

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

LÁOKOÓN GOTTHOLDA EPHRAIMA LESSINGA  
PROMĚNY INTERPRETACÍ

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Autor práce: Veronika Vanžurová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2009

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 1. prosince 2009

.....

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce panu Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady, podporu a trpělivost v průběhu psaní práce.

## Obsah:

I. ÚVOD	4 - 5
II. LESSINGŮV ŽIVOT, DOBA, DÍLO A JEHO PŘEDCHŮDCI	
1. Život Gottholda Ephraima Lessinga	6 - 7
2. Lessingova progresivita v komparaci s dobou Bedřicha II.	8 - 9
3. Lessingovo dílo	10 - 12
4. Lessingovi předchůdci-historické vymezení uměleckých druhů	13 - 16
III. ROZBOR, LEGITIMITA A KOMPARACE LESSINGOVA LAOKOONA S MODERNÍM UMĚNÍM	
1. Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie (1766)	17 - 23
2. Hodnota Lessingovy analýzy v komparaci s Winckelmannovým dílem	24 - 26
3. Lessingův čas a prostor v komparaci s uměním dvacátého století	27 - 35
IV. ZÁVĚR	36 - 37
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	38
OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	39

## I. ÚVOD

Tato bakalářská práce bude zahrnovat zkoumání na dvou rovinách, kdy nejprve obeznámíme čtenáře s osobou Gottholda Ephraima Lessinga, významného spisovatele, dramaturga, literárního kritika a především muže, který vzhledem ke svým pokrokovým myšlenkám významně napomohl době osvícenství. Ukážeme si, v čem tkví Lessingovo dědictví, které zanechal následujícím generacím, a které je dodnes natolik živé. Osvětlíme povahu jeho celoživotních myšlenek, které ovlivnily soudobé divadlo, nesly důležitou roli při povznesení německého národa a položily základ pro moderní dramaturgii a novodobou estetiku. Po historickém zasazení, kdy se pokusíme nastínit autorův život, dobu a především charakter jeho osobitého díla, se blíže seznámíme s pojednáním *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*. Tato stať, která je diskutována zejména na poli estetiky a literární kritiky, položila základy metodě analytického postupu bádání a díky Lessingovu poutavému stylu je dodnes velmi přitažlivá i pro dnešního čtenáře. Předmětem tohoto Lessingova hlavního teoretického spisu byla snaha ustanovit hranice mezi poezií a malířstvím, za účelem očistit oba specifické druhy umění od přílišného směšování, ke kterému v jeho době docházelo. Tato problematika, proti které Lessing tolik brojil, vycházela z neblahého spojování prostředků poezie a malířství, anebo naopak malířství a poezie. Právě za tímto účelem si představíme stěžejní myšlenky díla, ve kterých se bude odrážet autorova výše zmíněná snaha ospravedlnit jednotlivé umělecké druhy a zároveň snaha vyzdvihnout jejich hlavní prostředky tvorby. Čtenář bude blíže obeznámen s prostorovostí a časovostí, které jsou užívány výtvarným uměním a poezií a na jejichž opodstatnění se blíže zaměříme. V komparativním náboji, kterým se autor pokusil co nejlépe vystihnout charakter výtvarného umění a básnictví, budeme zároveň spatřovat souboj mezi Lessingem samotným a Johannem Joachimem Winckelmannem, jeho soudobým rivalem.

V druhé části práce se zaměříme na průzkum legitimacy Lessingova díla, kdy poukážeme na hodnotu a původnost Lessingových myšlenek v komparaci s Wincklemannovými teoretickými díly. Tato komparace se bude zakládat na skutečnosti, že Lessing s největší pravděpodobností znal Winckelmannovo dílo *Dějiny starověkého umění*, o kterém však tvrdil, že s ním v době tvorby *Láokoóna* nebyl blíže obeznámen. Dále přejdeme k porovnání autorových hlavních myšlenek s uměleckou

tvorbou dvacátého století, kdy bude zároveň naším cílem konfrontace času a prostoru, který byl moderní dobou uchopen v oblasti umění zcela odlišně. Porovnáme myšlení, které bylo charakteristické pro umělce v Lessingově době s uměleckým cítěním v moderním umění. Poukážeme tedy na historický vývoj umění v obdobích, ve kterých byla tendence tvořit realisticky, oproti období, ve kterém se umělci postupně začali vyjadřovat abstraktně. Právě tato dichotomie mezi realismem a abstrakcí nám poskytne základ pro uvažování nad užitím prostoru a času, jak v Lessingově *Láokoónu*, tak i v moderním umění. V následujících řádcích se tedy seznámíme, jak s dílem, které položilo základ novodobé estetiky, tak i s uměním dvacátého století, jenž je stále neodmyslitelnou součástí naší doby.

## II. LESSINGŮV ŽIVOT, DOBA, DÍLO A JEHO PŘEDCHŮDCI

### 1. Život Gottholda Ephraima Lessinga

Gotthold Ephraim Lessing se narodil 22. ledna roku 1729 jako prvorozený syn hornolužického pastora. Byl německým spisovatelem, filozofem, publicistou a uměleckým kritikem. Díky své progresivnosti se plným právem řadí mezi nejvýznačnější zástupce éry osvícenství. Přestože nepocházel ze zámožných poměrů, bylo mu umožněno studovat. V mládí tak navštěvoval latinskou školu ve svém rodném městě Kamenci v Sasku. Mezi léty (1741-1746) pobýval na knížecí škole v Míšni. Právě zde byl mladému Lessingovi poskytnut prostor k dobrému studiu, a jak sám poznamenal: „*Theophrast, Plautus a Terentinus byli mým světem, který jsem studoval ve vši pohodlnosti v úzkém okruhu školy podobné klášteru. Jak rád bych byl, aby se tato léta vrátila, jediná, kdy jsem byl šťastný.*“<sup>1</sup> Dále v letech (1746-1748) pokračoval ve studiu teologie, filozofie a medicíny v Lipsku. Lessingovy celoživotní svobodomyšlné úsudky nejspíše pramení z jisté nezávislosti života, kterou ve své době Lipsko umožňovalo. Autorovy pokrokové myšlenky jsou proto patrné napříč celým širokým spektrem jeho díla. Tato univerzita mu tudíž poskytla více, než mohla kterákoliv jiná z tehdejších německých univerzit. Lipsko se následně stalo pro takto všestranného studenta doslova celým světem. Činorodý Lessing se zde proto začal záhy pohybovat mezi divadelním lidem, který však ve své době nepatřil právě k nejdůvěryhodnějším. Z tohoto důvodu byl brzy nucen opustit Lipsko, aby uprchl před svými věřiteli do Wittenbergu, kde byl roku 1748 zapsán jako student medicíny. Avšak i zde ho pravděpodobně dostihly potíže s věřiteli, a tak se ještě před koncem tohoto roku odebral do pruského Berlína. Patrně nuzné finanční poměry a především touha po samostatnosti jej nasměrovaly do tohoto velikého města. Zde pracoval jako svobodný recenzent a kritik. Právě recenze knih z nejrůznějších oborů spolu s četnými překlady poskytly jeho pozdějším pracím tolik pevný základ. Dále se Lessing angažoval v nepřeborném množství posudků pro *Berliner privilegirte Zeitung*. Pro tento list pracoval po čtyři roky, kdy však jeho svobodomyšlná duše jen velmi těžko snášela soudobou cenzuru. Nepřehlédnutelným mezníkem v jeho následujícím životě byla spolupráce s bratrancem Christlobem Myliem, se kterým redigoval první německý divadelní časopis *Beiträge zur*

---

<sup>1</sup> Franz Mehring, *Bedřich II. a jeho doba, Lessingovská legenda*, Praha: Nakladatelství Svoboda, s. 248.

*Historie und Aufnahme des Theaters* (1749-1750). V roce 1752 promoval ve Wittenbergu na magistra svobodných umění a ještě téhož roku se vrátil zpět do Berlína, kde pokračoval ve své činnosti u *Berliner privilegierte Zeitung*. Během sedmileté války Lessing několikrát změnil svůj pobyt. V letech (1760-1765) pracoval ve Wroclawi jako pomocník generála Tauentziena. V roce 1765 se opět vrátil zpět do Berlína, odkud však záhy v roce 1767 odešel. Jeho další kroky směřovaly do města, které je příznačně nazýváno „bránou do světa“. Hamburg je z hlediska Lessingova života významný, jelikož zde začal pracovat jako dramaturg a poradce pro Národní divadlo. Zde se také potkal se svojí budoucí manželkou Evou Köningovou, která však nedlouho po začátku tolik očekávaného společného žití zemřela. V roce 1770 se stal Lessing knihovníkem ve Wolfenbüttelnu. Toto malé městečko s několika tisíci obyvateli disponovalo starou, nicméně proslulou knihovnou. Pro Lessinga, jehož nároky na styk se světem a lidmi nebyly uspokojeny ani v Berlíně či Hamburku, byl Wolfenbütteln velkým zklamáním. Jak Lessing sám v tuto dobu napsal příteli Gleimovi: „*Lépe jest žít třeba mezi nejhoršími lidmi, než vzdálen všem lidem.*“<sup>2</sup> Jak je patrné z výše uvedených skutečností, Lessing během svého života velmi cestoval. V roce 1775 se dokonce vydal do Itálie, kde doprovázel na cestách prince Leopolda. Jeho životní úsilí, hry a teoretické spisy značně ovlivnily celkový rozvoj německé literatury a poskytly jí základ, na kterém mohly další generace stavět. Lessing zemřel 15. února 1781 ve věku 52 let v Brunšviku.

---

<sup>2</sup> *Tamtéž*, s. 356.



## 2. Lessingova progresivita v komparaci s dobou Bedřicha II.

Lessing se nacházel v době doznívajícího klasicismu a zároveň v období, kdy se již ke slovu dostávaly první projevy měšťanské kultury. Osmnácté století zaznamenalo mohutný rozvoj v oblasti vědy, který byl více či méně zapříčiněn sítí mezinárodních styků. Země, které měly na těchto souvislostech „lví podíl“, jako byla Anglie a Nizozemí, tak dosáhly vzestupu, který s sebou přinesl vysoký rozkvět měšťanské třídy. Německo však oproti těmto mocnostem nebylo na takovéto úrovni. Tento fakt je velmi patrný v tehdejší literatuře. Jak píše Franc Mehring v knize *Bedřich II. a jeho doba*: „...německá literatura neměla nic, co by se mohlo třeba jen poněkud měřit s literaturou francouzskou, nic než snad Gellertovy bajky a Klopstockova Mesiáše.“<sup>3</sup> Mehring v jeho práci dále osvětluje skutečnost, že Bedřich II. byl v historii zcela neprávem povýšen na inspirátora německé klasické literatury a to i přesto, že se ve skutečnosti choval k německému lidu a literatuře s velkým opovržením. Mehring tak proti sobě staví postavu Bedřicha II. a Gottholda Lessinga, jako dvě velmi významné, avšak naprosto protichůdné postavy dějin Německa.

