

si kdekdo, že ví, co je to krásno. Ničím se tak nedotkneme člověka, jako když mu upřeme dobrý vkus, který je jen jiné slovo pro dotyčnou schopnost; každý se raději přizná ke krásné. Nedostatek zkušenosti tu ještě leckdo přizná, ale schopnosti rozpoznat krásné se rozhodně nevzdá. Tato schopnost je, podobně jako poetický duch, darem nebes, ale stejně jako on se nevzdělává sama; bez poučení a výuky by zůstala jalová a mrtvá. Proto se toto vzdělávání.

Schopnost vnímat krásno nadělilo nebe všem rozumným bytostem, ale ve velmi různé míře. Lidé jsou většinou jako lehké částice, které jsou bez rozdílu přitahovány k třenému elektrickému tělesu a brzy zase odpadnou; proto je jejich pocit krátký jako tón zkrácené struny. Přijímají stejně předměty krásné i průměrné, podobajíce se nepřiměřeně zdvořilému člověku, který vítá stejně zasloužilého muže jako ničemu. Někteří mají oně schopnosti tak málo, že se zdá, jako by vůbec nebyli u toho, když se rozdávala. Takový byl jistý mladý Brit z nejvyšších kruhů, který nedal ani najevo, že vůbec žije nebo je přítomen, když jsem mu ve voze přednášel o krásách Apollona a jiných sochách prvního řádu. Na stejné úrovni musela být vnímavost hraběte Malvasii, jenž sepsal *Životy bolognských malířů*. Tento žvanil nazývá velkého Raffaela urbinským hrnčičem, podle povídaček luzy, že tento bůh umělců maloval nádoby, které nevědomci na druhé straně Alp ukazují jako vzácnost. Odvažuje se tvrdit i takovou hloupost, že se Carracciové napodobováním Raffaela zkazili. Na takové lidi působí krásy umění jako polární záře, která svítí, ale nehřeje. Dalo by se skoro říci, že patří k tvorům, kteří nemají žádné pocity — jak říká Sanchuniathon. I kdyby krásno v umění nebylo nic než tvář, jako je v egyptském pojetí bůh jen oko, přesto by ani takto soustředěno do jediného orgánu mnohé lidi nevzrušovalo.

Vzácný výskyt vnímavosti bychom mohli vysvětlit i z nedostatku naučných spisů o krásnu. Od Platona až do dnešních časů jsou spisy tohoto druhu bezobsažné, málo poučné a chybí v nich výklad obecného krásna. Někteří novější autoři se o krásnu v umění pokoušeli psát, ale bez patřičných znalostí. To bych mohl znovu doložit dopisem proslulého barona Stosche, největšího znalce starověku v naší době: V dopise, jímž začíná naše korespondence, mně baron Stosch, jelikož mě ještě neznal, chtěl podat poučení o hodnotě nejlepších soch a o pořadí, v němž je mám zkoumat. Užasl jsem, vida, že tak povolaný znalec starověku staví *Vatikánského Apollona*, zázrak umění, až za lesního tvora, *Spícího Fauna* z paláce Barberini, za *Kentaura z vily Borghese*, který nemůže představovat ideální krásu, za dva staré *kapitolské Satyry* i za *giustiniánského Kozla*, jehož jedinou výtečnou partií je hlava. Poslední místo v jeho pořadí patří vzorům nejvyšší ženské krásy, *Niobě a jejím dcerám*. Když jsem mu dokázal, že jeho pořadí hodnot je mylné, omlouval se tím, že v mládí si prohlížel díla starověkého umění ve společnosti dvou dosud žijících umělců z druhé strany hor a své hodnocení dodnes opírá o jejich soudy. Vyměnili jsme si řadu dopisů o jistém oválném díle z vily Panfilii s reliéfními figurami, jež on považoval za nejstarší památku řeckého umění, a já zase za jedno z nejpozdnějších děl císařského období. Co bylo podkladem jeho mínění? To, že nejhorší dílo považoval za nejstarší. Stejnou zásadu uplatňuje i Natter ve svém díle o gemách, jak vyplývá z toho, co říká o třetí

Pojednání o schopnosti vnímat krásno v umění a jejím vzdělávání

Baronu Bergovi

Milý příteli!

Zpoždění tohoto slíbeného nástinu o schopnosti vnímat krásno v umění bych chtěl vysvětlit slovy, která pronesl Pindaros, když nechal Agesidama, šlechtného jinocha z Lokridy, „krásného postavou a obestřeného grácií“, dlouho čekat na ódu, již mu věnoval: „Lichvářsky splacený dluh utiší výčitku.“ Tato slova můžete ve své dobrotě vztáhnout na mé pojednání, jehož rozsah je nakonec větší, než jsem původně zamýšlel, když jsem je chtěl vydat spolu s ostatními římskými listy.

Jeho obsah jste určil Vy sám. Naše setkání bylo krátké, příliš krátké pro Vás i pro mne, ale již v okamžiku, kdy jsem Vás poprvé spatřil, pocítil jsem souznění našich duchů. Z Vašeho zjevu jsem mohl usuzovat na to, co jsem si přál, a v krásném těle jsem našel duši stvořenou k ctnosti a nadanou citem pro krásu. Rozloučení s Vámi pro mne bylo jedním z nejbolestnějších loučení mého života a náš společný přítel¹ je svědkem, že bolest zůstala i po Vašem odjezdu, neboť vzdálenost mezi námi mi nedává nejmenší naději, že Vás ještě kdy spatřím. Tento spisek nechť je pomníkem přátelství, jež k Vám bez všech úmyslů budu navždy chovat.

Schopnost vnímat krásno v umění je pojem, který zahrnuje současně osobu i věc, vnímatele i vnímané, což obojí pojmám v jednotě; proto zde zaměřím pozornost hlavně na osobu a poznamenávám předem, že krásno je širší pojem než krása. Krása se v podstatě týká formování a je nejvyšším cílem umění, kdežto krásno se vztahuje na všechno, co myslíme, koncipujeme a vypracováváme.

S touto schopností je tomu stejně jako s obecným zdravým rozumem. Každý si myslí, že ho má, ač je to věc vzácnější než důvtip. Protože máš oči jako druhý, myslíš si, že vidíš stejně dobře jako on. Jako dívka nerada považuje sama sebe za ošklivou, osobuje

Ostrou výtku smrtelných lidí
však odčiní splacená daň.
... zjevem krásný,
půvabem dokonalý.¹

¹ Pindaros, *Olympijský zpěv* 10, v. 9—10 a 22—23.

² [Johann Friedrich Reiffenstein, s nímž se Winckelmann seznámil v r. 1762.]

a šesté rytině. Právě tak nesprávný je jeho názor o domnělém velkém stáří kamenů na tabuli osm až dvanáct: drží se tu dějin a myslí si, že velmi stará událost, jakou je smrt Othryadova, předpokládá také velmi starého umělce. Takoví znalci vychvalovali takzvaného *Seneku v lázni*, z vily Borghese, který představuje jeden spletenec žil tlustých jak provazy a podle mého názoru není téměř hoden, aby byl počítán k starověkému umění. Můj soud budou mnozí považovat za kacířství a ještě před několika lety bych se byl neodvážil něco takového vyslovit veřejně.

