PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 74.

Obrázek č. 8:

Detail attické amfory zobrazuje Achillea a Ainta jak hrají v kostky, malíř Exekius, 6. století př. n. l., Vatikánské museum, Řím.¹⁵⁹



¹⁵⁹ <http://musedart.tumblr.com/post/2599334131/exekias-painter-achilles-and-ajax-gaming-530>, vyhledáno 2. 4. 2012.

Obrázek č. 9:

Kúros z Mélu, kolem 700 př. n. l., Národní muzeu v Athénách.¹⁶⁰



¹⁶⁰ PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 49.

Obrázek č. 10:

Bohyně z Auxerre, druhá polovina 7. století př. n. l., Louvre, Paříž.¹⁶¹



¹⁶¹PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 52.

Obrázek č. 11:

Detail amfory zobrazuje Dionýsa, satyry a menády, Kleofradův malíř, 5. století

př. n. l.¹⁶²



¹⁶² BOUZEK, Jan, ONDŘEJOVÁ, Iva. Řecké umění – učební texty. Obrazová příloha, III. 11.

Obrázek č. 12:

Athéna z Varvakeia, malá mramorová replika Atény Parthenos, první polovina 3. století, Národní muzeum, Athény.¹⁶³



¹⁶³ http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:NAMA_Ath%C3%A9na_Varvakeion.jpg, vyhledáno 1. 4. 2012.

Obrázek č. 13:

Vnitřní vlys Parthenónu: shromáždění bohů, Feidiás, druhá polovina 5. století př. n.