Není však divu, že byla Bedřichovi neprávem připisována taková osvícenost, jelikož jak si ukážeme, ve své době mimo jiné prohlašoval, že chce být králem i pro chudé, udržovat náboženskou svobodu a také skutečnost, že noviny nesmějí být v žádném případě omezovány. Člověk by tak mohl jen velmi snadno podlehnout dojmu liberalismu takovýchto slov, avšak s ohledem na skutečnost dnes víme, že vláda Bedřicha II. spadala spíše do oblasti despotismu. Mehring tak cituje Carlylova slova, který napsal, že tento na oko líbivý slib ve své době „... vzbuzoval obdiv, jenž nám, kteří jsme dávno zvyklí na podobné výroky i na to, co se s nimi obyčejně stane, není hned pochopitelný.“<sup>4</sup> Proto se nyní blíže zaměříme na Bedřichovy výroky. Nelze tak opominout jeho slavná slova o náboženské toleranci. „Všechna náboženství jsou stejně dobrá, jen když lidé, kteří je vyznávají, jsou poctivými lidmi, a kdyby přišli Turci a pohané a chtěli zalidňovat zem, budeme jim stavět mešity a kostely.“<sup>5</sup> Tato ujištění mohou i dnes vzbuzovat obdiv nad takovou nastolenou tolerancí. Avšak důvod, proč král Bedřich upřednostňoval náboženskou svobodu, byl podle Mehringa zcela jiný. Král tehdy nutně potřeboval zalidnit svoji řídko osídlenou zem. Chyběli mu totiž rekruti pro

---

<sup>3</sup>Tamtéž, s. 274.

<sup>4</sup>Tamtéž, s. 75.

<sup>5</sup>Tamtéž, s. 79.

armádu a především peníze z daní, pro mocnější a dobyvačnější zemi, jakou se mělo Prusko stát. A tak katolíci, Turci i Židé byli vítáni. Avšak pro představu skutečného dění v tehdejší Prusku, bude vhodné připomenout zmínku o novinách, které neměly být omezovány. Bedřichem hlásaná svoboda tisku ve skutečnosti nesledovala nic jiného, než vychytralý tah, který měl postoupit nepříjemné věci zahraničním mocnostem tak, aby královy ruce zůstaly vždy čisté. Nicméně na domácím poli stále platil přísný zákon, který jednoznačně zakazoval tisk bez vyššího povolení. A tak byla jakákoliv kritika soudobých poměrů naprosto nepřipustná. Bedřich II. a Lessing tak mohou být v našich očích spatřováni, jako největší protiklady své doby. Není totiž nikdo, kdo by mohl lépe vystihovat Bedřichovu domnělou svobodu slova, než právě Lessing. V jeho mládí, kdy si podávaly ruce bída s nouzí, odmítl redigovat v Berlíně politické noviny, z důvodu tlaku tehdejší censury, která naprosto potlačovala svobodu projevu. Jak víme, mezi autorovy životní snahy a cíle se řadilo především úsilí o vytvoření svébytné národní německé literatury a divadla. Výše zmíněný pobyt v Hamburku spolu s některými teoretickými pracemi nám dokládají, jak velké muselo Lessingovo odhodlání v tomto směru být. Avšak období, ve kterém se měly realizovat tyto cíle, nebylo dosud náležitě připraveno na uskutečnění takovýchto snah. V Německu nebyl na dobré úrovni sociální ani politický základ. Kulturnímu rozmachu nenapomáhala ani přílišná rozdrobenost a nesemknutost tehdejších německých zemí. „*Divadlo v době Lessingova přesídlení v Berlíně neexistovalo, ledaže někdy příležitostně rozložila nějaká kočovná společnost svou nuznou divadelní boudu.*“<sup>6</sup> Nedošlo, a ani zde nemohlo dojít, ke zrodu velkého kulturního centra, jako byla Paříž nebo Vídeň. Lessing tak právem spatřoval a to stejně jako například Herder a Winckelmann, že Prusko bylo ve své době nejněsvobodnější zemí v Evropě.

---

<sup>6</sup> *Tamtéž*, s. 273.

### 3. Lessingovo dílo

Lessingovy práce byly jakýmsi prototypem, ze kterého se vyvinulo klasické německé buržoazní drama. Výše zmíněnou činnost, ve které se Lessing zabýval recenzí a kritikou knih z různých oborů, spolu s redigováním prvního německého divadelního časopisu, můžeme považovat za předvoj pro významná následující díla. Vybrané spisy z let (1753–1755) pod názvem *G. E. Lessings Schriften* jsou prvním knižním výběrem, který činí šest svazků Lessingových raných básnických a kritických prací. *Sára Sampsonová* z roku 1755 je velkolepé dílo, které na diváky ve své době zapůsobilo svým měšťanským projevem. Na premiéře, na které byl přítomen i autor, „*seděli diváci tři a půl hodiny nehybně jako sochy a plakali.*“<sup>7</sup> Mezi léty (1758-1760) vznikaly Lessingovy bajky, které kritizovaly zejména soudobou společnost a krále Bedřicha II. Mezi další díla, která byla vytvořena v těchto letech, náleží i *Literární dopisy* a také truchlohra *Philotas*. Za jakýsi souhrn autorova prvního tvůrčího období můžeme považovat jeho příspěvky, které jsou k nalezení v *Dopisech o nejnovější literatuře* (1759–1765). Převážná část těchto článků vypovídá o dobové problematice, kterou Lessing dokázal vystihnout díky svému tvůrčímu kritickému postupu. V období, kdy se Lessing nacházel ve Vratislavi, vznikala jeho největší mistrovská díla. Přestože byly tyto nejvýznamnější práce uveřejněny až o několik let později, *Laokoon* v roce 1766 a *Minna von Barnhelm* roku 1767, obě díla byla napsána již zde. Soudobá veselohra *Mína z Barnhelmu aneb vojácké štěstí* může být viděna jako jistý všeobecný vzor pro mnoho klasických německých komedií. V Prusku však byla tato hra zakázána. Výchozím bodem této komedie je postava Majora von Telheima, který opustí svou lásku Mínu. Ta se však vydá za svým milým a zjišťuje, že to udělal proto, že jeho bída a vojenská úcta mu brání, aby se o ni ucházel. Mína tak dělá všechno proto, aby jeho myšlenky vyvrátila. Pro nás tolik zásadní pojednání *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*, které vyšlo pod názvem *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erster Teil* je předznamenáno úvahou *Metafyzik Pope!* Tato úvaha, kterou Lessing sepsal se svým přítelem Mosesem Mendelssohnem v roce 1754, se pokouší odlišit básnické a filozofické myšlení. Uvedená díla a především nedokončený spis *Láokoón*, odrážejí Lessingovo hlavní úsilí v jeho teoretických spisech, ve kterých se pokoušel ustanovit a vymežit zákony mezi jednotlivými druhy umění. Mehring ve své

---

<sup>7</sup>Tamtéž, s. 300.

*Lesingovské legendě* cituje slova R. Hayma, který velice výstižně a stručně posuzuje *Láokoóna* v díle *Herder podle svého života a díla*. „...*Lessingův hlavní praktický účel při stanování pravidla „vlastní podstatou poezie je děj“, byl zasadit smrtelnou ránu neživé mánii líčit, poesii spíše popisující než líčící, více líčící a malující než skutečně oživující a pronikavě obrazné, které propadli současníci.*“<sup>8</sup> Lessing se tak právem stal díky svým teoretickým spisům jedním ze zakladatelů novodobé estetiky a literární kritiky. V roce 1772 byla představena jeho protifeudální tragédie *Emilia Galotti*. Příběh autorovy hrdinky odkazuje na antickou tragédii, ve které otec raději probodne svoji dceru, než aby byla zmařena její čest. Vážený občan Galotti stejně tak nemůže ubránit svou dceru Emílii před libovůlí panovníka, který dal úkladně zavraždit Emíliina snoubence. Než by se Emílie podvolila, přijme raději smrt z rukou svého otce. Tato slavná tragédie patří dodnes k předním inscenacím všech evropských divadel a svědčí o Lessingově obrovském talentu. Na dílo *Moudrý Nathan* z roku 1779 můžeme nahlížet jako na první skutečně ideové drama, přestože původně nebylo toto dílo zamýšleno ke zpracování pro jeviště. Mělo ovšem velký úspěch, jelikož znázorňuje postavy zastupující jak judaismus, islám, tak i křesťanství. Autor zde chtěl ukázat, že jedinou plodnou cestou je všestranná láska a náboženská snášenlivost. Jeho náboženské a filozofické spisy nabádají k doslovnému výkladu Bible. Byl totiž zastáncem tolerance mezi jednotlivými světovými náboženstvími a bezbřehým obhajovatelem svobody, což se vztahovalo jak na již zmíněné náboženství, tak i na divadlo. V jeho spisech je patrná častá snaha o nezávislost a svobodu myšlení. Avšak jeho ideál života, tj. být volným autorem, šel jen těžko skloubit s hospodářským tlakem tehdejší doby. Pokus publikovat v Hamburku své vlastní knihy, byl neúspěšný. *Hamburská dramaturgie* je proto osvíceneckým dílem v pravém slova smyslu, neboť se pokouší vyburcovat k národní uvědomělosti a zbavit se pofrancouzštění německých knížecích dvorů. Lessing měl nesmírný zájem na vytvoření národního německého divadla. Tento pokus, jak je již výše uvedeno, se nezdařil. *Hamburská dramaturgie* je jakýmsi teoretickým opodstatněním jeho praktických snah. Jedná se o kritiku zákonů dramaturgie, a to především o kritiku žánru tragédie.

Lessing byl zastáncem toho, že tragédie musí pracovat jak se soucitem, tak i s bázní, neboť soucit v divákovi vzbudí jen to, co může současně vyvolat i bázeň, poněvadž právě bázeň budí soucit. Klasicisté věřili, že se jak soucit, tak i strach diváka

---

<sup>8</sup> *Tamtéž*, s. 280.

netýkají, s čímž Lessing nesouhlasil. Podstatné podle něj bylo především to, aby předložené neštěstí, které diváky pobízí k tomu, aby se o hlavního hrdinu strachovali, bylo spojené zejména s přítomností, neboť jedině tak na ně bude mít vliv tím nejlepším možným způsobem. Tragédie, která byla předložena z minulosti, proto nemohla vzbuzovat tak silné pocity, jako právě to aktuální. Není proto divu, že Lessingova teorie tragična je platná dodnes.

Lessing tak zanechal následující generaci nesmírné bohatství v podobě vizionářských myšlenek, které byly na svoji dobu skutečně nadmíru pokrokové. V tehdejší Německu nevznikala díla, která by se mohla alespoň částečně stavět na roveň francouzské nebo anglické produkce. Vyrovnat se soudobou západní tvorbou, proto znamenalo čerpat „z dokončení oplodňující a obrozující recepce antiky...“ a zejména „...z existujícího bohatství současného evropského osvícenství.“<sup>9</sup> Lessing tudíž čerpal jak z antických klasiků, tak i z francouzského a anglického osvícenství. Typickým rysem jeho prací byl důraz na praktické cíle. Jeho obrovský podíl tkví v kritickém překladu cizích úvah a děl do domácího kontextu. Jeho práce jsou známé svým vtípem, uštěpačným stylem a především propracovanou polemikou. Tímto stylistickým prostředkem dialogu byl schopen nazírat problematiku z mnoha různých úhlů a vytvořit si tak osobitý a čtenářsky poutavý styl. Právem tak můžeme Lessinga zařadit k takovým autorům, jakými byli Aristotelés nebo Shakespeare, z jejich podnětů tento autor nejednou vycházel.

---

<sup>9</sup>Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburská dramaturgie, Láokoón, Stati*, Praha: Odeon, 1980, s. 8.