Schopnost, o níž mluvíme, se probouzí dobrou výchovou; díky té pak i rychleji dozrává a dříve se projevuje. Zanedbaná výchova ji nicméně nemůže udusit, jak vím z vlastní zkušenosti. Vnímavost pro krásno se ale rozvíjí spíše ve velkých než malých městech a společenský styk ji podporuje více než učenost: hodně vědomostí, jak říkají Řekové, neprobouzí zdravý rozum a lidé, kteří se se starožitnostmi seznámili jen prostřednictvím vědy, je také nepochopili hloub. U lidí narozených v Římě, kde by tento cit mohl dozrát dříve a do větší plnosti, hraje ve výchově bezvýznamnou roli a nerozvíjí se, neboť člověk je mnohdy jako slepice, která mine zrno ležící před ní a jde sezobnout to vzdálenější. Po tom, co máme denně na očích, většinou netoužíme. Známý současný malíř Niccolo Ricciolini, rodilý Říman a muž velkého talentu a vědomostí i mimo okruh svého umění, spatřil teprve před několika lety, v sedmdesátém roce svého života, poprvé sochy ve vile Borghese. Studoval stavitelství od základu, ale neviděl jednu z nejkrásnějších památek, totiž hrobku Crassovy manželky Caecilie Metelly, ačkoliv jako náruživý lovec prošel křížem krážem krajinu kolem Říma. Z těchto důvodů také vzešlo z rodilých Římanů — až na Giulia Romana — málo slavných umělců. Většina malířů, sochařů a stavitelů, kteří se v Římě proslavili, byli odjinud, a ani v současné době nevyniká v umění žádný Říman. Na základě této zkušenosti považuji za předsudek, jestliže se na kopírování obrazů jedné galérie v Německu najímají za velký plat Římané, i když by se našli lepší umělci.²

U začínajících mladých lidí je tato schopnost, jako každý sklon, zahalena do nejasných a zmatených duševních hnutí a projevuje se, jako když nás svrbí na různých místech, a nevíme, kde se máme poškrabat. Najdeme ji spíše u dobře rostlých chlapců než u ostatních, neboť většinou myslíme tak, jaké je naše tělesné, ale ještě více duševní a charakterové založení: měkké srdce a tvárné smysly jsou znakem této schopnosti. Ještě zřetelněji se projevuje, jestliže u někoho četba jistého spisovatele vzbudí něžné city, zatímco divoká mysl zde zůstane rozptýlena; tak rozdílná hnutí by vyvolala třeba Glaukova řeč k Diomedovi, v níž se dojemně přirovnává lidský život k listí, jež opadá ve větru, ale na jaře opět vyraší.³ Kde chybí vnímavost, jako bychom učili poznávat krásno slepce nebo chtěli přiblížit hudbu nemuzikálnímu sluchu. U chlapců, kteří nebyli vychováni v blízkosti umění, ani k němu nejsou určeni, je zvláštním znakem vnitřní potřeba kreslit, která je stejně vrozená jako sklon k poezii nebo hudbě.

Chceme-li pochopit lidskou krásu, je třeba ji shrnout do obecného pojmu; v této sou-

² [Winckelmann míní drážďanskou galérii, v jejíž správě měl hlavní slovo Carl Heinrich von Heineken; současně je však terčem Winckelmannovy kritiky i Christian Ludwig Hagedorn, který byl zodpovědný za výběr malířů.]

³ *Ilias*, zpěv 6, v. 145 — 150.

vislosti jsem zaznamenal, že lidé, kteří si všímají jen krásy žen a které krása našeho pohlaví dojí má jen málo nebo vůbec ne, obvykle nemívají vrozenou, všeobecnou a živou vnímavost pro krásno v umění. Nebudou dostatečně vnímaví ani vůči řeckému umění, neboť v něm jsou nejkrásnější postavy častěji našeho nežli druhého pohlaví. Větší vnímavost nežli krásno v přírodě ovšem vyžaduje krásno v umění, neboť to je, podobně jako slzy v divadle, bez bolesti a života a musí se probouzet a nahrazovat představivostí. Protože ale představivost je daleko ohnivější v mládí než v mužném věku, musí se schopnost, o níž mluvíme, cvičit a vést ke krásnu dříve, než dospějeme do věku, v němž si musíme k vlastnímu zděšení přiznat, že je již necítíme.

Jestliže však někdo obdivuje věci špatné, nelze z toho vždy vyvozovat, že tuto vnímavost nemá. Podobně jako děti, jimž bychom dovolili, aby si všechno, co si chtějí prohlédnout, držely těsně před očima, by začaly šilhat, tak se může pokazit a zmást i vnímavost, jestliže jí v prvních letech předkládáme k pozorování průměrné nebo špatné předměty. Vzpomínám si, že v končinách, jež nemohou být domovem umění, mluvili i talentovaní lidé o vystupujících žilách na figurkách z našich starých dómů, aby ukázali, že mají vkus. Tito lidé neviděli nic lepšího než Miláňané, kteří dávají přednost svému dómu před chrámem sv. Petra v Římě.

Skutečný cit pro krásno je jako tekutá sádra, která zaleje celou Apollonovu hlavu a přilne ke všem jejím částem. Předmětem tohoto citu nejsou věci, jež vychvaluje pud, přátelství nebo úslužnost, nýbrž ty, jež pro krásno samo vnímá vnitřní jemnější smysl, očištěný ode všech dalších účelů. Řeknete, že tu zavádím platonské pojmy, jež by mnohým lidem tuto vnímavost mohly upřít. Víte však, že ve vzdělání stejně jako v zákonodárství je třeba nasadit nejvyšší tón, protože struna sama o sobě povoluje. Hovořím o tom, co by mělo být, ne o tom, co obvykle je, a můj pojem je jako zkouška správnosti výpočtu.

Nástrojem tohoto vnímání jsou vnější smysly, jež musí být přesné, a jeho sídlem smysly vnitřní, jež musí být citlivé a jemné. Ale přesnost oka je nadání, jež mnohým schází stejně jako jemný sluch a citlivý čich. Jeden z nejslavnějších současných pěvců v Itálii má všechny předpoklady pro své umění, až na dobrý sluch, chybí mu to, čeho měl nadbytek Newtonův pokračovatel, slepý Saunderson. Mnozí lékaři by byli zručnější, kdyby se jim dostalo jemného hmatu. Naše oko je často podvedeno optikou a nezřídka oklame samo sebe.