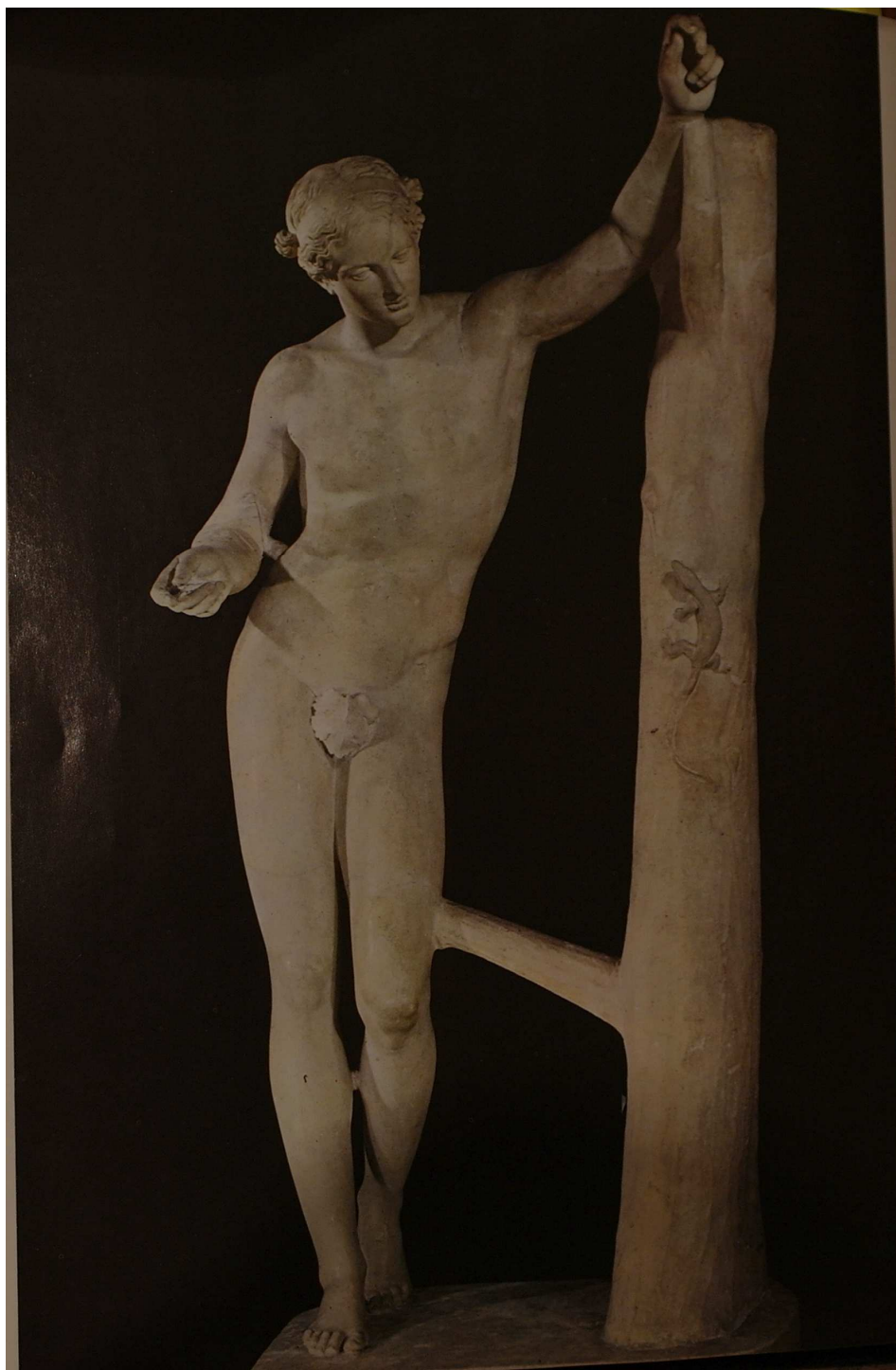
l., Muzeum Akropole, Athény.¹⁶⁴



¹⁶⁴ PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 103.

Obrázek č. 14:

Apollón zabíjející ještěrku, římská replika, Vatikánské muzeum, Řím.¹⁶⁵



¹⁶⁵ PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 124.

Obrázek č. 15:

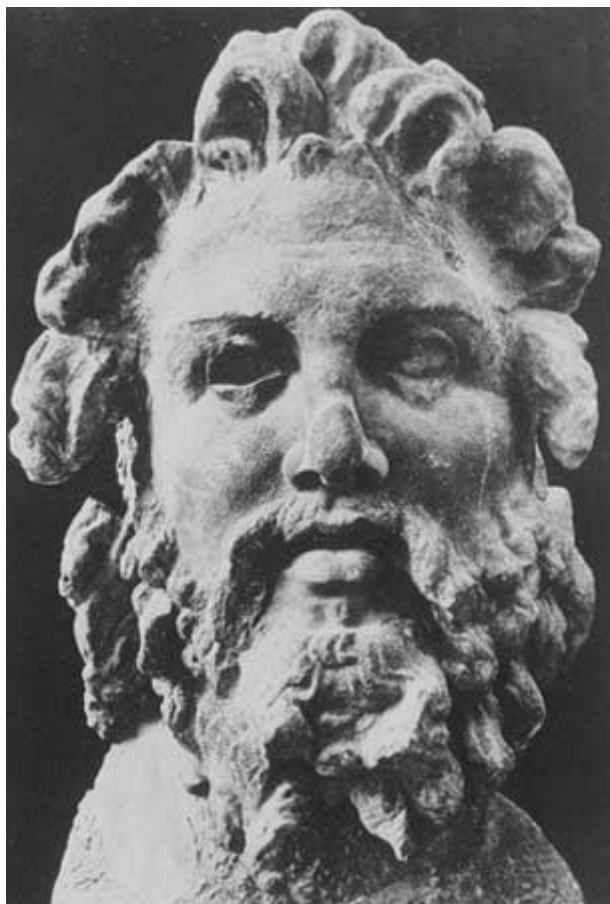
Týché z Antioceie, mramorová kopie podle bronzu Eutykidova, kolem roku 290
př. n. l., Vatikánské muzeum, Řím.¹⁶⁶



¹⁶⁶ Vlastní fotografie ze dne 28. 6. 2010.