#### 4. Lessingovi předchůdci-historické vymezení uměleckých druhů

Pro pochopení Lessingových polemických a kritických názorů je důležité vědět, z jakých zdrojů jeho práce vycházely, a z koho Lessing při své tvorbě čerpal podněty. Jeho teoretické práce, jak sám v úvodu ke své slavné eseji *Láokoón* poznamenal, nevznikaly systematickou cestou, ale spíše náhodně v průběhu let. Jeho práce nepocházely z nějakého uceleného estetického systému a stejně tak ani nevytvořily svůj vlastní, přestože byla Lessingova díla brána často na zřetel. Nicméně charakteristickým rysem jeho děl je, že nelze odloučit, jak píše Jiří Stromšík v předmluvě k *Hamburské dramaturgii*, „...teoretickou, koncepční estetiku od estetiky aplikované, tj. umělecké kritiky a informace...“, „...obojí se prolíná a vzájemně podmiňuje – a vytváří charakteristický styl kritiky tvůrčí...“.<sup>10</sup> Tato tvůrčí kritika reagovala na literaturu doby předcházející, ale zároveň díky své tvořivosti a progresivnosti byla také schopna nalézt nové, doposud neuskutečněné potenciály literatury soudobé.

Jak víme, Lessing svou práci *Láokoón* zamýšlel koncipovat jako dílo, které by vymezovalo hranice mezi poezií a výtvarným uměním. Avšak idea, kterou nám Lessing předložil, nebyla zcela nová. S vyhraněním obdobných specifických odlišností mezi jednotlivými druhy umění, jaké ve svém díle Lessing rozpracoval, se v historii estetiky setkáváme prakticky odedávna. Rozdíly mezi poezií a malbou byly poměrně zevrubně nastoleny již v antice. Henryk Markiewicz ve své práci *Ut Pictura Poesis A History of the Topos and the Problem* uvádí četná z těchto slavných vymezení. Z mnohých je třeba zmínit jméno Diona Chrysostoma (50-117 n. l.), který kladl důraz na rozlišení časovosti a prostorovosti v poezii a v malířství. Báseň byla podle něj vázána a rozvíjena v čase, zatímco malba byla vždy spjata s prostorem. Dle jeho názoru byli malíři a sochaři omezeni v oblasti zobrazování duchovních vlastností bohů, které nemohli vypočítat přímo. Ovšem báseň, oproti ostatním uměním, dokázala vyvolávat jakékoli představy, zatímco právě malba byla schopna reprezentovat pouze lidská znázornění. Báseň zkrátka zobrazovala i to, co nelze vizuálně zpodobit, jako například myšlenky a byla tak schopna čtenáře klamat, zaměstnávat ho zvukovými efekty, na rozdíl od malby, která se musela vždy spolehnout pouze na divákův zrak. Právě již v této době byla nastíněna jedna z nejdůležitějších názorových tezí, na kterou mohly Lessingovy myšlenky plyně navazovat a reagovat.

---

<sup>10</sup> *Tamtéž*, s. 7.

Nejvýznačnějším autorem, ze kterého Lessing vycházel, byl Aristotelés a jeho *Poetika*. Ta vytvořila základ pro estetické teorie výtvarného umění, dramatu a především poezie. Rozhodující byl tedy pro Lessinga vztah k antice. Hlásal přesvědčení o návratu k Aristotelovi a původním antickým dramatům, ne zprostředkovaně přes francouzský klasicismus, což mnohdy vyčítal Johannovi Christophovi Gottschedovi (1700–1766), významnému německému dramaturgovi, spisovateli a literárnímu teoretikovi.

S největším rozmachem ve vymezení poezie a malby se setkáváme během renesance a dále v průběhu osmnáctého století. Jedná se například o dílo sira Philipa Sidneye (1554–1586) *Obrana poezie*. Podle tohoto autora básník nic přímo netvrdí, a proto vlastně nikdy nelže. Ve své tvorbě tak nemá svázané ruce jako malíř, který je vždy odkázán na reálný svět. Oproti Sidneyovi se Johann Jakob Bodmer (1698–1783), švýcarský německy píšící spisovatel, soustředil především na obhajobu básnické invence. Jednalo se o obranu práva obrazotvornosti. Básník měl podle něj právo přetvářet holou skutečnost takovým způsobem, že čtenáři umožnil rozpoznávat možné světy ve světě skutečném. Ve světě, který známe ze své zkušenosti. Dále je třeba se zmínit o Johnnu Drydenovi (1631–1700), který hovořil především o tom, že cílem všech nových ustanovení o slovech, která se hodí pro verše, o přesném rytmu a správných metaforách, je uspokojit sluch a zrak posluchače a povznést tím jeho ducha. Z výše uvedených aspektů se vyvinulo přesvědčení o nadřazenosti poezie nad malbou, neboť poezie se oproti malbě vyznačovala širším spektrem kompetence, ve kterém mohla působit na divákovu mysl. Právě takovýto důraz, který byl kladen na upřednostnění poezie, je patrný i v Lessingově snaze o charakterizaci jednotlivých uměleckých druhů.

I pro teoretiky následujícího osmnáctého století byla otázka ohledně čistoty uměleckých druhů poutavá. Roger de Piles (1635–1709), Jean-Baptiste Dubos (1670–1742) a James Harris (1746–1820) stále více a více lpěli na rozdílech mezi poezií a malířstvím. Východiskem pro jejich názory bylo obvykle postřehnutí, že poezie používá libovolné znaky, zatímco malba používá znaky přirozené. Jean-Baptiste Dubos upozornil na velmi důležitou věc, kterou byla skutečnost, že básnické znaky požadují znalost jazyka, ze kterého byly uchopeny. Zatímco u malby se s takovými omezeními neseznamujeme. Malba tudíž byla popisována jako prostředek pro vyjádření pouze zřetelně rozeznatelných předmětů. Dubos se zabýval uměleckými prostředky obou umění a hranicí mezi nimi. Všiml si toho, co je možné vyjádřit pouze prostřednictvím malířství,

a co náleží pouze poezii. Poezie měla podle něj tu schopnost, že u člověka dokázala vzbudit vnitřní představy a konotace, jakých malba nebyla schopna. James Harris věřil, že poezie je povznesena nad malbou předložením událostí, které se vyvíjejí v čase. V malbě zase viděl předčeni poezie v její schopnosti vyjádřit objekty pomocí barvy a tvaru. Nezapomněl však zdůraznit, že poezie vytváří myšlenky, které jsou pro nás tak živé, že jim věříme a jsme schopni v momentě zapomenout, že se jedná o iluzi. Uvědomil si skutečnost, že básnická malba je pouze stupněm přiblížení iluze, pro kterou je materiální malba obzvláště vhodná a musí proto mít menší smyslovou sílu. Tuto skutečnost odvozoval z nerovnosti mezi přirozenými znaky v malbě a libovolnými znaky v poezii. Právě libovolnými a přirozenými znaky se Lessing rovněž zabýval a kladl na ně značný důraz ve své práci.

Výše zmíněný nedostatek kvalitní německé literatury způsoboval to, že soudobá literatura trpěla nouzí ve střetávání se s kreativními originály. Převážná část Lessingových předchůdců čerpala především z podnětů Leibnizo-wolffovy systematiky. Jmenovitě Johann Christoph Gottsched byl prvním, kdo přinesl německé estetice poetiku francouzského klasicismu, a tím umožnil její přenesení do německého kontextu. Učinil tak logický a především nutný krok, aby se vysoké umění oprostilo od pozůstatků doby baroka. Gottsched se rovněž ubíral cestou vymezování uměleckých druhů. Avšak jeho přemíra snahy o naprostou čistotu žánrů, vyústila téměř k dogmatickosti. Přestože byl Lessing velkým pokračovatelem a propagátorem čistoty uměleckých druhů, stal se Gottsched v mnohém terčem jeho kritiky. Pokud hovoříme o podnětech, které měly na Lessinga nesporný vliv, nemůžeme opomenout muže, pro estetiku tak významného, jakým byl Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762). Tento tvůrce první systematické estetiky, která byla naznačena v jeho díle *Filozofické úvahy o některých otázkách týkajících se básnického díla (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus)*, poprvé použil v roce 1750 při vydání svého rozsáhlejšího spisu pod názvem *Aesthetica*. Další stopy inspirace, které můžeme nalézt v Lessingových pracích, pocházejí od Mosese Mendelssohna (1729–1788) a Friedricha Nicolaie (1733–1811). Mendelssohn jako soudobý filozof a Nicolaie jako podnětný redaktor poskytovali Lessingovi možnost kritické diskuse a byli také recenzenty mnoha jeho prací.

S historikem umění a např. i zakladatelem oboru jakým je archeologie, ... Johannem Joachimem Winckelmannem (1717–1768) nebyl Lessing nikdy v přímém kontaktu, přestože se jednalo o dva soudobé velikány. Winckelmannovo dílo je ryzím



projevem podstaty klasicismu, ale zároveň v sobě nese znaky inovace. Oproti silnému důrazu francouzského klasicismu, který preferoval římské období s notnou dávkou křesťanské morálky, kladl Winckelmann důraz na ideál antického Řecka. Právě Winckelmannovy názory se staly pro Lessinga podnětné při sepsání díla *Láokoón*, ve kterém s ním již od prvních řádků polemizuje, a se kterým se v následujících odstavcích blíže seznámíme.

### III. ROZBOR, LEGITIMITA A KOMPARACE LESSINGOVA LÁOKOÓNA S MODERNÍM UMĚNÍM

#### 1. Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie (1766)

Lessingův estetický spis *Láokoón*, podobně jako i mnoho jiných významných prací, zůstal pouze nedokončeným dílem. Přestože dnes je tato práce tolik ceněna, při svém zveřejnění se nesetkala s příliš kladným ohlasem. Lessingovi bylo mnohdy vytýkáno, že je příliš upjatý a v podstatě ve svém *Láokoóntovi* opakuje jasně dané skutečnosti. Byl atakován z důvodu prezentovaných názorů, které měly být v drtivé většině pouze přejaté. „Z *Winckelmann* si osvojil teorii ušlechtilé jednoduchosti a tiché velikosti, od *Mendelsohn* upozornění na sousoší *Laokoona*, od *Francouze Dubose* a *Angličanů Shaftesburyho* a *Harrise* další elementární základy estetiky.“<sup>11</sup> Mohli bychom tedy s nadsázkou tvrdit, že Lessingovo dílo je pouhým shrnutím názorů, které byly v jeho době již dávno vymezeny. Skutečnost, že myšlenky zaměřující se na vztah poezie a výtvarného umění jsou v dějinách estetiky známé od pradávna, by nás tedy mohla od tohoto díla odrazovat, jelikož porovnávání básníka a malíře, respektive poezie a malby můžeme nalézt pregnantně vyjádřené v mnoha dílech. Nicméně na Lessingova *Láokoóna* nemůžeme pohlížet natolik kriticky, neboť autorovi šlo především o to, „aby oponoval,“ jak poznamenává Henryk Markiewicz, „historickému klišé *ut pictura poesis*“.<sup>12</sup> Tato slova básníka Simonidese (asi 556-468 př. n. l.) byla použita v Plutarchových *De Gloria Alheniensium*. Markiewicz ve své práci *Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem* popisuje dějinný vývoj této teze. Horatius napsal: „*Necht' je poezie jako malířství*“. Avšak jeho výrok ve své době, oproti pozdějšímu uchopení, znamenal spíše srovnání. Zprvu byl tento obrat používán především v souvislosti s básnictvím a teprve posléze se začal vztahovat také na literaturu a další umělecké druhy. Lessing se ve svém díle pokoušel tuto historickou tezi systematicky vyvrátit, jelikož jeho hlavní snahou byl návrat zpět k prvopočátkům umění a k jasnému definování toho, co platí pro poezii a co naopak pro malířství. Byl

---

<sup>11</sup>Nora Krausová, *Od Lessinga k Brechtovi*, Bratislava 1959, s. 12.