Přesnost oka spočívá v tom, že zaznamená správnou podobu a velikost předlohy, přičemž podobou rozumím jak formu, tak barvu. Umělci nemusí vidět barvy stejně a zachycují je také různě. Jako důkaz nechci uvádět zcela špatný kolorit některých malířů, třeba Poussina, neboť zde je příčinou nedbalost, špatní učitelé nebo neschopnost. Soudím podle toho, jak jsem sám viděl takové malíře pracovat: nepoznají, že jejich barvy jsou špatné. Jeden z nejlepších britských malířů⁴ by si byl jinak méně cenil své *Smrti Hektorovy*, malby v životní velikosti, jejíž barvy jsou hluboko pod úrovní kresby; toto dílo bude zakrátko vydáno v Římě jako mědirytina. Moje tvrzení se týká především umělců, kteří jsou považováni za dobré koloristy, ale mají jisté nedostatky; mohu zde

⁴ [Gavin Hamilton.]

uvést slavného Federiga Barocciho, jehož těla jsou nazelenalá. Měl zvláštní způsob práce: podklad nahého těla maloval zeleně, jak zjistíme na některých nedokončených obrazech v galérii Albani. Jestliže jsou barvy Guida Reniho měkké a veselé a barvy Guercinovy silné, zasmušilé a mnohdy smutné, pak tento kolorit vyčteme dokonce i z tváří obou umělců.

Nemenší rozdíly jsou mezi umělci i v zachycení skutečného tvaru, což vyplývá nutně z nedokonalého rozvrhu v umělcově představivosti. Barocciho poznáme podle velmi prohnutého profilu tváří, Pietra z Cortony podle příliš malé brady jeho hlav a Parmigianina podle protáhlého oválu a dlouhých prstů. Nechci však tvrdit, že v dobách, kdy všechny postavy jako by trpěly úbytěmi, totiž před Raffaelem, či kdy zase byly jako opuchlé dnou, to díky Berninimu, chybělo přesné oko všem umělcům: vina tu byla ve falešném systému, který malíři zvolili a jehož se slepě drželi. S velikostí je tomu stejně. Vidíme, že umělci chybují v rozměrech jednotlivých partií i u portrétů, kde je mohou pozorovat v klidu a libovolně dlouho. Na některých portrétech bývají ruce nebo hlava příliš malé, nebo zas velké, krk příliš protáhlý nebo krátký atd. Správné proporce najdeme jen tam, kde si je oko osvojilo několikaletým vytrvalým cvičením.

Jestliže zjišťujeme chyby vidění i u školených umělců, budou tím častější u lidí, kteří si oko necvičili stejným způsobem. Má-li však někdo nadání pro přesnost vůbec, může v ní cvikem nabýt jistoty, jaká je jinak možná jen u zraku. Pan kardinál Alexandr Albani dokáže pouhým hmatem rozpoznat, který císař je zobrazen na té či oné minci.

Jsou-li přesné vnější smysly, lze si přát, aby jim odpovídala dokonalost smyslu vnitřního. Ten je jako druhé zrcadlo, pomocí něhož vidíme vlastní profil jako podstatnou složku své podoby. Vnitřní smysl znamená zachycování a formování vněmů vnějších smyslů, je tedy tím, co nazýváme vnímavostí. Vnitřní smysl však není vždy ve správném poměru k smyslům vnějším, to jest není stejně citlivý, jako jsou vnější smysly přesné, neboť ty postupují mechanicky, zatímco u něho jde o účín duchovní. Mohou tedy existovat přesní kreslíři bez vnímavosti (jednoho takového znám); jsou však nejvýš s to napodobovat krásno, ne však sami je nacházet a koncipovat. Berninimu příroda tuto vnímavost v sochařství odepřela, zatímco Lorenzetto jí byl nadán, jak se zdá, více než jiní sochaři novější doby. Byl Raffaelovým žákem a je znám jeho *Jonáš* z kaple Chigi; nikdo si však nevšímá jednoho jeho dokonalého díla v Pantheonu, stojící *Madony*, v dvojnásobku životní velikosti, již vytvořil po smrti svého učitele. Ještě méně je znám další zasloužilý sochař. Jmenuje se Lorenzo Ottone, je žákem Ercola Ferraty a pochází od něho stojící *Svatá Anna* rovněž v Pantheonu, takže dvě z nejlepších novějších soch se nacházejí na témž místě. Vedle nich jsou nejkrásnějšími postavami novějších sochařů Fiammingův *Svatý Andreas* a Le Grosovo *Náboženství*⁵ v kostele al Gesu. Toto odbočení nechtě je mi prominuto, neboť přináší poučení. Vnitřní smysl, o němž mluvím, musí být pohotový, jemný a tvořivý.

Pohotový a rychlý musí být proto, že první dojmy jsou nejsilnější a předcházejí přemýšlení. Přemýšlení oslabuje pocity. Toto obecné hnutí, jež nás přitahuje ke krásnu, může

⁵ [Náboženství vítězí nad kacířstvím.]

být nejasné a nezdůvodněné, jako bývají všechny první a rychlé dojmy, až posléze zkoumáním jednotlivostí připustí a umožní úvahu, ba vyžádá si ji. Člověk, který by zde chtěl postupovat od jednotlivostí k celku, projevil by mozek gramatika a stěží by v sobě probudil vnímavost, ba zapálení pro celek.

Jemný, nikoli prudký, musí být tento smysl proto, že krásno spočívá v harmonii jednotlivých částí; jejich dokonalost vyplývá z měkkého stoupání a klesání, jež pak rovnoměrně působí na naši vnímavost a jemně ji unáší, nestrhává ji náhle. Všechny prudké pocity přecházejí od zprostředkovaného k bezprostřednímu, ale cit má být naopak vzbuzen tak, jako krásný den povstává z náznaku líbezných červánků. Prudké pocity škodí vnímání krásna a požitku z něho také proto, že jsou příliš krátké. Vedou totiž jedním rázem tam, kam by se měly dostat postupně. Zdá se, že i v tomto ohledu starověk odíval své myšlenky do obrazů a zakrýval jejich smysl, aby umožnil rozumu potěšení proniknout k nim zprostředkovaně. Ohnivě, prchlivě hlavy nejsou tudíž nejvnímavější pro krásno; požitku ze sebe samých a pravého potěšení můžeme dosáhnout jen v poklidu ducha i těla, a tak je tomu i s citem pro krásno a požitkem z něho: krásno musí přijít lehce a měkce jako vlahá rosa, nikoli jako liják. Pravé krásno lidské postavy se zpravidla halí do nevinné, tiché přirozenosti a je možno je vycítit a rozpoznat jen podobným čidlem. Nepotřebujeme tu Pegasa, na němž bychom létali vzduchem, ale Palladu, která nás povede.

Třetí uvedená vlastnost vnitřního smyslu, spočívající v živém dotváření pozorovaného krásna, je důsledkem obou prvních vlastností a bez nich neexistuje. Její síla podobně jako síla paměti roste cvikem, který nic neznamena pro první dvě vlastnosti. U člověka s nejvnímavějším citem může být tato vlastnost méně dokonalá než u školeného malíře bez citu: vnímaný obraz je povšechně živý a zřetelný, ale oslabuje se, když si jej chceme v každém detailu přesně představit, jako obraz vzdálené milenky. Zkušenost učí, že chceme-li jít u některé věci příliš do jednotlivostí, ztrácí se nám celek. Pouze mechanicky pracující malíř, jehož hlavním oborem je portrét, může patřičným cvikem posílit svou představivost tak, aby obsáhla jednotlivé části nazíraného obrazu a postupně je opakovala.