Obrázek č. 16:

Sochy z Despoininy svatyně v Lykosúře. Hlava Anita, do roku 190 př. n. l.¹⁶⁷



¹⁶⁷ <http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/Anytus.html>, vyhledáno 1. 4. 2012.

Obrázek č. 17:

Héřin chrám v Paestu, kolem r. 550 př. n. l., Itálie.¹⁶⁸



¹⁶⁸ PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 43.

Obrázek č. 18:

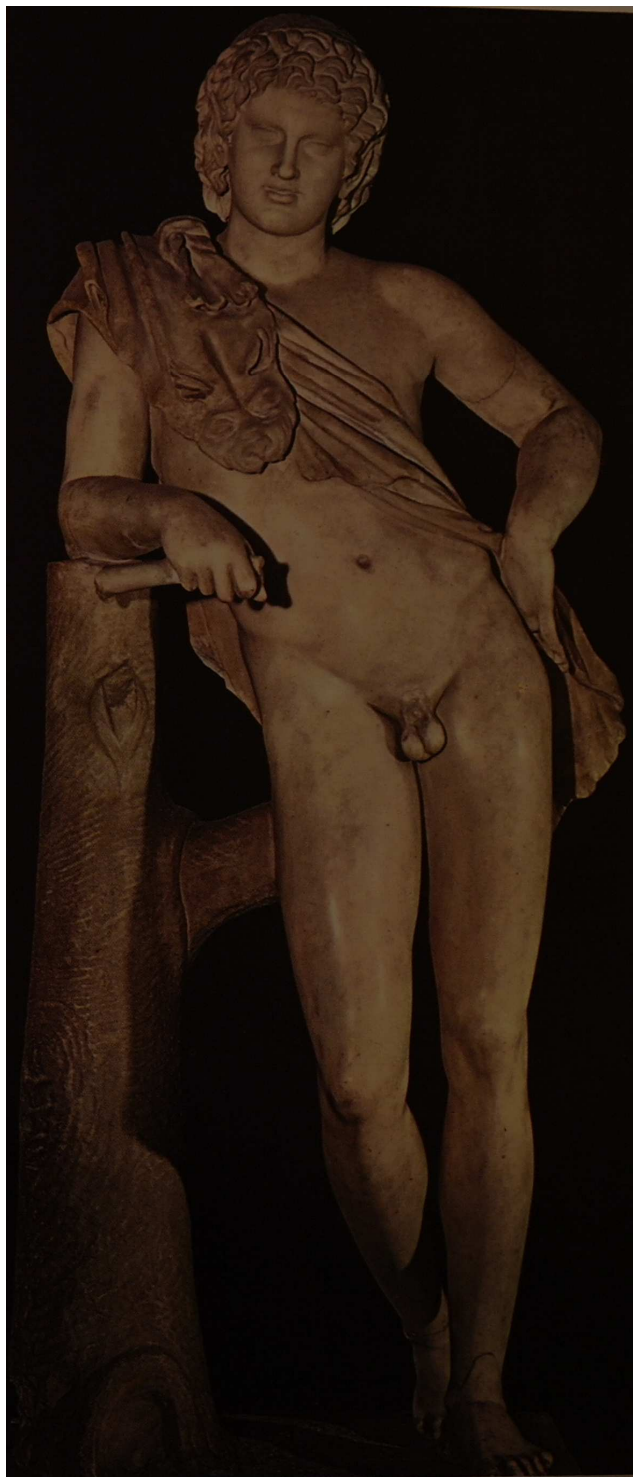
Afrodíta Knidská, Práxitelés, kopie, 4. století př. n. l., Vatikánské muzeum, Řím.¹⁶⁹



¹⁶⁹ PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 126.

Obrázek č. 19:

Odpočívající Satyr, Práxitelés, kopie, 4. století př. n. l., Kapitolské muzeum, Řím.¹⁷⁰



¹⁷⁰ PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 125.