<sup>12</sup>Henryk Markiewicz, *Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem*, *New Literary History* 1986/87, s. 539..

odlišného názoru oproti jeho soudobým autorům, kteří si mysleli, že překonají staré poznatky tím, že je více rozšíří. Nabádal tak čtenáře k tomu, aby viděli u mnohých starých autorů důraz na odlišení malířství a poezie, které jsou svým předmětem i metodou rozdílné. Avšak novější kritici spatřovali podle Lessinga v malířství a poezii přílišné shody. Dopouštěli se velké chyby, že buď více vyplňovali malířství poezií, nebo naopak poezii malířstvím. To mělo za následek, že z poezie chtěli udělat hovořící malbu, což vedlo k posedlosti líčením a z malířství zase němou báseň, používáním přílišných alegorií. Neuvažovali, jaký by to mohlo mít dopad na autenticitu těchto umění.

Hlavním podnětem pro sepsání díla *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*, byla, jak už jsme uvedli, Lessingova polemika s Johannem Joachimmem Winckelmannem. Právě díky Winckelmannovým názorům mohl Lessing započít svoji obhajobu o užívání znaků jednotlivých druhů umění a očistit je tak od nepatřičného směšování. Přestože jsou Lessingovi protivníci v *Láokoóntu* početní, Winckelmann je nejdůležitější. Četné argumentování s tímto velkým historikem umění, které můžeme nalézt v této práci, je poutavé především z hlediska mnoha názorových konfrontací. První neshoda otevírající kapitoly *Láokoónta* se dotýká Lessingovy interpretace pasáže z Winckelmannova díla *Gedanken Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, (*Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*) z roku 1755. Je zde poukázáno na Winckelmannův známý obrat „*ušlechtilé jednoduchosti a tiché velikosti*“, která byla podle něj typická pouze pro mistrovská díla řeckého umění. Ve své práci napsal: „*Stejně jako mořské hlubiny zůstávají vždy klidné, ať se hladina vzdouvá sebevíc, projevuje se ve výrazu řeckých postav při všech vášních velká a vyrovnaná duše.*“<sup>13</sup> Právě taková duše je podle Winckelmannna očividně vidět ve tváři sochy Láokoónta a to i přesto, že je mučen. Nevydává žádný hrozný křik, který je atributem Vergiliova Láokoónta. „*Laokoon trpí, ale trpí jako Sofokleův Filoktétés: jeho utrpení nám proniká až do duše, ale přejeme si, abychom své utrpení dovedli snášet tak, jako tento velký muž.*“<sup>14</sup>

Winckelmann tedy své tvrzení dokládal na kontrastu trojského kněze Láokoónta, který je vypodobněný na slavném řeckém sousoší jako statečný muž a naopak ve Vergiliově *Aeneidě* je tentýž kněz vyličen jako křičící. Toto sousoší, které vzniklo přibližně kolem roku 50 př. n. l. na ostrově Rhodos se nyní nachází v Římě, kde bylo

<sup>13</sup>Gotthol Ephraim Lessing, *Hamburská dramaturgie, Láokoón, Stati*, Praha: Odeon 1980, s. 283.

<sup>14</sup> *Tamtéž*, s. 283.

roku 1506 objeveno. Znázorňuje trojského kněze Láokoónta a jeho dva syny těsně před smrtí zardoušením dvěma mořskými hady. Na pokyn boha Apollóna byli usmrceni, jelikož Láokoón varoval Trojany před dřevěným koněm, jako darem od Řeků. (Viz obrazové přílohy.) Navzdory tolik vypjaté situaci socha Láokoónta nekřičí. Na tomto faktu se oba tehdejší učenci Lessing a Winckelmann shodovali. Ovšem podle Winckelmanna, jak je již výše naznačeno, Láokoón, jenž je vypoodobněn sošně nenaříká, protože socha pochází z rukou řeckého génia a byla jí proto dána řecká „*ušlechtilá jednoduchost a tichá velikost*“. Oproti tomu pak Vergiliův Láokoón křičí bolestí, jelikož se jedná o dílo z doby římské a již tedy bez řecké stoické krásy.

Lessing tento argument přímo nevyvracel, ale spíše upřesňoval jeho specifika, na která je třeba brát zřetel při pohledu na jednotlivé druhy umění. Zápolil s takovýmto srovnáním mezi Řekem a Římanem a chováním jejich Láokoónta, které se podle něj lišilo především v užití různých uměleckých prostředků v jednotlivých případech. Naznačoval tak, že Winckelmann v podstatě nerozuměl prostředkům, které jednotlivá umění využívají. Podle Lessinga bylo důležité vidět jasné mantinely, které poezii a malířství náleží. Vždyť nejslavnější řecký básník, jako byl Homér, nechával křik svého hrdiny dlouze vyznít. Právě díky této skutečnosti bylo třeba podle Lessinga hledat jiný důsledek toho, proč umělec nechtěl napodobit zoufalý křik do kusu mramoru, přestože básník tento křik jasně podtrhl a vyzdvihl.

Lessing ve své práci, stejně jako Winckelmann, srovnával Vergiliova Láokoónta se Sofokleovým Filoktétém. Svoji analýzu započal poukázáním na rozpor, který je zahrnut ve Winckelmannově argumentu, jenž na jedné straně chválí sochaře, že nevylíčil Láokoónta křičícího, jako to udělal Vergilius. Na druhé straně však tvrdil, že trojský kněz nese stejné utrpení jako Sofokleův Filoktétés. Lessing ale upozorňoval na skutečnost, že postava Filoktéta křičí velmi často během Sofokleova dramatu. Důvodem jeho zoufalého nářku byla skutečnost, že byl těžce raněn. Řekové proto Filoktéta vyhostili na pustý ostrov, protože již nemohli nadále snést hrozný křik při jeho soužení.

Lessing poukázal na Filoktétovo utrpení, aby vyvrátil tvrzení, že Řekové považovali za slabošské projevit bolest – Filoktétés a jeho výkřik, nebyl žádným ojedinělým případem. Proto Lessing cituje mnohé další příklady z řecké literatury, ve kterých lidé a bohové dávají prostor svým emocím, obavám a bolesti. Postavu hrdiny to nutně nesnižuje, jelikož odhaluje svoji lidskost v momentě intenzivního a emočního tlaku. Z tohoto důvodu pak v *Aeneidě* Láokoón neztrácí čtenářovu úctu, přestože ho Vergilius vyobrazil křičícího. Nepřirážujeme tyto výkřiky jeho charakteru, ale výhradně

jeho nesnesitelnému utrpení. Jestliže jsou muka u sochy Láokoónta umírněná, nevyplývá to z filozofie estetického stoicismu tehdejších řeckých umělců, ale z jiné teorie, která by vysvětlovala nejednotnost mezi pojetím trojského kněze u řeckých sochařů na straně jedné a římským básníkem na straně druhé. Victor Anthony Rudowski ve své práci *Lessing contra Winckelmann* poukazuje na fakt, že Winckelmannova zběžná poznámka o vyobrazení Sofokleova Filoktéta poskytla Lessingovi způsob obrany básnictví jako takového, ale především oporu pro jeho estetickou teorii čistoty uměleckých druhů.

Před bližším prozkoumáním Lessingovy námitky ohledně Winckelmannova argumentu, může být vhodné podtrhnout oblast sdílené shody mezi těmito dvěma muži. V žádném případě nelze říci, že by Lessing nesouhlasil s Winckelmannovou koncepcí řecké nepřekonatelnosti v oblasti morálky, umění a literatury. Lessing nepopíral ušlechtilost charakteru, který Winckelmann našel jak v soše Láokoónta, tak v Sofokleově Filoktétovi. Dokonce i zcela souhlasil s Winckelmannovým úsudkem, že sochař u Láokoónta zobrazil velkou rozvážnost a skutečnost, že nekřičí. Lessing však redukoval oblast sporu mezi Winckelmanem a jím samotným k jedinému bodu. Podle něj se zkrátka Winckelmann mýlil v tom, že tvůrce Láokoóntova sousoší nevyobrazil trojského kněze křičícího, protože takový extrémní výraz bolesti by byl neslučitelný s řeckou koncepcí ušlechtilého charakteru. Lessing, jak již bylo výše naznačeno, našel fakta, která Winckelmannovu teorii vyvracely. Důvod, který obhajuje sošné vyobrazení Láokoónta je skutečnost, že sochař usiloval o nejvyšší možnou krásu, která by přesto adekvátně vyjadřovala natolik vystupňovanou situaci. „*Samo otevření úst dokořán,*“ jak Lessing napsal, „... *se v malbě projeví jako skvrna a u sochy jako prohlubeň, která působí nejodpudivěji ze všeho.*“<sup>15</sup> A právě to byl důvod, proč byl křik zmírněn a nahrazen pouze mírným povzdechem. Na místo Winckelmannova argumentu, tak předložil Lessing krásu, která byla pro umělce v antice tím nejvyšším zákonem. Vzhledem k tomu, že byli umělci omezeni líčením jednoho okamžiku, by se pokřivená tvář u Láokoónta neslučovala s principem krásy. Žádný umělec v této době by tudíž nezobrazil takovýto okamžik. Avšak oproti malířství a sochařství bylo prostředkem poezie napodobování činů a básník proto nebyl svázán jediným momentem. Měl tak možnost zobrazovat dokonce i moment šerednosti, poněvadž Lessing zastával názor, že z hlediska estetiky není tvorba takového účinku v tomto případě pro recipienta stálá, ale

---

<sup>15</sup> *Tamtéž*, s. 289.

pomíjející. Protože byl výtvarný umělec omezen v líčení jednoho okamžiku, nebylo by vhodné, aby vypodobnil úplný vrchol tématu, ale spíše příhodný moment, který by nejvíce umožnil hru představivosti. Lessing upozorňoval na skutečnost, že jestliže Láokoón vzdychá, pak ho můžeme ve svých představách slyšet křičet, ale pokud by křičel, naše představivost by nebyla schopna postoupit tento moment dál. Někdo by ho tak slyšel pouze sténat a někdo by ho již viděl jako mrtvého.

Lessing se tedy v první části své eseje pokusil o nástin charakteristických znaků, které by odlišily jednotlivé druhy umění. Poezii charakterizoval jako specifický druh umění, ve kterém je básník schopen prostřednictvím slov vyjádřit jakékoliv abstraktní děje a skutečnosti, které jsou vázány na zvuky v čase a dávají tak za zrod jednotlivým činům v naší mysli. Výtvarná umění pro něj byla význačná používáním tvarů a barev v prostoru, které však umožňují vznik pouze určitým tělesům. Básník tedy ve způsobu vyjádření překonával malíře, jelikož mohl zobrazit již výše zmíněnou šerednost, která by nás vzhledem k užití slov nikdy nemohla přímo zasáhnout. Malíř naopak předstihl básníka v momentě nápodoby. Nápodoba nebyla pro malířství kopií, ale jednalo se spíše o pouhé vytažení určitého rysu, kolem něžž mohly být seskupeny rysy jiné. Lessing tím měl na mysli jakési kreativní dotvoření, kterého by mělo být malířství schopno. Důležitým momentem, ke kterému Lessing nakonec dospěl, a který nelze opominout, bylo částečné propojení malířství a poezie. V myšlence, kdy oba druhy umění spojovala idea „*okamžiku obtěžkaného dějem*“ si Lessing částečně protirečil se svým předchozím striktním rozlišením. Připustil totiž, že se jednotlivé druhy umění mohou navzájem podněcovat a inspirovat. Autor z počátku velice ostře odlišil poezii od malířství a sochařství, aby je pak poněkud opět sblížil. Dějovost, která měla oba druhy umění spojovat, je popisována mnoha příklady. Pro malíře tak bylo vhodné, aby ve svém předmětu naznačil minulost i to, co bude bezprostředně následovat. „*Zákon malířství, který lze z těchto zásad odvodit, zní, že malíř musí zobrazit okamžik obtěžkaný dějem, prosvítajícím vnější formou.*“ Pro poezii tak bylo rovněž stanoveno, že „*... předměty jsou vlastní látkou poezie potud, pokud jsou nositeli činu, který se postupně rozvíjí v čase. Proto má básník popisovat předměty, jen pokud přispívají k ději, úsporně a co nejživěji.*“<sup>16</sup> Lessing svá tvrzení dokládá například na popisu Heleniny krásy, kterou Homér vyjádřil přirovnáním jejího půvabu, jak zapůsobil na trojské stařešiny a nikoli popisováním její spanilosti přímo.