Této schopnosti si musíme vážit jako vzácného daru nebes, jež uzpůsobila náš smysl pro požitky z krásna a života vůbec, neboť životní štěstí spočívá v sledu příjemných pocitů.

K vzdělávání vnímavosti pro krásno v umění, což je předmětem druhé části tohoto pojednání, mohu nejprve podat obecný návrh, který pak rozvedu poznámkami o jeho zvláštním uplatnění v třech druzích krásného umění. Tento návrh, stejně jako celé pojednání, není samozřejmě určen mladým lidem, kteří se učí jen proto, aby si vydělali na živobytí, a nedokáží myslet dál, nýbrž těm, kdož kromě schopností mají i prostředky, příležitost a dosti času. Neboť jak říká Plinius, obírat se uměním mohou jen lidé zahálčiví, to jest ti, kdož nejsou odsouzeni klopotit se celý den na neúrodném poli. Volný čas je největším štěstím, kterého mi dobrotivý osud v Římě dopřál, totiž prostřednictvím mého nejvznešenějšího přítele a pána:⁶ za dobu, již u něho a s ním žiji, ode mne

⁶ [Kardinál Albani.]

nežádal ani jediný škrť perem a tato blažená zahálka mi umožnila, abych se po libosti oddával zkoumání umění.

Pro výuku hochů, u něhož se projevují známky kýžené vnímavosti, navrhuji toto: Nejprve by mělo být probuzeno jeho srdce a citlivost výkladem nejkrásnějších pasáží starých i nových spisovatelů, nanejvýše básníků, aby se naučil vidět krásno ve všech podobách, neboť tato cesta vede k dokonalosti. Současně by jeho oko mělo přivykat pozorování krásna v umění, čehož je možno v nejnětější míře docílit ve všech zemích.

Nejprve mu předložme starověké reliéfy a malby, jejichž krásu Bartoli věrně a se vkusem zachytil na svých rytinách. Pak můžeme uvést takzvanou *Raffaellovu Bibli*, to jest příběhy Starého zákona, jež tento velký umělec zčásti sám namaloval, zčásti dal provést podle vlastních návrhů na klenbě lodžie Vatikánského paláce.⁷ I tyto malby zachytil Bartoli na rytinách. Obě díla poslouží nezkušenému oku podobně jako správně předepsané písmo ruce: necvičená vnímavost se podobá břechťanu, který se stejně snadno zachytí stromu i staré zdi, to jest dívá se na věci špatné i dobré se stejným potěšením, a proto je třeba zaměstnávat ji krásnými obrazy. Platí zde Diogenova⁸ slova, že máme prosit bohy, aby nám poskytovali příjemné věci na dívání. Na chlapci, jež zaujaly Raffaellovy obrazy, časem poznáme, co pocituje člověk, který viděl ve Vatikánu *Apollona* a *Laokoonta* a bezprostředně poté spatří některé sochy kanonizovaných mnichů v chrámu sv. Petra. Stejně jako nás pravda přesvědčí i bez důkazů, tak se nám i bez dalšího poučování zalíbí krásno, jestliže ho vidíme od mládí.

Tento návrh počáteční výuky je určen především mladým lidem, kteří jsou — jako svého času i Vy, milý příteli — až do jistého věku vychováni na venkově, popřípadě nemají nikoho, kdo by je k zmíněným poznatkům vedl; i jim je možno takovou výuku zprostředkovat. Lze použít Goltziova díla,⁹ v němž jsou vůbec nejlepší kresby řeckých mincí: jejich prohlížení a výklad mohou prospět našemu záměru a přinést další poučení. Nej příjemnější a nejlepší poučení však poskytnou nejlepší gemy zachycené na sádrových otiscích, z nichž je v Německu dosažitelná velká sbírka.¹⁰ V Římě najdeme úplnou sbírku červených sírových odlitků všech nejlepších prací tohoto druhu.¹¹ Pro zkoumání některých z nich může být užitečný můj popis Stoschových rytých kamenů. Chce-li se někdo zabývat drahocennými díly, lze zvláště doporučit svazek o gemách z Florentského muzea.^{11a}

Jestliže hoch, jež vedeme ke krásnu, žije ve větším městě, kde se mu může dostat ústního poučení, pak bych ani jemu pro začátek nedoporučoval nic jiného než chlapci z venkova. Kdyby však jeho učitel měl tak vzácné vědomosti, že by dovedl rozlišit práci starých a novějších umělců, mohl by k otisům starověkých gem přibrat i sbírku nových, aby na jejich srovnání ukázal pojem pravého krásna v starých památkách a jeho mylné pojetí u většiny nových prací. Hodně se dá ukázat a vysvětlit i bez výuky v kreslení,

⁷ [Lodžie papežovy, 1518—1519, obsahují výjevy ze Starého i Nového zákona.]

⁸ [Demokritova, nikoli Diogenova; viz pozn. 81 na s. 375 a pozn. 76 na s. 313 našeho výboru.]

⁹ [Hubert Goltzius; Winckelmann míní nejspíš souborné posthumní vydání jeho rytin v 5 svazcích: *Romanae et Graecae antiquitatis monumenta*, 1644—1645.]

¹⁰ [Její majitelem byl drážďanský malíř a rytec Philipp Daniel Lippert, obsahovala na 3 000 otisků a popisů gem. Lippert je publikoval v díle *Dactylitheca*, 3 sv., 1755—1762, v Lipsku.]

¹¹ [Majitelem byl Christian Dehn.]

^{11a} [Gori, *Museum Florentinum*, sv. 1 a 2.]

neboť pochopení vyrůstá z protikladu, podobně jako vedle dobře znějícího harmonického nástroje rozpoznáme průměrného zpěváka, jehož zpěv by se nám bez doprovodu jevil jinak. Avšak kreslení, jemuž se lze učit současně s psaním, zprostředkuje, zvládnuto na jisté úrovni, úplnější a důkladnější znalosti.

Soukromá výuka podle rytin a otisků je nicméně jako zeměměřičství provozované pouze na papíře. Malá kopie je jen stínem, nikoli pravdou samou a mezi Homérem a jeho nejlepším překladem není větší rozdíl než mezi díly starých mistrů či Raffaela a jejich kopiemi. Kopie jsou mrtvé obrazy, původní díla mluví. Proto nelze dosáhnout pravého a úplného poznání krásna v umění jinak než pozorováním samotných originálů, především v Římě, a cestu do Itálie je možno přát všem, kdož jsou od přírody nadáni k poznávání krásna a mají za sebou dostatečnou výuku. Mimo Řím je člověk jako milenec, který se musí spokojit s pohledy a vzdechy, to jest, nezbyvá mu než obdivovat několik málo průměrných věcí.