Obrázek č. 20:

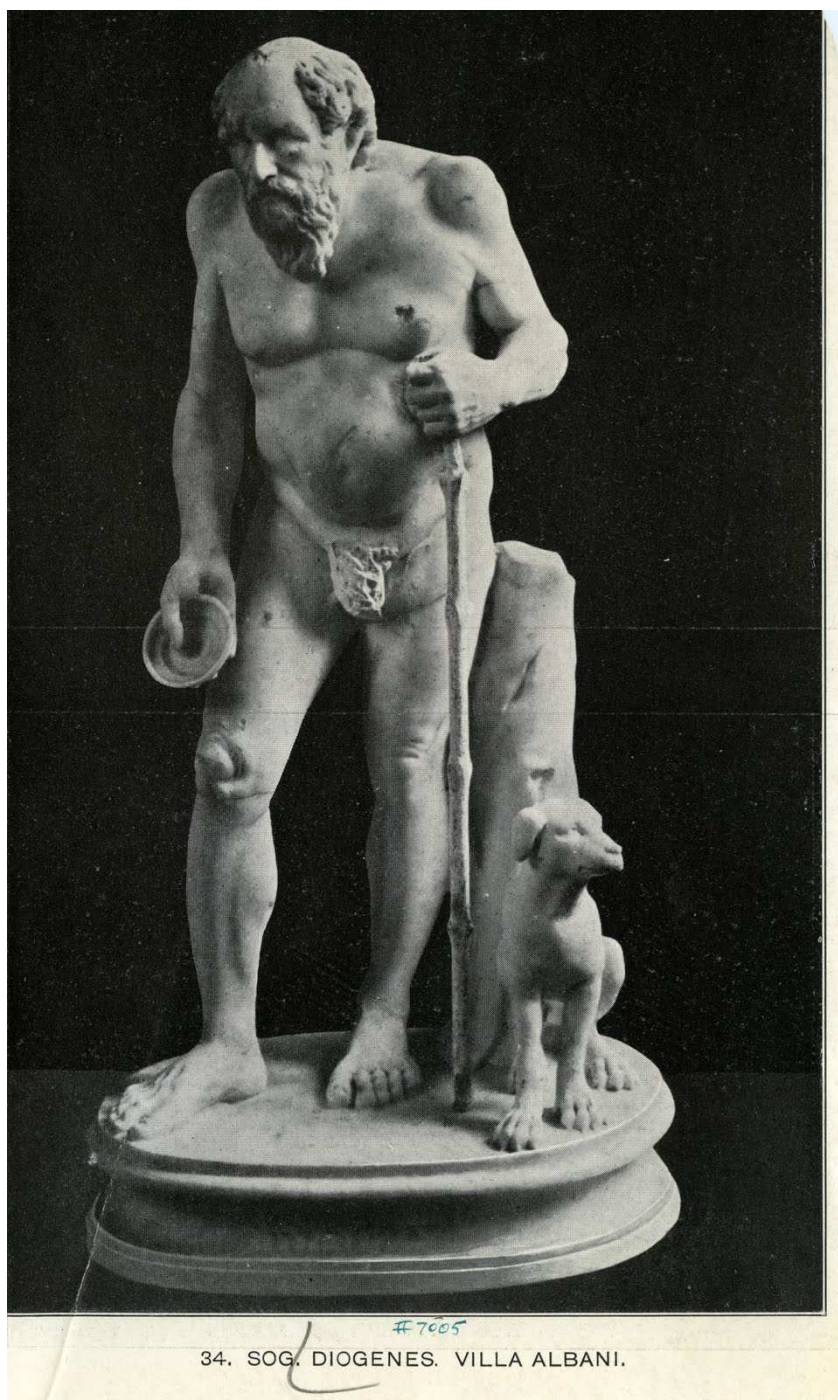
Doryforos, Polykleitos, římská kopie, originál před r. 440 př. n. l., Národní muzeum, Neapol.¹⁷¹



¹⁷¹ PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 82.

Obrázek č. 21:

Socha Diogena ze Synópy, 3. století př. n. l., Villa Albiny, Řím.¹⁷²



¹⁷² <http://aisforayeaye.blogspot.com/2011/05/zodiac-in-night-sky-and-diogenes.html>, vyhledáno dne 3. 4. 2012.