---

<sup>16</sup> K. E. Gilbertová, H. Kuhn, *Dějiny estetiky*, Praha: SNKLU, 1965, s. 248.

Winckelmannova monumentální práce *Geschichte der Kunst des Altertums* (*Dějiny starověkého umění*) z roku 1764 se z dnešního pohledu jeví jako zdroj opravdových překážek, se kterými se Lessing nutně potřeboval vypořádat. Podle současných interpretací zde pravděpodobně našel své předstížení v tvrzení, že socha a malba se musí přizpůsobit zákonu krásy, kdežto poezie má širší rozsah. Tedy myšlenka, která se prolíná celým dílem. Jako svá východiska, ze kterých čerpal, uvádí Lessing pouze Winckelmannovo dílo *Gedanken*. Je však velmi pravděpodobné, že již od začátku svého pojednání znal Winckelmannovi *Geschichte der Kunst des Altertums*. Jak Rudowski napsal, podle Lachmana byl Lessingův koncept Láokoóna složen v zimě 1763/64, a proto je zhruba současný s publikací Winckelmannových *Geschichte der Kunst des Altertums*. Lessing si byl tedy s největší pravděpodobností vědom Winckelmannova postavení, které se vztahovalo k roli krásy ve výtvarných uměních celé dva roky před Velikonocemi 1766, kdy byl *Láokoón* zveřejněn. Tato skutečnost ho proto možná přiměla udělat následující poznámku v 26. kapitole *Láokoónta*. „*Dějiny starověkého umění od pana Winckelmanna už vyšly. Neodvažuji se postoupit ani o krok dál, dokud si toto dílo nepřičtu.*“<sup>17</sup> Lessing však o několik řádků níže cituje z tohoto díla, kde Winckelmann předpokládá, že Láokoón je dílo z doby římské. „*Dobrotivý osud, který bděl nad uměním v době jeho vyhlazování, zachoval celému světu jakoby zázrakem z této doby umělecké dílo jako důkaz pravdivosti zpráv o nádheře tolika zničených mistrovských děl.*“<sup>18</sup>

Tím se nyní dostáváme ke druhému nesouhlasu, kterým Lessing s Winckelmannem polemizoval. Jedná se o spor, v jakém období byla vytvořena socha Láokoónta. Toto sousoší je s největší pravděpodobností dílem Hagesandrose, Polydorose a Athanadorose, umělců z éry helénismu. Plinius, ze kterého známe jména těchto tří autorů, bohužel neuvedl, kdy přesně žili. Winckelmann v jeho *Geschichte* předpokládá, že sousoší pochází z doby Alexandra Velikého. Lessing se na druhé straně domnívá, že sousoší bylo vytvořeno v době Tita, který byl císařem v letech 79–81 n. l. Dnes je však všeobecně známo, že ani jedna z těchto domněnek nebyla pravdivá. Poslední studie Láokoóntova sousoší ho datuje do roku 45 př. n. l. To je přibližně uprostřed mezi výše zmíněnými daty navrhovanými Lessingem a Winckelmannem. Důvod, proč je Lessing tak odhodlaný v posunu data, je ten, že si přeje podepřít svoji tezi, že oba staré národy rozuměly estetickému omezení, které je rozmanité v užití

---

<sup>17</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburská dramaturgie, Láokoón, Stati*, Praha: Odeon 1980, s. 374.

<sup>18</sup> *Tamtéž*, s. 347.

uměleckých prostředků. Za účelem podpory svých argumentů vyjádřil Lessing domněnku, že tvůrci Láokoónta byli již obeznámeni s trojským knězem v *Aeneidě*, a že se tak vyhnuli znázornit pokřivené tváře, protože by jinak nesplnili pravidla pro umělce pracující se sochou. Lessingův spor nad datem sochy se ukazuje jako další forma argumentu nad Winckelmannem, se kterým započal pojednání o Láokoónovi.

Pokud pomineme fakt, že Láokoóntovo sousoší v sobě ve skutečnosti nese až afektovaný, naturalistický a barokní výraz, jedná se o stať dodnes velmi aktuální. I dnes se totiž velice často setkáváme s výrazy, jako je malířskost, nebo filmovost. Problematika čistoty jednotlivých druhů umění není doposud vyřešena. Jan Mukařovský ve své studii *Sémantický rozbor Básnického díla* chápe sblížování některých druhů umění jako celkem přirozený jev. Jedno umění je vždy dominantní nad ostatními a má tak na jejich vývin a postup vliv. Volání po čistotě umění tak vysvětluje jako obvyklý zjev v obdobích odklonu jednoho umění a zároveň příklonu k jinému druhu umění. Podle Mukařovského tak dochází ke směšování tím, „...že v určitých vývojových situacích usilují o vzájemné sblížování, prolínání, ba i substituování.“<sup>19</sup>

Aniž by tedy dvacáté století zcela vyřešilo otázku čistoty uměleckých druhů, zrodilo druhy nové, a to v podobě fotografie a filmu. A tak jsme často svědky, kdy se fotografie snaží co nejvíce napodobit některé malířské prvky a techniky, zatímco malířství již dávno opustilo sféru realismu a idealismu vůbec. Dvacáté století tak vstoupilo do problematiky uměleckých druhů naprosto svérázným způsobem. Výtvarná umění již v průběhu století devatenáctého začala pomíjet krásu jako jednoznačný smysl umění. S příchodem fotografie tak z malířství naprosto zmizel realismus, na který byl v této oblasti odjakživa kladem důraz. Rozlišování jednotlivých druhů umění začalo postupně ztrácet svůj význam. Pokud se ohlédneme zpět do historie estetiky a jejího rozlišování mezi jednotlivými uměleckými žánry zjistíme, že tyto myšlenky byly ve své době vždy opodstatněné. V díle Láokoón musíme spatřovat Lessingovu snahu, která byla ve své době zcela oprávněná, ne-li nutná.

---

<sup>19</sup>Jan Mukařovský, *Studie z estetiky I.*, Brno 2000, s. 36.



## 2. Hodnota Lessingovy analýzy v komparaci s Winckelmannovým dílem

V následujících řádcích se zaměříme na skutečnost, že Lessing s největší pravděpodobností znal Winckelmannovy *Dějiny starověkého umění* již v době sepsání *Láokoóna*. Tento fakt jedním úderem boří legitimitu Lessingova duchaplného argumentu, který musel tak usilovně formulovat, a který zamýšlel použít pro otevření vlastního estetického pojednání. Z těchto okolností je patrný Lessingův odpor vzdát se poutavého opodstatnění a rovněž obeznámit čtenáře s názory, které Winckelmann vyjadřoval v *Geschichte*. Raději, než aby uznal cizí myšlenky, dal přednost uvést svého čtenáře v omyl tím, že mu předložil Winckelmannovu historii umění až ve 26. kapitole *Láokoóna*. Tím v podstatě předstíral, že napsal předcházejících 25 kapitol, aniž by četl Winckelmannovu práci. Rudowski z této skutečnosti vyvozuje fakt, že Lessing pravděpodobně hledal ospravedlnění v tom, že zanechá otevřené kapitoly *Láokoóna* a vyzve tak k projevení názorů na *Gedanken*. Jeho stať tak čtenář opouští s dojmem, že Winckelmann v *Gedanken* upravil svá stanoviska z *Geschichte*. Rudowski hovoří o jednom z názorů, podle něž si měl Winckelmann povšimnout základního rozdílu v metodě dvou druhů umění a revidovat svůj pohled na sochu *Láokoóna*. Pro Winckelmannu byla totiž dostačující dvě vysvětlení: *Láokoón* je klidný, protože zákon výtvarného umění požaduje krásu, a protože má v sobě ducha opravdového Řeka s jeho velikostí a odhodláním. Winckelmann tudíž nebyl pod žádným závazkem vytvořit doplňujícím vysvětlení, jež by mu muselo připadat úplně irelevantní během kontextu diskuze, která byla věnována vlivu národního charakteru.

Rudowski se ale táže, zdali je takový význam ve skutečnosti zaručený? Toto pečlivé srovnávání *Gedanken* a *Láokoóna* mezi nimi odhalilo jeden základní rozdíl. Lessing podle Rudowského obrátil pořadí Winckelmannových myšlenek a téměř nevnímal přeměnu deduktivního výkladu v induktivní. Jeho analýza pasáže z *Gedanken* zapříčinila to, že se Lessingovi jevil Winckelmann jako někdo, kdo se pokouší vysvětlit, proč je *Láokoón* v řeckém díle vyobrazen jako vzdychající a v římském jako křičící. Postupně podle Lessinga našel řešení ve vznešené jednoduchosti a tiché velikosti, které charakterizuje řecké umění. Avšak Rudowski poukazuje na to, že se Winckelmann přiblížil k této věci zcela opačným směrem. Předmětem jeho teze byl důraz na to, že dobrý vkus má původ pouze v Řecku, nebyl nikdy úspěšně exportován, a že mistrovská

díla z tohoto období charakterizuje vznešená jednoduchost a tichá velikost. Z těchto děl je tak cítit odraz stálosti a skutečné řecké duše a právě prostřednictvím těchto charakteristických vlastností srovnává řeckého Láokoóna s římským. Následkem toho není žádný důvod, aby čtenář přijal Lessingův předpoklad, že právě díky této skutečnosti přisuzoval Winckelmann řeckým dílům nepřítomnost křiku. Lessingovy odkazy na Winckelmannovy důvody jsou pozoruhodné, nicméně podle Rudowského naprosto nejisté.

Po ukázce nedostatků ve Winckelmannových názorech nad stoickými kvalitami starověkých řeckých hrdinů pokračoval Lessing srovnáním řeckého umění s emočním útiskem barbarů. Za tímto účelem citoval slova skandinávského náčelníka, který nabádá své stoupence ničeho se nebát a ani slovem se o tom nezmínit. Na rozdíl od těchto barbarů se Řek nikdy nenechal zahanbit takovými emocemi, jako je bolest a žal. Podle Rudowskiho slov, je v mnoha směrech Lessingův odhad řeckého charakteru podobný, jako odhad athénské ctnosti obsažené v Perikleově slavném pohřebním proslovu. Perikles zde tvrdil, že přestože jsou Řekové milovníky krásy, kultivují svou mysl bez ztrát mužnosti, protože mají zvláštní sílu vystupování, zatímco jiní lidé jsou odvážní z neznalosti, ale váhají při reflexi. Ujišťují se, že nejodvážnější nálada má vyčistit mysl od bolesti a potěšení ze života, aby se necouvlo před nebezpečím. Za účelem ukázky řecké mentality nad trojskou parafrázoval Lessing epizody z Iliady, kde obě strany souhlasí s oddechem pro spálení jejich mrtvých. Jedná se o moment, kdy se Trójané shromáždili a jen těžko rozpoznávali jednotlivé mrtvoly. Velký Priamos by jim nedovolil křičet a oni tak mlčky hromadili těla na hranici a se zármutkem v srdci je spalovali.