Je známo, že v posledním století byly některé významné exempláře starověkého umění i obrazy slavných mistrů odvezeny z Říma do jiných zemí, zvláště do Anglie. Jisto však je, že nejlepší díla zůstala a patrně i zůstanou v Římě. Nejpřednějším souborem starožitností v Anglii je Pembroková sbírka ve Wiltonu, v níž je všechno, co nashromáždil kardinál Mazarin. Nesmíme se však dát oklamat jménem Kleomenes na několika sochách, ani jmény, jimiž byly pokřtěny některé busty v Mnichově: kdo rád tancuje, poslouchá všechno, co mu vyhrávají. Na druhém místě stojí sbírka Arundelova, jejímž nejlepším exemplářem je socha konsula nesoucí jméno *Cicero*, takže v ní nebude nic, co by se dalo označit za krásné. Jednou z nejkrásnějších soch v Anglii je *Diana*, již pan Cook, bývalý anglický ministr ve Florencii, odvezl před čtyřiceti lety z Říma. Bohyně je tu zachycena, jak v běhu střílí; je výborně vypracovaná a nechybí jí nic kromě hlavy, která byla nově vytesána ve Florencii.

Nejlepší sochou ve Francii je takzvaný *Germanicus* ve Versailles, s pravým podpisem Kleomenovým; tato figura se nevyznačuje zvláštní krásou a byla patrně modelována podle obyčejného živého modelu. Tamější *Venuše s krásnou zadnicí*,^{11b} považovaná za div umění, je pravděpodobně kopií ještě slavnější *Venuše s tímž přídomkem* z paláce Farnese. I ta ovšem patří k sochám sotva druhořadým a má navíc — což každý nezpozoruje — novou hlavu a paže.

Ve španělském Aranjuezu, v bývalé Odescalchiho sbírce, která patřila královně Kristině, jsou nejlepšími exempláři dva skutečně krásní *Geniové* (označovaní všeobecně za *Kastora a Polluxe*), krásnější než vše, co je ve Francii. V Aranjuezu je i nadmíru krásná úplná busta *Antinoova* v nadživotní velikosti a *Spící Nymfa*, nesprávně nazývaná *Ležící Kleopatra*. Ostatní díla sbírky jsou průměrná; *Múzy* v životní velikosti mají nové hlavy, jež vytesal Ercole Ferrata, stejně jako celého *Apollona*.

V Německu se rovněž najdou díla starověkého umění. Ve Vídni není nic, co by stálo za zmínku, kromě krásné mramorové nádoby, velikostí a tvarem připomínající proslulou vázu z vily Borghese, s reliéfním bakchanálem po celém obvodu. Tento exemplář byl na-

^{11b} [Afrodite — Venuše Kallipygos.]

lezen v Římě a náležel kardinálu Niccolovi del Giudice, v jehož neapolském paláci stával. V Charlottenburgu u Berlína je sbírka starověkých děl, jež shromáždil kardinál Polignac v Římě. Nejznámější je jedenáct figur, jež bývalý majitel pokřtil na *Lykomedovu rodinu* s Achillem ukrývajícími se v ženských šatech mezi dcerami. Je však třeba vědět, že všechny údy a zejména hlavy postav jsou nové a navíc, což je nejhorší, je vytvořili mladí začátečníci z Francouzské akademie v Římě. Hlava takzvaného Lykameda je portrétem slavného pana barona Stosche. Nejlepším dílem sbírky je bronzová socha sedícího dítěte, jež si hraje s kostmi; tyto kosti nazývali Řekové *astragali* a Římané *tali* a sloužily místo kostek. Největší poklad starožitností se nachází v Drážďanech. Tvoří jej galérie Chigi z Říma, již král Augustus¹² zakoupil za 60 000 scudi a rozšířil o sochy, jež mu za 10 000 scudi přenechal kardinál Alexandr Albani. Nemohu však říci, která díla v ní jsou nejkrásnější, protože nejlepší sochy byly naskládány jako slanečci v prkenné kůlně a bylo možno je vidět, ale ne důkladně prozkoumat. Některé však byly umístěny vhodněji, mezi nimi tři oděné ženské postavy, jež představují první herculanské objevy.

Z obrazů velkého Raffaela není v Anglii nic, pokud není dílem tohoto umělce *Svatý Jiří* u hraběte Pembroka; pokud si vzpomínám, podobá se tento obraz *Svatému Jiřímu* z galérie vévody Orleánského a Pagot podle něho pořídil rytinu. V Hamptoncourtu je ale sedm Raffaelových kartin k tapetám uchovávaným v chrámu sv. Petra; Dorigny podle nich zhotovil rytiny. Nedávno zaslal lord Baltimore anglickému králi jako dar z Říma kresbu pořízenou v originální velikosti podle *Proměnění Krista* od tohoto velkého umělce; bude patrně vystavena rovněž v Hamptoncourtu. Kopie byla zhotovena přímo podle originálu těžko napodobitelnou technikou v černé křídě a fixována na papíře takovým způsobem, aby kresba ani v nejmenším neutrpěla. Umělce, který kopii pořídil, milý příteli, znáte! Je jím pan Giovanni Casanova, největší kreslíř v Římě po svém učiteli Mengsovi, a my dva jsme se na toto jedinečné dílo nejednou dívali a obdivovali se mu.

Ve Francii, a to ve Versailles, je Raffaelova *Svatá Kateřina* a slavná *Svatá rodina*, podle níž pořídil rytinu Edeling a později Frey. Ve španělském Escorialu jsou od něho dva obrazy, z toho jedna *Madona*. V Německu jsou dva obrazy: ve Vídni *Svatá Kateřina* a v Drážďanech oltářový obraz z kláštera S. Sisto v Piacenze. Druhý obraz nepochází z jeho nejlepšího období a je pohříchu namalován na plátně, nikoli olejem na dřevě jako jeho jiná díla, a proto byl již při převozu z Itálie dost poškozen. Může sice podávat představu o mistrově kresbě, avšak jeho barvy zprostředkuje jen nedokonale. Domnělého Raffaela, jehož pruský král zakoupil před několika lety v Římě za 3 000 scudi, neuznával zde žádný znalec umění za práci tohoto mistra. Proto se nedalo opatřit žádné písemné svědectví o jeho pravosti.

Z tohoto seznamu nejlepších děl starověkých sochařů a Raffaelových obrazů nacházejících se mimo Řím a Itálii lze vyvodit závěr, že krásno v umění se jinde vyskytuje jen ojedinele a pouze v Římě je možno jeho vnímání rozvinout plně, správně a ve vsí jemnosti. Toto hlavní město světa je dodnes nevyčerpatelným zdrojem krás v umění a za měsíc zde člověk objeví víc než za rok v zasypaných městech u Neapole. V pojednání o kráse v *Ději-*

¹² [August II. Silný.]

nách umění jsem prostudoval všechna krásná díla, která v Itálii zůstala ze starověku, a myslel jsem si, že už nikdy nenajdu krásnější mužně mladistvou hlavu, než jakou vidíme na *Apollonovi*, *Borgheském Geniovi* a *Medicejském Bakchovi* v Římě: proto jsem byl téměř bez sebe, když jsem spatřil ještě téměř vyšší krásu v tváři mladého *Fauna* s dvojicí růžků na čele, který byl objeven později a patří sochaři Cavaceppimu. Soše schází nos a kousek horního rtu: jaká by to byla hlava, kdyby zůstala nepoškozená! Jednu z nejunějších starověkých soch objevili v květnu tohoto roku, 1763, poblíž Albana na vinici prince Altieriho. Představuje mladého *Fauna* držícího před klínem velkou mušli, z níž vytékala voda a do níž se postava, s nakloněnou hlavou a ohnutým trupem dívá. Vedle této sochy vypadá florentský *Tančící Faun* tvrdě a nelze pro ni najít lepší srovnání než torzo zbožněného *Herkula*, jež jsem popsal. V budoucnu tedy bude *Faun Altieri* stejně proslulý jako je dnes *Herkules Farnese* a socha označována nesprávně za *Borgheského zápasníka*.

