

ZNOVUOBJEVENÍ BARVY V ANTICKÉM SOCHAŘSTVÍ

Barbara Pokorná

1. Úvod

Za propagátora ideálu čisté, bílé mramorové antiky je od 18. století považován Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), ale po detailnějším studiu jeho práce se zdá, že je naopak jedním z objevitelů polychromie antických soch a jeho názor, že polychromie je vlastní nejen egyptskému a etruskému umění, ale také řeckému, byl tehdy s velkými výhradami přijímán výmarskými editory jeho souborného díla. Na počátku 19. století byli badatelé fascinováni novými objevy antických mramorových soch i římské proveniencí se stopami originální malby, ale ve 20. století se z nepochopitelných důvodů ztrácí zájem o toto téma a tento stav trval prakticky až do současnosti. Teprve v posledních několika desetiletích byly publikovány články, studie a monografie,¹ konaly se konference a kolokvia,² byly uspořádány výstavy,³ které spojovalo téma polychromie řeckých a římských soch, reliéfů a architektury. Studium „barevné“ antiky je v současné době v centru zájmu evropských badatelů, vznikla řada vědeckých týmů pracujících na projektech⁴ využívajících moderních metod a technologií⁵ pro zkoumání barvených pigmentů zachovaných, někdy opravdu jen stopově, na povrchu antických mramorů a bronzů. Tyto výzkumy jasně dokazují, že řecké a římské sochy byly velmi pestře malovány barvami a že zažitá představa o „bílém mramorovém“ antice je vlastně zcela mylná. Soudobé studie tak vyvracejí zažitý mýtus a kladou celou řadu provokativních otázek, které otevírají Pandořinu

¹ Např. BRINKMANN, Vinzenz – WÜNSCHE, Raimund – WURNING, Ulrike: *Bunte Gotter: Die Farbigkeit antiker Skulptur*. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. München 2004; LIVERANI, Paolo – SANTAMARIA, Ulderico (ed.): *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*. Rome 2014.

² Např. *Circumlitio, The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture* (Frankfurt am Main 2008), *Colours in Ancient Greek, The Role of Color in Ancient Greek Sculpture and Architecture 700–31 B. C.* (Thessaloniki 2002).

³ Např. *Gods in Colours* (Munich Glyptotek 2003/2004), *The Colour of Life* (Malibu 2008), *Transformations-Classical Sculpture in Colour* (NY Carlsberg Glyptotek Copenhagen 2014).

⁴ Např. *Copenhagen Polychromy Network Project* (2008–2010).

⁵ UV-VIS absorpční spektrometrie, rentgenová fluorescence atd.

skříňku antického sochařství. Tušíme, co skrývá, ale tato fakta se zdráháme přijmout.

O polychromii se v antických pramenech zmiňují někteří řečtí i římscí autoři a moderní nekonvenční badatelé považují toto téma za otevřenou výzvu. Na poli klasické archeologie vzbudilo v posledních letech velký zájem, k čemuž ve velké míře přispívají nové možnosti, jak barevnost zkoumat. Odpověď na otázku, proč byly antické sochy tak divoce a pestře barevně zdobeny, dal před časem M. Bradley (2009),⁶ který formuloval důvody vedoucí sochaře ke spolupráci s malíři. Jaké barevné pigmenty malíři používali a jak sochy chránili před poškozením klimatickými i mechanickými vlivy, zkoumají dnes badatelé ve speciálních laboratořích. Výsledky tohoto bádání se promítají do restaurovaných soch a reliéfů, které můžeme v současnosti vidět v několika evropských muzeích.⁷



1. Lev z Loutraki, 570–560 př. K., Ny Carsberg Glyptotek, Kodaň

⁶ BRADLEY, Mark: *The importance of colours on ancient marble sculpture*. Art History 32.3. Oxford-Malden 2009, s. 427–457.

⁷ Např. NY Carlsberg Glyptotek Copenhagen, Museum of Classical Archaeology v Cambridge.

2. Antické prameny

Nemáme pochybnosti o polychromii sochařské produkce v Mezopotámii nebo v Egyptě, protože v těchto kulturách byly základem rejstříku motivů přírodní prvky, jejichž nositelem byla právě barva. Je jisté, že řečtí umělci od nich přejali nejen řemeslnou techniku, ale i estetické principy. V posledních letech byly znovu důkladně studovány příslušné pasáže v antických textech, které nám poskytují informace o barevnosti řeckých sochařských děl. Předmětem diskuse se staly především ty, zabývající se literárním popisem uměleckých děl, tzv. *ekphrasis*,⁸ tak jak je tomu např. v dílech Kallistrata nebo Filostrata.⁹