Lessingův zájem o tuto pasáž se soustředil na skutečnost, že král Priamos zakázal svým Trojanům křičet. V Láokoónu cituje hypotézu Anne Lefèvre Dacierové (1654–1720), že se Priamos obával, že jeho lidé změknou a ztratí odvalu následující den bojovat. Podle Lessinga potřebovalo vysvětlení Madam Decierové rozšířit, protože neodpovídalo na otázku, proč Agamemnon nevydá podobný příkaz také Řekům? Avšak podle Rudowskiho se měl spíše Lessing ptát, proč Řekové mlčeli, aniž by jim to někdo nakázal? Navzdory Lessingovu opačnému tvrzení je tato epizoda umocněná příměří a v podstatě nezakládá jakýkoliv kulturní rozdíl mezi Řekem a Trójanem. Zde jako i jinde v Homérovi, jak se zdá, sdílejí tyto národy blízký kulturní vztah. Trójané uctívají stejné bohy jako Řekové. Na jedné straně Athéna, Héra, Hermes, Hefajstos a Posejdon jsou na po boku Řeků. Afrodita, Apollón, Artemis a Áres podporují Trójany. Nepochybně by

taková kulturní božstva jako Afrodita a Apollón nikdy nesympatizovala s barbary na místo s Řeky. Rudowski tak předkládá svoji myšlenku, že Trójan ve skutečnosti pláče stejně často jako Řek a jejich rituál bédování při pohřbu Hektorova těla není o nic menší, než u Řeků při pohřbu Patrokla. Odůvodnění, proč se Řekové a Trójané obejdou bez obvyklého rituálního bédování během příměří, tak můžeme nalézt v Homérově popisu řecké reakce na Hektorovo vyzvání setkat se s jedním z nich v boji. Pro určení, kdo se setká s Hektorem se Řekové rozhodnou losovat mezi dvěma kandidáty. Vyhraje Ajax. Při přípravě na setkání s Hektorem prosí svého přítele, aby se všichni modlili k Diovi, synovi Kronose, zatímco si bude nasazovat brnění k boji, a to mlčky a každý sám, aby je žádný Trójan neslyšel. A proto v momentu, kdy muži na obou stranách byli svými vůdci uvedeni do boje, Trójané přišli s hlukem a křikem, zatímco Řekové šli tiše dýchající odvahou a majíce každý v srdci ty ostatní. Od té doby by se mohl Agamemnon spoléhat na řecký zvyk kontroly sebe sama, který je zde popsán. Bylo by tak pro něj zbytečné vydávat příkaz odporující rituálnímu bédování. Avšak Lessing si z nějakého důvodu nevybral možnost citovat tuto pasáž z řeckého originálu, ale uchýlil se pouze k parafrázování z jiného díla. Čtenář *Láokoóna* tak nemá nejmenší tušení, jaký byl Lessingův skutečný výklad Homéra. Francouzský překlad je ve srovnání s řeckým o mnoho svobodnější.

Jakýkoliv rozsudek týkající se hodnoty Lessingovy analýzy a Winckelmannova argumentu se musí zakládat na skutečnosti, že opravdovým účelem *Láokoóna* byla především snaha ustanovit hranice mezi poezií a výtvarným uměním. Lessingovo nepatřičné opomenutí tak bylo spácháno výhradně pro podněcování tématu čistoty uměleckých druhů. Jeho polemiku s Winckelmannem, lze podle Rudowskiho ospravedlnit jako propracovanou komparativní metodu, prostřednictvím které doufal v očistu jednotlivých druhů umění, především poezie. Je skutečně ironické, že po předložení nedostatků Winckelmannova nárysu řeckého charakteru přešel Lessing k podobně nevhodným argumentům v podobě Trojanů, jako barbarského národu. Winckelmannovy *Gedanken* tak i Lessingův *Láokoón* obsahují mnohá pochybení. Nicméně tyto nesprávnosti musí být převáženy jednotlivými přednostmi, kdy v rámci vlivu ještě žádná díla nepřispěla více ke skutečnosti, že exaltovaný obraz Řeka podporovaný těmito pracemi položil základ pro období klasické německé literatury.

### 3. Lessingův čas a prostor v komparaci s uměním dvacátého století

Lessingovo slavné vymezení mezi poezií a výtvarným uměním hrálo velmi významnou roli pro pozdější moderní umění. Lessing tak díky svému vyhraněnému postoji v otázce čistoty uměleckých druhů vymezil kategorie simultánnosti a sukcesivnosti, čímž nám de facto poskytl prostor pro následující komparaci s uměním dvacátého století. Naším cílem bude nyní nastínit, jak se postupem času proměnilo autorovo vnímání prostoru a času ve výtvarných uměních, ale zároveň i v literatuře. Jak je nám známo, Lessing poukazoval na skutečnost, že výtvarná umění jsou v podstatě prostorová a simultánní, kdežto literatura je časová a sukcesivní, z čehož pro něj jasně vyplývalo, že by se umělci měli držet každý v rozmezí svých oborů. Právě z *Láokoóna* odvozovali kritikové následující doby prostředky, jimiž poměřovali relativní stupně prostorovosti nebo časovosti u jednotlivých umění. V umění byl proto Lessingův nástin používán často, téměř až do poloviny dvacátého století. Jeho tendence tak byly rozvíjeny ještě dál a v rozdílném světle. Rozlišení, o které náš autor tolik usiloval, tak můžeme znovu a jinými očima vidět v Herbartově systému, v Hartmannově rozlišení na umění vnímání a na umění imaginace, dále u Huga Dingera a mezi mnohými i v Nietzscheho slavném ustanovení umění apollinského a dionýského. V průběhu času sice následovaly mnohé další systémy, které se více či méně odvozovaly z dichotomie mezi malířstvím a poezií, mezi uměním časovým a prostorovým, respektive simultánním a sukcesivním, avšak postupem vývoje tato potřeba vyhranění vymizela. V následujících řádcích se zaměříme na Lessingovo vnímání uměleckých druhů, které bude reaktivováno během prozkoumávání percepce prostoru a času za účelem ukázat způsob, jakým byla malba a literatura schopna překročit Lessingem stanovené limity.

Bude jistě namístě, pokud nanovo předložíme Lessingovy stěžejní myšlenky, které se bezprostředně týkají problematiky prostorovosti a časovosti, a které nám poslouží pro další práci. Autor napsal:

*„Soudím takto: Platí-li, že malířství užívá ke svému zobrazení naprosto jiných prostředků nebo znaků než poezie, totiž malířství postav a barev v prostoru, poezie artikulovaných zvuků v čase, a musí-li mít znaky k označovanému nutně přiměřený vztah, pak mohou znaky seřazené vedle sebe označovat zase jen předměty, nebo jejich části existující vedle sebe, a znaky následující po sobě jen předměty nebo jejich části následující po sobě.*

*Předměty nebo jejich části, jež existují vedle sebe, se nazývají tělesa. Tělesa se svými viditelnými vlastnostmi jsou tedy vlastními předměty malířství.*

*Předměty nebo jejich části, které následují v časovém sledu, se obecně nazývají děje. Děje jsou tedy vlastním předmětem poezie.*

*Avšak tělesa neexistují pouze v prostoru, nýbrž i v čase. Trvají a v každém okamžiku svého trvání se mohou jevit jinak a tvořit jiná spojení. Každý z těchto okamžitých jevů a spojení může být důsledkem předchozího, příčinou následujícího a tedy vlastně centrem jednání. Proto může malířství zobrazovat i děje, ale pouze náznakově pomocí těles.*

*Malíř může ve svých koexistujících kompozicích využít jednoho jediného okamžiku děje, a musí si tedy zvolit ten nejpregnantnější, z něhož je nejvíce zřejmé to, co předcházelo i co následuje.<sup>20</sup>*

Toto letmé shrnutí použijeme jako nástroj pro analýzu a následnou komparaci v překročení takto ustanovených uměleckých hranic moderním umění. Dnešní čtenář *Láokoóna* může být překvapen dobou, která měla potřebu utvářet hranice mezi jednotlivými odvětvími v umění. Vymezení specifických předmětů uměleckých druhů, se kterými se u Lessinga setkáváme, je z pohledu dnešní doby důkladným, možná až radikálním počinem. Avšak výše citovaná charakteristika byla nutná z hlediska očistění od přílišného směšování prostředků, jimiž výtvarná umění a poezie disponují. Byl to tedy nezbytný krok, který bylo ve své době nutno učinit. S obdobnými tendencemi, kdy si umění a doba žádá takto rezolutních vymezení, se setkáváme znovu na konci devatenáctého století. Právě tato doba byla érou myšlenkových zvrátů, které se bezprostředně začaly projevat také v umění. Jak si následně ukážeme, umění se ve dvacátém století dokázalo odpoutat od jakýchkoli svazujících hranic a norem, kterými bylo do této chvíle více či méně spoutáváno. V následujících řádcích si proto nastíníme názory autorů, prostřednictvím kterých se pokusíme naznačit výše zmiňovaný vývoj.

Na problematiku určování uměleckých druhů, avšak očima moderního umění a v podstatě oproti Lessingovi opačně, pohlížel také Clement Greenberg (1909–1994), u kterého naši postupnou komparaci započneme. Greenberg se ve svém eseji nazvaném *Modernistická malba*, jenž vznikl v roce 1960 pro rozhlasovou stanici *Hlas Ameriky*, snažil podepřít legitimitu moderního umění poukázáním na celý vývoj výtvarného umění. Upozorňoval na určitou dějinnou spojitost, kdy byly v historii kladeny specifické vymežující otázky, které se pokoušely vyřešit primární problematiku jednotlivých uměleckých disciplín. Právě Lessingova doba, čili doba klasicismu, byla pro takovýto druh otázek příznačná. Klasicismus, který je ve výtvarných uměních nejlépe charakterizován malířem Jaquesem-Louisem Davidem (1748–1825), byl

---

<sup>20</sup>Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburská dramaturgie, Láokoón, Stati*, Praha 1980, s. 335- 336.

odrazem touhy po vyjmutí všeho abstraktního ve prospěch patetického naturalismu až idealismu. V umění tak byl kladen důraz na racionalismus a na zachycení univerzálních zákonitostí, prostřednictvím kterých byla vyvozována pravidla a normy, které proto vedly k potřebě definovat jednotlivé žánry umění s jejich primárním charakterem a danostmi. Tento proces, který se v průběhu osmnáctého století dále vyvíjel, byl podpořen mnoha estetickými přívrženci klasicismu. Nicméně pro naši práci bude důležité, poukázat na protiklad výše uvedeného racionalismu, jenž můžeme spatřovat v sensualismu.

Sensualismus, který vzešel z myšlení Johna Locke (1632–1704), se oprostil od systematickosti a normativnosti klasicismu. „*Metoda psychologické analýzy, kterou Locke použil při zkoumání problému poznání, se začíná v osvícenství rozšiřovat na všechny oblasti společenského života. Předmět zkoumání se nejprve rozděluje na části a potom se studuje způsob, jakým se spojují.*“<sup>21</sup> Důraz při pohledu na umění začal být kladen především na to, jak působí umění na diváka, na jeho city a duši. „*Osvícenství...*“, jak Greenberg píše, „... *kritizovalo z venku, tak jak to kritika ve svém běžném pojetí dělá. Modernismus kritizuje zevnitř, prostřednictvím těch postupů, jež jsou vlastní samému terči kritiky.*“<sup>22</sup> Postupem doby tak byly jednotlivé druhy umění nuceny udržet si svoji legitimitu, aby dokázaly, že uspokojení, kterého se nám jejich prostřednictvím dostává, není možné získat jiným způsobem. Jak Greenberg pregnantně vystihl, v oblasti umění z výše nastalé situace došlo ke shodě schopností v jednotlivých druzích umění s jejich prostředky. Tato sebekritičnost, ke které bylo umění vlastně přinuceno, vedla k „... *očistění působení jednotlivých disciplín umění od všech takových efektů, které by mohly pocházet, pokud si to lze představit, z výrazových prostředků jiných disciplín. Tímto se stala každá umělecká disciplína „čistou“ a v této „čistotě“ našla záruky své kvality a zároveň i nezávislosti.*“<sup>23</sup> Zdánlivě bychom v takto záměrně uvedených Lessingových a Greenbergových názorech mohli spatřovat spojitost, neboť jak z předcházejících slov vyplývá, oba autoři hovoří o čistotě uměleckých druhů. Avšak dříve než si ukážeme rozdílnost v pojetí této problematiky u obou autorů,

---

<sup>21</sup> Nora Krausová, *Od Lessinga k Brechtovi*, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1959, s. 15.