Po tom, co navrhji pro obecné vzdělávání, bych se měl zaměřit i na krásno zvláštní, jež je vlastní každému z tří krásných umění, malířství, sochařství a stavitelství, ale to je pro náš záměr příliš široké pole. Vzhledem k omezenému rozsahu tohoto spisu a jiným důležitým úkolům a povinnostem se musím spokojit s tím, že na tomto poli utrhnu jen několik květů a bylinek.

Krásno se dá pochopit obtížněji v prvním, snáze ve druhém a ještě snáze ve třetím umění. U všech tří je však těžko prokázat příčinu krásna a platí zde známá věta, že není nic těžšího než dokázat zjevnou pravdu, již všichni lidé obsáhnou vlastními smysly.

V umění stavitelském se krásno uplatňuje obecněji, neboť spočívá především v proporcích, jimiž samými, bez ozdob, se může stavba stát krásnou. Sochařství nemá dvě obtížné oblasti, totiž kolorit a souhru světla a stínu, z nichž vytváří největší krásu malířství; je proto relativně lehčí zvládnout a pochopit jedno umění než druhé. Tak mohl Bernini, jemuž chyběl cit pro lidskou krásu, být velkým stavitelem, zatímco v sochařství takovou chválu nezasluhuje. Je to tak jasné, že se divím, jak mohou existovat lidé, kteří jsou na pochybách, zda je obtížnější malířství, nebo sochařství. Skutečnost, že se v novější době objevilo méně dobrých sochařů než malířů, to nemůže zpochybnit. Jelikož krásno je v sochařství více než v obou ostatních uměních soustředěno na jeden objekt, vyplývá z toho, že vnímavost pro krásno musí být v ostatních dvou uměních ještě vzácnější než v sochařství. Projevuje se to dokonce v samotném Římě na nových stavbách, z nichž jen málokteré jsou provedeny podle zákonů pravé krásy, jak je tomu bez výjimky u Vignoly. Ve Florencii je krásná architektura tak vzácná, že za krásný lze označit jen jediný malý dům, který Florentané také ukazují jako symbol města. Totéž se dá říci o Neapoli. Benátky nicméně předčí obě tato města řadou paláců u Velkého kanálu, jež postavil Palladio. Podle Itálie si lze udělat představu i o jiných zemích. V Římě je ovšem víc krásných paláců než v celé Itálii dohromady. Nejkrásnější stavbou naší doby je vila pana kardinála Alexandra Albaniho; její sál je možno označit za nejkrásnější a nejnádhernější na světě.

Vzorem krásy v architektuře je nejkrásnější stavba na světě, chrám svatého Petra. Chyby, které na něm nachází Campbell ve svém *Britském Vitruviu*, ale i jiní, jsou bádorky bez nejmenšího podkladu. Čelní straně vyčítají, že její členitost není ve správných

proporcích k velikosti budovy. Nezvážili však, že tyto domnělé chyby jsou zaviněny balkónem, z něhož zde papež uděluje požehnání, podobně jako u S. Giovanni in Laterano a S. Maria Maggiore. Attický řád na této straně není vyšší než na celé stavbě. Hlavní chyba prý ale tkví v tom, že stavitel Carlo Maderno vysunul čelní stranu příliš daleko a dal chrámu formu latinského kříže místo kříže řeckého, při němž by kupole byla ve středu. Učinil tak ale na příkaz, aby novou budovou zastavěl celý půdorys starého kostela. Toto prodloužení navrhl již před Michelangelem Raffael, jak je vidět z jeho plánu u Serlia a Michelangelo měl zřejmě týž záměr, jak ukazuje jeho půdorys u Bonanniho. Forma řeckého kříže by také odporovala zásadám starověkých stavitelů, kteří učí, že šířka chrámu má tvořit třetinu délky.

U starověkého sochařství je prvním krokem v rozvíjení vnímavosti pro krásno schopnost rozpoznat původní a nové části sochy. Nedostatečné znalosti tu oklamaly mnohé domnělé odborníky a spisovatele. Není to totiž vždy tak lehké jako u doplňků soch v padomnělé odborníky a spisovatele. Není to totiž vždy tak lehké jako u doplňků soch v padoláci Giustiniani, jež plní odporem i začátečníka na cestě k dobrému vkusu. Mluvím zde o doplňcích na samotné figuře, neboť další přidružené znaky nespádají pod vnímání krásna. Všichni, kdo psali o takzvaném *Farneském býkovi*, se mýlili, když na něm nenašli žádné nové doplňky, ale cit pro krásno v nich měl u poloviny figur tohoto díla vzbudit alespoň pochybnosti. Na nahých postavách není všechno krásné (od pradávna byli dobří a špatní umělci, jak říká Platon v *Kratylovi*), ale najdeme mezi nimi málo pochybených a špatných děl, a protože se na lidské přirozenosti nazývá dokonalým to, co má nejméně chyb, najdeme v tomto smyslu mnoho starověkých soch, jež lze označit za krásné. Je však třeba dobře rozlišovat abstraktnost a pouze krásné věci od výrazu plné krásy. Tvář *Vatikánského Apollona* patří k druhému typu, *Borgheský Genius* k prvnímu: Apollonova hlava přísluší jen rozhněvanému a pohrdajícímu božstvu. Oděné starověké postavy mohou být svým způsobem stejně krásné jako nahé. U všech jsou roucha správně a krásně řasená, přičemž ne všechna jsou zpracována jako mokrá drapérie, což se vesměs mylně udává, nýbrž jde o jemné látky, lnoucí těsně k tělu a tvořící malé, nevysoké záhyby. Není tedy možno omlouvat novější umělce, kteří si v historických dílech vymysleli místo starověkých rouch jiná, jaká nikdy neexistovala.

Někteří spisovatelé, kteří mohou o starověkých dílech říci tolik, jako poutníci o Římu, vytýkali starým reliéfům, že na nich všechny postavy vystupují stejně z pozadí, bez malířského odstupňování, jež vyžaduje různé roviny a vzdálenosti. Uvádějí tuto chybu jako prokázanou a pokládají ji za důsledek neobratnosti, jako by bylo těžší modelovat plošně než prostorově. Je jim třeba říci, že toho hodně nevědí: existují díla s trojí různou perspektivou a mírou plastičnosti figur; jedno z nich je v nádherném sále vily Albani. U děl nových sochařů musíme upustit od obecného pravidla a nemůžeme zde vždy podle díla usuzovat na mistra: například socha svatého *Dominika* v řádovém rouchu, která stojí v chrámu sv. Petra, kladla obratnému Le Grosovi téměř nepřekonatelné překážky v jeho úsilí dospět ke kráse.