Obrázek č. 22:

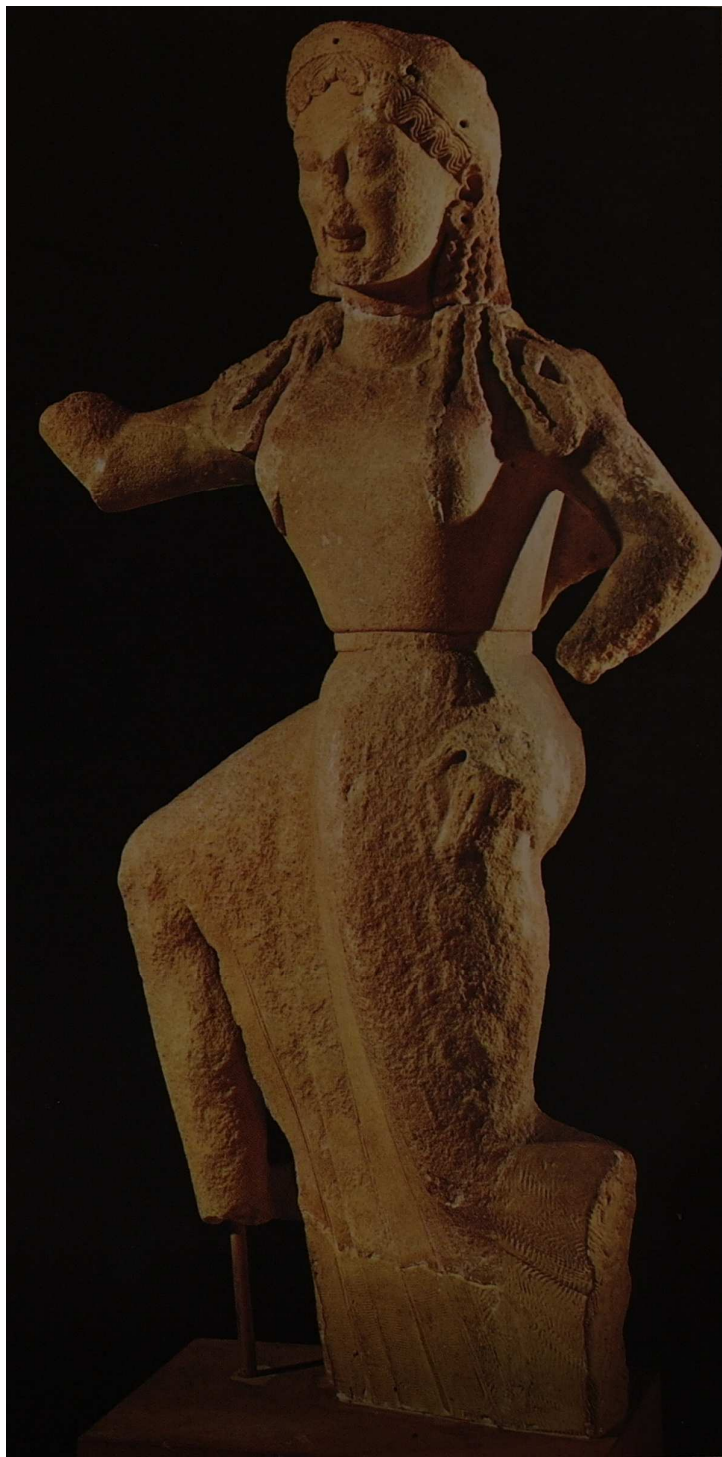
Tři mládenci v peci ohnivě, katakomby sv. Priscilly, 4. stol. př. n. l., Řím¹⁷³



¹⁷³ http://udu.ff.cuni.cz/soubory/rane_krestanske_umeni.pdf, vyhledáno 2. 4. 2012.