<sup>22</sup> Clement Greenberg, *Modernistická malba*, In: *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Tomáš Pospiszyl (Ed.), Praha: OSVU, 1998, s. 35.

<sup>23</sup> *Tamtéž*, s. 36.

musíme poukázat na Wilhelma Worringera (1881–1965) ,který svojí prací předznamenal celý průběh moderního umění.

Tento autor v dnes již klasické knize *Abstrakce a vcítění, příspěvek k psychologii stylu*, (*Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*), vydané v roce 1908, pojednává o duchovní podmínce, která pohání lidskou vůli k umění a hýbe uměleckou duší lidstva buď směrem k naturalismu, nebo k abstrakci. Hovoří o proměně moderní estetiky a o novém chápání umění i pocitů člověka. Jak napsal: „*Moderní estetika, která učinila rozhodující krok od estetického subjektivismu, to jest ta, která již při svých zkoumáních nevychází z formy estetického objektu, nýbrž z reakce pozorujícího subjektu, vrcholí v teorii, kterou můžeme všeobecně a obsažně pojmenovat nauka o vcítění.*“<sup>24</sup> Ve své práci proto Worringer používá Lipsovu teorii vcítění, aby na ní ukázal, jak vcítění, na které byl zejména v Lessingově době kladen takový důraz, není možné vztahovat na celé dějiny umění. Worringer si tedy klade otázku, jak je možné, že se v dějinách umění setkáváme rovněž s takovým druhem uměleckých výtvorů, jakými jsou například pyramidy nebo byzantská mozaika, na kterých je jasně patrný protiklad k této potřebě vcítění. Za opak tohoto lidského chťení považuje Worringer potřebu člověka abstrahovat. „*Tak jako touha po vcítění jako předpoklad estetického zážitku nachází své uspokojení v kráse organického, tak potřeba abstrakce nachází svou krásu v život popírajícím anorganickém, v krystalickém, řečeno všeobecně, ve vsí abstraktní zákonitosti a nutnosti.*“<sup>25</sup> Nutkání umělců po vcítění se podle něj objevovalo zejména tam, kde se umělecká potřeba opírala o naturalismus. Lidé v takovém případě přirozeně tíhli k co nejvíce věrnému vyobrazení přírody. Autorovou snahou je proto analýza těchto dějinných pólů abstrahování a vcítění jako dvou protichůdných uměleckých potřeb. Prastaré výtvořy, jakými byly první umělecké ornamentální snahy nebo později byzantská mozaika, jsou podle Worringera doslova v přímém rozporu s výše zmiňovanou touhou po vcítění. Jak píše: „*Nutkání abstrahovat tedy stojí na počátku každého umění a zůstává určující u některých na vysokém stupni kulturního vývoje stojících národů, zatímco například u Řeků a jiných západních národů pomalu odeznívalo, aby udělalo místo touze po vcítění.*“<sup>26</sup> Worringer se tedy zamýšlí nad duševními předpoklady této potřeby abstrahovat, jejíž opodstatnění nachází v lidském chápání světa a především v tom, jak se člověk stavěl ke světu a

---

<sup>24</sup> Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění*, Triáda 2001, s. 24.

<sup>25</sup> *Tamtéž*, s. 24.

<sup>26</sup> *Tamtéž*, s. 33.

veškerenstvu. Z takovýchto skutečností vyvozuje závěr, že touha po vcítění je podmíněná souzněním mezi člověkem a jevy vnějšího světa, zatímco nutkání abstrahovat je odrazem lidského duševního neklidu. Tento stav Worringer nazývá „*strachem z nezměrného duchovního prostoru*“. V momentě, kdy se umělecká potřeba vyjádřit střetává s oním pocitem úzkosti, je umělecké uchopení světa pojato abstraktně. S abstraktním vnímáním se proto setkáváme zejména v prvopočátcích lidského uměleckého chtění. Avšak postupem času, jak u člověka strach z nezměrného prostoru postupně zanikal, nastala potřeba vcítění, čili opodstatnění sebe sama ve světě. Pokud se ohlédneme do dějin umění, uvidíme, že naturalismus byl užíván v obdobích, kdy lidé dosáhli pocitu harmonie s přírodou. Worringer proto hovoří o obdobích klasické řecké a renesanční kultury, ve kterých se nejvíce uplatňovala tato snaha a zároveň si klade otázku, jak se má potřeba abstrahovat k věcem vnějšího světa. Podle něj dochází ke skutečnosti, že jsou jednotlivé objekty vyňaty ze souvislosti s ostatními věcmi a se světem a jsou umělcem ustanoveny jako absolutní. „*Každá stylová fáze představuje pro lidství, které ji vytvořilo ze svých psychických potřeb, cíl jeho chtění, a proto nejvyšší stupeň dokonalosti. Nad čím se dnes zarážíme jako nad nejhorší zkomoleninou, není zaviněno nedostatečnou schopností, nýbrž je následkem jinak zaměřeného chtění. Člověk nebyl ničeho jiného schopen, protože nic jiného nechtěl.*“<sup>27</sup> V naturalistickém umění tedy můžeme spatřovat důraz na hodnotu prostoru, prostřednictvím kterého je dosahováno reality, oproti obdobím, ve kterých lidstvo směřovalo spíše k abstrakci a tedy k potlačení prostoru a naopak ke zdůraznění nadčasovosti. „*Potlačení prostorového znázornění bylo příkazem nutkání abstrahovat už proto, že to je právě prostor, jenž věci vzájemně spojuje a dává jim relativitu v obrazu světa, a také proto, že prostor se zjevně nedá individualizovat.*“<sup>28</sup> Pokud je tedy podle Worringera nějaký objekt stále závislý na prostoru, je nemožné zbavit jej nejasnosti, která z tohoto spojení vyvstává.

Aniž by Worringer mohl tušit, jeho teorie abstrakce a vcítění se stala pro následující období uměleckého cítění nadmíru výmluvná. Umělecká tvorba ve dvacátém století postavila své umělecké chtění na abstrakci. Rezolutně se tak proměnila touha umělců z doby předcházející. „*Oba tyto póly...*“, jak Worringer o abstrakci a vcítění napsal, „*...jsou pouhými kvantitativními stupni všeobecné potřeby, která se zjevuje jako nejhlubší a poslední podstata veškerých estetických zážitků, tj. potřeby zbýt se sebe sama. Pudová potřeba zbýt se sebe sama, která je jakožto nutkání abstrahovat rozšířena*

---

<sup>27</sup> *Tamtéž*, s. 113.

<sup>28</sup> *Tamtéž*, s. 38.



na všeobecnou organickou vitalitu, stojí tedy proti touze oprostít se od sebe sama, jak se projevuje v potřebě vcítění, jako její polární protiklad.“<sup>29</sup> Autor tak proti sobě postavil pojem „uměleckého chtění“, který je odpovědí na určité psychické nutkání, jež se od sebe v různých obdobích liší.

Dvacáté století se tak oprostilo od nutnosti vyhranit od sebe jednotlivé druhy umění a dalo tak přednost uplatnit své cítění zcela jiným způsobem. Neklid doby si proto vyžádal, aby se umělci přiklonili spíše k abstrakci. Jeoraldan McClain (1937-2007) ve své práci *Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism (Čas ve výtvarných uměních: Lessing a moderní kriticismus)* z roku 1885 upozorňuje na skutečnost, že v moderním umění začaly prostor a čas existovat vedle sebe současně. Na impresionismu nám dokládá paradox, kdy se obrazy zdají být v pohybu, právě tak jako v nich můžeme spatřovat státnost. Stejně tak Cézannovy obrazy krajiny mohou v pozorovateli vyvolávat iluzi v čase následujících momentů tak, že divák přemýšlí ve své představivosti sukcesivně a zároveň stejně tak i simultánně. Doba moderního umění však postoupila ještě dál. Čas a prostor přestaly již být chápány z objektivního hlediska, ale začaly být spíše pojímány s důrazem na subjekt. Prostorová jednota, na kterou byl vždy kladen takový důraz, byla rozbita. Výjev, který se před divákem začal rozkládat, již nebylo možné uchopit najednou. Divákovu oko v takto pojatých obrazech postupně vnímá jednotlivé části obrazu, které následně analyzuje. Takovéto čtení díla proto můžeme charakterizovat jako časové, jelikož divák není schopen pojmout dílo najednou, ale po částech. Cézanne, který je právem označován za jednoho z otců moderního umění, tak ve svých dílech započal s uplatňováním prostorovosti a časovosti zcela jiným způsobem. Vytvořil iluzi, která syntetizuje nesčetné momenty v čase. Cézannův prostor již není upjatým renesančním perspektivním prostorem. Objekty, které nám malíř prostřednictvím svého dvourozměrného plátna předkládá, nejsou uzavřené a izolované v omezenosti hlavních rysů. Divák tak může vidět objekty z mnoha různých úhlů, jeden po druhém a následně současně ve své mysli, přičemž chvění, které je díky takto pojaté malbě nastoleno, dává za vznik pohybu a určité možnosti strukturní obměny. Pokud si tak divák chce uchovat jednotlivé body pohledu, musí postupovat pomalu a kontinuálně.

Následně na tuto koncepci vnímání času a prostoru navázali kubisté. Kubisté však Cézannův potenciál rozšířili. Naprosto zmizelo vyobrazení jediného momentu v

---

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 39-40.

jednotném prostoru. Na místo klasického pojetí jsou plochy jakoby ve stálém pohybu a záleží již pouze na divákovi, jakým způsobem bude prostor a čas uchopen. Divák je tak nucen poskládat si ve své mysli obraz na první pohled nesouvislých a rozmanitých hledisek, která vyplývají z nejednoznačné hodnoty času v kubistické malbě. Čas tak hraje pro kubistické malíře doslova podpůrnou roli, jelikož se tímto způsobem pokoušeli zobrazit i čtvrtý rozměr, tedy rozměr, který ani realita běžného života není schopna poskytnout. Jak dále poznamenává McClain ve své práci, postup literární kritiky podle Lessingovy ideje polarity prostoru a času byl sumarizován Williamem Holtzem v článku nazvaném *Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration*, (*Prostorová forma v moderní literatuře: přezkoumání*), který byl vydán roku 1977. Autor zde klade důraz na skutečnost, že dvacáté století fyzicky přepracovalo skutečnou realitu v rámci jednotného prostorového časového pole. Jak si však dále ukážeme, prostor a čas byly zcela jinak uchopeny také v oblasti literatury.