Krásna malířství tkví jednak v kresbě a kompozici, jednak v koloritu a souhře světla a stínu. V kresbě je prubířským kamenem sama krásna i tam, kde se má vzbudit bázeň. Odchylka od krásné formy může být označena za umnou, ale ne krásnou kresbu. Některé

postavy na Raffaelově *Hostině bohů*^{12a} nejsou této zásadě právy. Avšak toto dílo provedli jeho žáci, a ani ten z nich, který mu byl nejmilejší, Giulio Romano, neměl cit pro pravé krásno. Když Raffaelova škola, která vzešla jen jako ranní červánky, zanikla, opustili umělci starověk a řídili se, stejně jako předtím, jen svými vlastními mylnými domněnkami. Úpadek začal u obou Zuccariů, a Giuseppe Arpino svedl k slepotě sebe i jiné. Téměř padesát let po Raffaelovi nastal rozkvět školy Carracciů, jejíž zakladatel a nejstarší z rodu, Lodovico, pobyl v Římě jen čtrnáct dní a nemohl se tedy co do kresby měřit se svými vnuky,¹³ zejména s Annibalem. Mladší Carracciové byli eklektici, pokoušeli se spojit čistotu starých mistrů a Raffaela i vědomosti Michelangelovy s překypujícím bohatstvím benátské školy, zejména Paola Veronesa, a s radostnými tahy lombardského štetce Correggiova. Ve škole Agostina a Annibala nabyli vzdělání Domenichino, Guido, Guercino a Albani, kteří sice dosáhli slávy svých učitelů, ale musíme je hodnotit jako epigony.

Domenichino studoval staré mistry víc než všichni následovníci Carracciů a začínal pracovat, až když si nakreslil i nejmenší detaily, jak mimo jiné dokládá i osm velkých svazků jeho kreseb z muzea pana kardinála Alexandra Albaniho, jež nyní vlastní anglický král; u nahých těl ale nedosáhl raffaelovské čistoty. Guido Reni je nevyrovnaný, a to jak v kresbě, tak v provedení; věděl, co je krása, ale vždy jí nedosáhl. Apollon na jeho slavné *Auroře* není ničím méně než krásnou postavou a vedle Mengsova *Apollona mezi Múzami* ve vile Albani se vyjímá jako čeledín vedle pána. Hlava jeho Archanděla je krásná, ne však ideální. Opustil svůj počáteční silný kolorit a osvojil si světlé, mdlé a nevýrazné barvy. Guercinovy nahé postavy nejsou právě vynikající. Nedržel se přísné kresby Raffaela a starých mistrů a také jejich roucha a styl uplatnil a napodobil jen v několika málo dílech. Jeho obrazy, ač rozvržené podle jeho vlastních představ, jsou ušlechtilé, takže je originálnější než ostatní zmínění umělci. Albani je malířem gracie, ne však té nejvyšší, jíž obětovali lidé starověku, nýbrž obyčejné; jeho hlavy jsou spíše sličné než krásné. Podle těchto poznámek nechtě se pokusí každý sám posoudit krásu jednotlivých postav u ostatních malířů, kteří za to stojí.

Krásna kompozice spočívá v moudrosti, to znamená, že se má podobat shromáždění mravných a moudrých osob, nikoli divokých a vzrušených duchů, jak je tomu u La Fage. Druhým jejím znakem je zdůvodněnost, to znamená, že v ní nemá být nic zbytečného a prázdného, jako jsou slova objevující se ve verších jen kvůli rýmu; vedlejší figury proto nesmí vypadat jako cizí rouby, nýbrž jako vlastní větve na kmeni. Třetí znak tkví v tom, že se umělec vyhne opakování v jednání a postojích, jež je projevem chudoby představ a svědectvím nedbalosti. Mimořádně velké kompozice neobdivujeme pro jejich velikost. Rutiněři a malíři, kteří hbitě zaplňují velké plochy figurami, třeba jako Lanfranco, jehož kupole zahrnují stovky figur, jsou jako mnozí spisovatelé, kteří popíší celé folianty. Víme, že — jak praví Phaedrus — plus esse in uno saepe, quam in turba, boni.^{13a}

Množství a hodnota jdou zřídka ruku v ruce a spisovatel, jenž napsal svému příteli „Neměl jsem dost času, abych se vyjádřil stručněji“, věděl, že není těžké tvořit mnoho,

^{12a} [*Il convito nuziale.*]

¹³ [Správně: bratřenci.]

^{13a} V jednom člověku je často víc dobrého než v celém davu. — Phaedrus, kn. 4, bajka 5.

nýbrž málo. Tiepolo namaluje za den víc než Mengs za týden, ale díla prvního zhlédneme a zapomeneme, kdežto díla druhého zůstanou věčná. Jestliže velkým dílům předcházely studie všech detailů, jako u Michelangelova *Posledního soudu*, k němuž se v někdejší Alba-niho sbírce kreseb (nyní v majetku anglického krále) najde mnoho vlastnoručních skic jednotlivých postav i figurálních skupin, nebo jako u Raffaelovy *Konstantinovy bitvy*, jejíž četné skicy nás plní údivem jako hrdinu, jemuž Pallas u Homéra ukazuje bitevní pole, pak, tvrdím, máme před očima celý systém umění. Potvrzením uvedené zásady je kapitol-ská malba Pietra z Cortony *Alexandrova bitva s Porem*, která představuje změt spěšně rozvržených a provedených figurek, ale většinou je ukazována i viděna jako zázračné dílo, hlavně díky legendě, podle níž prý Ludvík XIV. ze tento obraz nabídl jeho majitelům, rodině Savelli, 20 000 scudi, což je lež, stejně jako jeho údajná nabídka 100 000 luis-dorů za Correggiovu *Svatou noc*.

Krásy koloritu se dosahuje pílí v provedení. Množství barevných odstínů a šerosvitu se totiž nedá nalézt a provést v rychlosti. Všichni velcí malíři pracovali pomalu a Raffaelova škola i všichni velcí koloristé tvořili taková díla, která si lze prohlížet i zblízka. Později vlastí malíři, mezi nimiž zaujímá Carlo Maratti přední místo, pracovali rychle a spokojovali se s povšechným účinkem svých děl, která hodně ztrácejí na ceně, když je studujeme dále a z větší blízkosti. Na tyto malíře se zřejmě vztahovalo dictum, jež vzniklo v Německu: krásné z dálky — jako italské obrazy. Odlišuji zde od ostatních malířských děl fresky, jež nemají jemné provedení, protože musí působit z dálky, a také ulízané, vypiplané obrazy, které jsou vypracovány úzkostlivě, bez vzletu a vynikají spíše pílí než skutečnými vědomostmi. V mistrovských dílech se naopak projevuje jistota a odvaha, volný štětec neztrácí nic při pohledu zblízka a oproti štětcí úzkostlivému má větší působivost. Tohoto druhu je skvost mezi všemi malými obrazy světa, proslulé Raffaelovo *Proměnění Krísta* v paláci Albani, jež mnozí znalci považují za dílo samotného Mistra, ale jiní je připisují jeho žákům. Druhý typ představuje van der Werffovo *Snímání z kříže*, jedno z nejlepších děl tohoto mistra; nachází se rovněž v paláci Albani a umělec je namaloval pro falckého kurfiřta jako dárek papeži Klimentu XI. V koloritu nahých postav jsou mistry nad mistry Correggio a Tizian, neboť jejich těla jsou pravdivá a životná. Zde — na rozdíl od kresby — dosahuje ideálu i Rubens. Jeho těla mají červený odstín prstů, jež držíme proti slunci, a jeho kolorit se ve srovnání s oběma zmíněnými malíři vyjímá jako pravý porcelán proti průsvitné kompozici ze skla.