Obrázek č. 23:

Socha letící Níké z Délu, kolem r. 588 př. n. l., Národní muzeum Athény.¹⁷⁴



¹⁷⁴ PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 57.

Obrázek č. 24:

Delfský vozataj, první polovina 5. století př. n. l., muzeum v Delfách.¹⁷⁵



¹⁷⁵ GOMBRICH, E.,H. *Příběh Umění*. s. 88.

Obrázek č. 25:

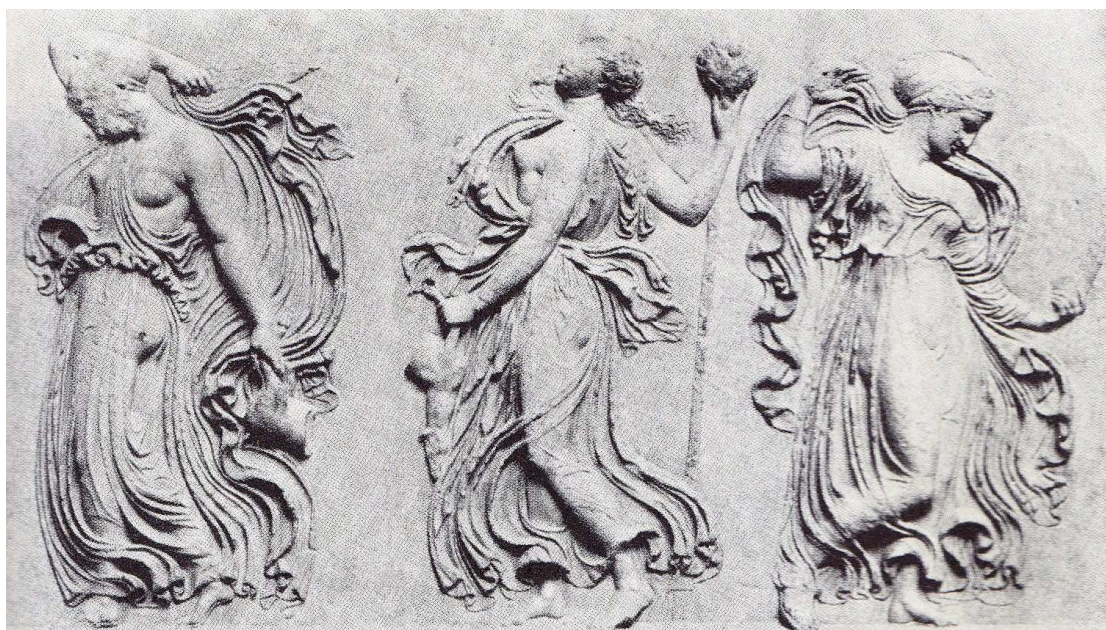
Diskobolos, replika podle Myróna, originál před r. 450 př. n. l., Museo delle Terme,
Řím.¹⁷⁶



¹⁷⁶ GOMBRICH, E.,H. *Přítběh Umění*. s. 93.

Obrázek č. 26:

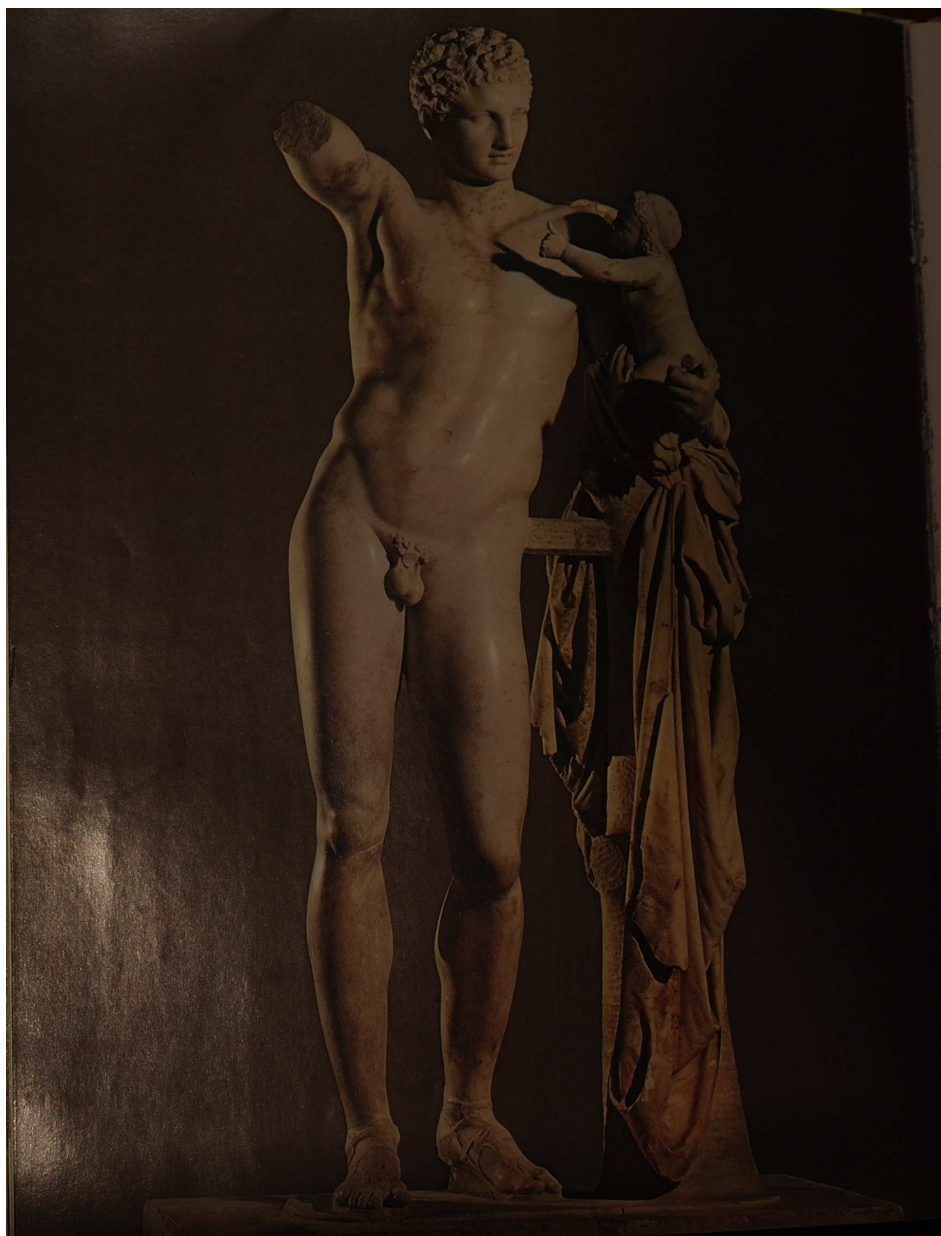
Kallimachovy tančící mainady, konec 5. stol. př. n. l.¹⁷⁷



¹⁷⁷ <http://lushbella.blogspot.com/2010/08/diaphanous-drapery.html>, vyhledáno 4. 4. 2012.

Obrázek č. 27:

Hermés s malým Dionýsem, Práxitelés, 4. století př. n. l., muzeum v Olympii.¹⁷⁸



¹⁷⁸ PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 128.

Obrázek č. 28:

Amazonomachie, Skopás, reliéf na vlysu mausóleia v Halikarnássu, po r. 350 př. n.

l., Britské muzeum, Londýn. ¹⁷⁹



¹⁷⁹ PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 2. s. 139.

Obrázek č. 29:

Apoxyomenos, Lýsippos, kopie, 4. století př. n. l., Vatikánské muzeum, Řím.¹⁸⁰



¹⁸⁰ Vlastní fotografie ze dne 28. 6. 2010.

Obrázek č. 30:

Láokoón a jeho synové, 1. století př. n. l., Vatikánské muzeum, Řím.¹⁸¹



¹⁸¹ Vlastní fotografie ze dne 28. 6. 2010.