V literatuře se tak setkáváme s důrazem především na prostor a nikoli již prvořadně na děj. Spisovatelé jako Marcel Proust, nebo James Joyce se tak nezaměřili na formu vyprávění, která postupuje ve sledu událostí, ale na takové spojení jazyka, které udeří na čtenářovu mysl okamžitě. Tato metoda je tedy v naprosto přímém rozporu s Lessingovou analýzou jazyka. Sled v jazyce, který Lessing tolik upřednostňoval, je uchopen zcela opačně. Kniha, nebo báseň jsou založeny na prostoru, který požaduje kompletní přeorientování čtenářova postoje vůči jazyku. Čas již tedy není pocíťovaný jako primární cíl. Jak McClain píše, moderní poezie se stává reflexivní a význam je zatčen simultánním viděním v prostoru.

V následujících řádcích bude potřebné navrátit se zpět k již zmiňovanému Clementu Greenbergovi. Jak jsme si nyní ukázali, moderní umění se začalo ubírat cestou zcela jinou. Podle Greenberga se moderní umění od klasického postupně odlišovalo takovým způsobem, že čím dál tím více obracelo svoji pozornost ke svému předmětu, čili k umění samotnému. Oproti umění v Lessingově době, kdy umělci tíhli k realistickému zobrazování, docházelo podle Greenberga k zatajování vlastního umění. Tato skutečnost, kdy se umění obrací zpět k prostředkům sobě vlastním, se dá vyjádřit jak u již zmiňovaného impresionismu, tak u Cézanna. Malíři se v moderním umění našli co nejvíce opodstatnit limity, které jsou pro jejich umění nejvlastnější. Jak si nyní ukážeme, tato snaha očistit jednotlivé druhy byla opačná, než jak ji zamýšlel Lessing. Výrazové prostředky v malbě, jakými jsou plochý povrch nebo vlastnosti barev, přestaly být chápány jako překážka a naopak začaly být upřednostňovány. Moderní

malířství proto jednoznačně upoutá svojí plošností a barvami, které byly často nanášeny malíři přímo z tuby. Jak Greenberg píše, „*zdůrazňování plošnosti se ve výtvarném umění modernismu stalo v procesu sebekritiky a sebeurčení tím nejdůležitějším. Je to právě plošnost, která je jedinečná a výlučná jen v malířském umění.*“<sup>30</sup> Podle Greenberga tak moderní malba dospěla až k totální abstrakci, jelikož nejvyšší snahou bylo vyjmout a oprostít objekt od vši reálnosti světa. Avšak přestože umělec vytrhne objekt z reálného světa, kdy již recipient jen stěží onen objekt rozpoznává, dochází u nás k vyvolávání nejrůznějších asociací, které je objekt schopen vzbudit. V naší mysli je proto možno znovu konstituovat potlačený prostor a zároveň vytvořit časovost, která je podmíněna asociacemi, jež vyplývají z divákem vnímaného díla. Podle Greenberga tak veškeré „*entity (včetně obrazů samotných) existují v trojrozměrném prostoru, kdy jsou tímto prostorem myšleny ideje v našich představách. Proto i ten nejmenší náznak poznatelné entity postačuje k tomu, abychom si vytvořili asociaci určitého druhu prostoru.*“<sup>31</sup>

Pro toto výsledné shrnutí a ukázkou vnímání časovosti s důrazem především na výtvarné umění, použijeme práci Vlastimila Zusky, *Čas v možných světech obrazu*. Zuska se zde zabývá problematikou diferenciací uměleckých disciplín a klade zároveň důraz jak na proces vnímání, který probíhá u recipienta, tak i na charakter časovosti, který je nám schopno poskytnout umělecké dílo samo o sobě. Podle autora je důležitá skutečnost, že předcházející „... *paradigma lineárního času, kontinuálního a homogenního plynutí spolu s bodovou přítomností, bezrozměrným průsečíkem minulosti a budoucnosti bylo dávno nahrazeno, ve fyzice a filozofii, představou času nelineárního, vícedimenzionálního a nehomogenního. Typickým příkladem zaostávání speciálních vědních disciplín, přežívání starého modelu kategorie času je estetika a teorie umění.*“<sup>32</sup> Zuska vidí tuto problematiku zaostávání oproti vědě, kde se projevil vliv teorie relativity a kvantové teorie v tom, že je oblast výtvarného umění chápána jako prostředek prostorovosti a stálosti a podle něj vede k zjednodušení v otázce zkoumání uměleckého díla i jeho recepce. Zuska se tedy především zaměřuje na časovost ve výtvarném umění, tak jak ji můžeme chápat v procesu vnímání. Autor vychází z předpokladu, že časovost v průběhu recepce je základním a ustanovujícím komponentem při finálním přijetí projevu, jenž z díla vyzařuje. Z tohoto pohledu

---

<sup>30</sup> Clement Greenberg, *Modernistická malba*, in: *Před obrazem*, OSVU, Praha, 1998, s. 37.

<sup>31</sup> *Tamtéž*, s. 37.

<sup>32</sup> Vlastimil Zuska, *Čas v možných světech obrazu. Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha, 1994, s. 27.

dochází ke skutečnosti, že u uměleckého díla se tento fakt nalézá v podobě pojetí „časově konstitutivního vzorce“ jako součást uměleckého sdělení. U diváka je pak navozen takzvaný „změněný stav vědomí“<sup>33</sup>, kdy recipient přestává vnímat všední realitu světa.<sup>34</sup> Problémem klasického uchopení prostoru a času bylo, jak je vidět především u Lessinga jejich odtržení, které vyústilo až k rozporům. Podle Zusky tak stále přetrvává rozpor, kdy je v oblasti estetiky a teorie umění nahlíženo na prostorovost a časovost postaru. Důvodem se jeví právě skutečnost Lessingova „nešťastného dědictví“, kdy v *Láokoónovi* došlo k odloučení časovosti a prostorovosti. Časová povaha výtvarného umění, především malířství, tak byla radikálně potlačována.

---

<sup>33</sup> *Tamtéž*, s. 28.

<sup>34</sup> Roman Ingarden, *Estetický prožitek a estetický předmět* (§ 24), in: *O poznávání literárního díla*, Praha 1964, s. 144., kdy Ingarden chápe změnu vědomí, jako moment, kdy dochází ke skutečnosti, že estetická emoce vede k určitému zabrzdění. „Toto „zabrzdění“ je doprovázeno určitým pohasnutím, nebo dokonce úplným odsunutím aktuálních prožitků, týkajících se věci nebo záležitostí reálného okolního světa.“ Může proto dojít k takzvanému „... fenoménu quasi zapomnění na reálný svět.“

#### IV. Závěr

V závěru této práce nám nezbyvá, než zrekapitulovat a zamyslet se nad tím, jak byl a je vnímán čas v umění. Worringer, jak jsme si ukázali, rozlišil dvě protichůdné potřeby, podle kterých nese celá kniha název, tedy potřebu abstrakce a vcítění. Nadvláda některé z nich podléhá důvěře či nedůvěře lidí ve svět smyslových vjemů. Tam, kde člověk pocítuje nejistotu z nestálosti světa a prahne tudíž po překonání svého vlastního zdání a snaží se prostřednictvím umění zachytit to, co cítí, dochází k abstrakci. Umění dvacátého století se tak jednoznačně přiklonilo k potřebě abstrahování. U Greenberga jsme byli svědky procesu, ve kterém se umění postupem doby odpoutalo od normativnosti, která jej více či méně svazovala a dospělo k opodstatnění prostředků sobě vlastních. Umění dvacátého století se tedy postupně oprostilo od vše spoutávající mimetičnosti a došlo přirozenou cestou sebe očištění k abstrakci. Po tomto nástinu, jakým způsobem se ubíralo vnímání prostoru a času je nyní zřejmé, že pohled na tuto problematiku můžeme vidět v přímém rozporu s tím, o co se Lessing pokusil v *Láokoónovi*.

Lessingova doba a její umělci se tak nutně opírali o svět smyslových vjemů. Oproti tomu tak umělci utvářející moderní umění měli touhu prostřednictvím abstrakce vyjádřit zmiňovanou nestálost a nejistotu, kterou pocítovali. Postupným abstrahováním výtvarné umění dospělo k abstrakci absolutní. Umělci dokázali vyjádřit i pocity, kterých by malířství v Lessingově době nebylo schopno. Tíhnutí k abstrakci je proto niterným uměleckým vyjádřením, které je pro dvacáté století tolik charakteristické. Lessing umělcům navrhoval, aby se drželi prostředků, kterými jejich umění disponují. Výtvarná umění se proto co nejvíce snažila vyobrazit takový prostor, jenž upoutá svojí reálností a zobrazený námět tím nejvhodnějším možným okamžikem. Poezie ze stejného důvodu kladla důraz na propracovanou dějovost. Avšak moderní umění záměrně vyzdvihlo svoji plošnost, aby nechalo pouze na divákovi, jakým způsobem si prostor a čas ve své mysli vyobrazí.

Umělecké dílo v moderním umění přestalo vyjadřovat jasný obsah, ale začalo být čím dál tím více zprostředkujícím faktorem umělcovy senzibility. Umělec tak vytváří krásu, která pramení přímo z jeho nitra. Krása v moderním umění již není předmětem, kterého je třeba se za každou cenu držet, není účelem, za kterým by se měli umělci obracet, jelikož není předem možné odhadnout, jaká krásu bude. Krása v moderním umění proto není ani předmětem, ani účelem, tak jak to bylo žádáno dříve. Dějiny

umění ani estetické tendence se nedají nikdy dopředu odhadnout a ani se nedá předpovídat jejich další směřování. To, jak se bude napříště vyvíjet umění a s ním spjaté vnímání krásy je jen těžko předvídatelné. Dnešní doba je plná zvrátů, a proto položme si otázku, zdali se nerýsuje nový převrat v estetickém myšlení a v uměleckém uchopení světa?

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

- Gilbertová, K. E. & Kuhn, H.**, *Dějiny estetiky*. Praha: SNKLU, 1965.
- Greenberg, C.**, *Modernistická malba*. In: *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Tomáš Pospiszyl (Ed.), Praha: OSVU, 1998, s. 35–47.
- Gombrich, E. H.**, Lessing. (Lecture on a Master Mind - 1957), Proceedings of the British Academy, 43, pp. 133-156. Reprinted in *Tributes*, 1984.
- Ingarden, R.**, *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964.
- Krausová, N.**, *Od Lessinga k Brechtovi*. Bratislava: Slovenský spisovatel, 1959.
- Lessing, G. E.**, *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Praha: Odeon, 1980.
- Losev, A. F. & Šestakov, V. P.**: *Dějiny estetických kategorií*. Praha: Svoboda, 1984.
- Markiewicz, H.**, *Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem*, New Literary History 1986/87.
- McClain, J.**, *Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 44, No. 1, (Autumn, 1985), pp. 41- 58
- Mehring, F.**, *Bedřich II. a jeho doba. Lessingovská legenda*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1949.
- Mitchell, W. T. J.** *The Politics of Genre: Space and Time in Leasing's Laocoon*, University of California 1984.
- Morpurgo-Tagliabue, G.**, *Současná estetika*. Praha: Odeon, 1985.
- Mukařovský, J.**, *Studie I. a II.*, Brno: Host, 2007.
- Read, H.**, *Osudy moderního umění*. Praha: SNKLU, 1964.
- Rudowski, V. A.**, *Lessing contra Winckelmann*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 44, No. 3, (Spring, 1986), pp. 235- 243
- Trimpi, W.**, *The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1973.
- Volek, J.**, *Kapitoly z dějin estetiky*. Praha: Panton, 1969.
- Worringer, W.**, *Abstrakce a vcítění. Příspěvek k psychologii stylu*. Praha: Triáda, 2001.
- Zuska, V.**, *Čas v možných světech obrazu. Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha: Karolinum, 1994.

OBRAZOVÉ PŘÍLOHY



Vatikánská muzea  
Sousoší Láokoónta a jeho synů