Pokud jde o světlo a stín, můžeme považovat jen málo děl Caravaggiových a Spagnolettových za krásná, neboť odporují přirozenému světlu. Jejich temné stíny spočívají na zásadě, že protiklady, třeba bílá pleť a tmavý šat, působí výrazněji, když je postavíme vedle sebe. Příroda se však neřídí touto zásadou: světlo, stín a temnotu odlišuje postupně, dříve předchází svítání a noci stmívání. Tohoto černého umění si cení v malířství pedanti a ve vědě někteří upocení pisálkové. Avšak milovník umění, který v sobě poznal cit pro krásno, ale nemá dostatečné znalosti, bude zmaten, jestliže uslyší, jak domnělí znalci vychvalují obrazy, o nichž mu jeho smysly napovídají opak. Když si pozorně prohlédl díla nejlepších mistrů a nabyt tak základních zkušeností, může se spolehnout více na své oko a cit než na výroky, které ho nepřesvědčují. Jsou totiž lidé, kteří chválí jen to, co se jiným

nelíbí, a chtějí se tím odlišit od obecného mínění; tak třeba slavný Maffei, který uměl řecky zvláštního a vyvolal dojem, že svého hrdinu přečetl a porozuměl mu. Milovník umění si může být jist, že kdyby nebylo třeba znát manýru jistých mistrů, bylo by škoda času zaneapolští malíři; totéž se dá říci i o novějších benátských malířích, najmě o Piazzettovi.

Na závěr tohoto poučení o vnímavosti pro krásno v umění uvádím ještě tři připomínky: V uměleckých dílech si pozorně všimějme především zvláštních a svérázných a mohly by se mezi nimi ztratit. Naše zkoumání by mělo začít u projevů rozumu, jež jsou nejcennější součástí i v kráse, a od nich můžeme přejít k provedení. Toto je třeba zdůraznit zvláště u Poussinových děl, jež neupoutávají oko koloritem, a proto bychom mohli přehlédnout jejich nejvýznačnější hodnoty. Poussin znázornil na obraze *Poslední pomazání* slova apoštola: „Dobře jsem bojoval“ tabulkou nad lůžkem umírajícího, na níž je napsáno jméno Kristus jako na starých křesťanských lampách; pod tabulkou visí toulec, který může znamenat šípy Zloduchovy. Trápení Filištínských na tajných místech¹⁴ je vyjádřeno dvěma osobami, které podávají nemocnému ruku a zacpávají si nos. Na Correggiově slavném obraze *Io* vyjadřuje jelen, žíznící u vody, narážkou na slova žalmu „Jakož jelen řve atd.“,^{14a} jasný obraz Jupiterova chtíce: v hebrejštině totiž jelení ryk znamená současně i silné a rujné toužení po něčem. Pěkná myšlenka je v *Prvotním hříchu* od Domenichina v galérii Colonna: Všemohoucí, nesen kúry andělskými, vytýká Adamovi jeho poklesek; ten svaluje vinu na Evu a Eva na hada, který se jí plazí u nohou. Postavy jsou rozmístěny stupňovitě a tvoří postupný řetěz dění, přecházejícího z jedné na druhou.

Druhá připomínka nabádá k pozorování přírody. Umění jako napodobování přírody má při vytváření krásy vždy usilovat o přirozenost a pokud možno se vystříhat všeho násilného, neboť i krása z masa a kostí se nám může zošklivit křečovitými gesty. Jako se v pojednání musí mnoho nashromážděných vědomostí podříditi jasnému a srozumitelnému poučení, tak se musí i umění podříditi přírodě a je také třeba měřit je podle ní. Proti této zásadě se prohřešovali velcí umělci v čele s Michelangelem: aby ukázal své vzdělání, přehlédl dokonce i to, že postavy na velkovévodských náhrobcích jsou neslušné. Nehledejme proto krásu v přílišné zkratkovitosti, neboť ta je jako učenecká stručnost Cartesiovy geometrie, a neskrývejme to, co má být vidět. Zkratkovitost může být důkazem zběhlosti v kresbě, ne však znalosti krásy.

Třetí připomínka se týká vypracování. Protože vypracování nemůže být nejpřednějším a nejvyšším zřetelem, je třeba vyumělkovanosti považovat za chyby na kráse; zde by totiž mohli tyrolští umělci, kteří vyřezali celý otčenáš jako reliéf na třesňové pecce, předčít kohokoli. Tam, kde jsou věci podružné, třeba rostliny na popředí *Proměnění Krista*, provedeny se stejnou pečlivostí jako věci určující, projevuje se plochost myšlení i tvorby: Umělec by chtěl být jako Stvořitel — i v maličkostech veliký a krásný. Maffei¹⁵ zřejmě

¹⁴ [Samuel, kn. 1, kap. 5, v. 9, *Kralická bible*: „...a nametalo si jim v tajných místech plno vředů.“]

^{14a} [Žalm 42, v. 2.]

¹⁵ [Paolo Alessandro Maffei, *Gemme antiche*; srv. s. 338, pozn. 5, našeho výboru.]

v umění vnímal maličkosti lépe než podstatu, když udává, arci mylně, že staří rytci drá-
hokamů dovedli lépe vyhladit plochu vyhloubených figur než umělci novější. Hladkost
mramoru, stejně jako hladký šat, není vlastností sochy, nýbrž nanejvýš tím, čím je klid-
ná hladina moře: jsou totiž i nehlazené sochy, a některé z nich patří k nejkrásnějším
vůbec.

To, co bylo řečeno, můžeme považovat za dostatečné naplnění záměru této skici, v níž
šlo o věci obecné. U předmětů spočívajících na pocitech nelze dosáhnout nejvyšší srozu-
mitelnosti a všechno poučení nemůžeme zprostředkovat písemně, jak dokazují i charak-
teristiky, jež podává Argenville ve svých *Životech malířů* o kresbách těchto umělců. Tady
platí: jdi a dívej se. — A Vám, milý příteli, přeji, abyste sem opět zavítal. Slíbil jste to, když
jsem vyrýval Vaše jméno do kůry nádherného, listím oděného javoru ve Frascati, kde jsem
ve Vaší společnosti přivolával zpět své nevyžité mládí a obětoval Geniovi. Vzpomeňte
si na něj a na svého přítele: žijte krásné mládí v ušlechtilých zábavách, vzdálen bláznov-
ství dvorů, abyste žil sám sebe, což dovedete, a své syny a vnuky probuďte k svému
obrazu.