První autoři, kteří se seriózně zabývali estetickými vlastnostmi barvy a samotnou technologií nanášení barev, aby měla žádoucí umělecký účinek, byli nejspíše samotní řečtí malíři. Pomineme-li Démokrita, který psal o barvách a malířství a byl zdrojem pro Plinia, tak se řečtí filozofové o barvu jako umělecký nástroj zajímali jen okrajově. Platí to dokonce i pro Pausania, který nám sice zanechal popisy antického malířství, ale nikdy se zvlášť nezabýval estetickým působením barev. Jediný autor, který projevuje jistý zájem o roli barev v malířství, je Lúkiános, ale jeho narážky jsou jen velmi vágní a letmé. V díle *Imagines (Eikones)* 7–8 podává obraz ideálně krásné ženy, k jejímuž popisu používá několik vybraných známých malířských prací. Její vlasy např. mají barvu jako Eufranorova Héra, barva jejich tváří je jako z Polygnótova obrazu Kassandry z Delf, podle Polygnóta je namalován také její šat a barva jejího těla je jako u Apellovy Kampaspé.¹⁰ Podobně postupuje i u dalších známých děl, např. u známé ekfráze Kentaurovy rodiny od Zeuxida.¹¹

Z bibliografie, kterou Plinius připojil k 35. knize *Naturalis Historia*, vyplývá, že skutečně řada řeckých malířů byla také zároveň literárními autory, např. Agatharchos, Parrhasios, Eufranór nebo Apellés. Tyto texty se sice nezachovaly, ale máme důvody věřit, že skutečně existovaly, což dokazuje např.

⁸ BRINKMANN, Vinzenz: *Statues in Colour: Aesthetics, Research and Perspectives*. In: Circumlitio, The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture. Frankfurt am Main 2008, s. 15.

⁹ PHILOSTRATUS THE ELDER, *Imagines*. PHILOSTRATUS THE YOUNGER, *Imagines*. CALLISTRATUS, *Description*. Translated by Arthur Fairbanks. Loeb Classical Library 256. Cambridge 1931.

¹⁰ Campaspe, jinak také Pancaste, milenka Alexandra Velikého, kterou maloval Apellés (Plinius: *Historia naturalis* 35.79-97).

¹¹ POLLIT, J. J.: *Peri chromaton: What Ancient Greek Painters thought about Colours*. In: *Colour in Ancient Greece. The Role of Colour in Ancient Greek Art and Architecture (700–31 B. C.)*. Thessaloniki 2000, s. 2.

i slovník technických výrazů používaný Pliniem. Eufuran¹² byl nejspíše jeden z prvních, který se svými kolegy diskutoval o problematice používání jednotlivých pigmentů, míchání barev a o jejich vizuálních účincích. Stejně téma probírá Plinius ve známé pasáži v 35. knize, kde zmiňuje termíny *floridi et austeri*. Latinské *austerus* je překladem řeckého *austéros*, a *floridus* odpovídá výrazu *antros*. Pod názvem *floridi* rozumíme červenou, rudou, modrou, zelenou, fialovou a indigo, tedy barvy namíchané z exotických pigmentů, jasné až křiklavé. Všechny ostatní, ty z místních substancí, tlumené a méně výrazné, označuje Plinius jako *austeri*, tj. „vážné“ barvy. Je otázka, zda byly tyto termíny malíři používány, ale zcela jistě si byli vědomi jejich odlišného účinku. Plinius používá v souvislosti s barvami ještě další termíny, pravděpodobně přejaté od svých malířských kolegů; např. *iucundus et durus*, *splendor et umbras*, které jsou v zásadě analogickými opozity jako *austerus et floridus*.¹³

„Barvy jsou vážné a živé. Obojí jsou jednak přirozené, jednak uměle namíchané. Živé barvy dává malíři zákazník raději sám; patří k nim suřík, arménská modř, rumělka, zeleň horská, indigo a karmín-ostatní považujeme za tlumené. Obojí barvy se vyskytují zčásti hotové v přírodě, zčásti se musí připravovat. V přírodním stavu se najdou hlinka sinopská, rudka, běl paratonijská, hlinka meloská, též eretrijská; ostatní se připravují a mluvili jsme o nich u kovů (kn. 33); z lacinějších sem patří okr, běloba olovnatá, sandaraka, červeň z kovů zvaná sandyx, červeň syrská, čern.“¹⁴

3. Znovuobjevení polychromie

Když v roce 1764 vyšlo Winckelmannovo¹⁵ dílo *Geschichte der Kunst des Altertums*, bylo možné v něm nalézt několik kratičkových poznámek o řeckých malovaných terakotových soškách, akróteriích a mramorových figurách s barevně malovaným oděvem. K těmto příkladům převzatým z antických textů Winckelmann přidal ještě detailní popis sochy Artemidy, mramorového díla nalezeného v roce 1760 při španělských vykopávkách v Herculaneu. Z archeologických deníků španělské expedice z roku 1760 víme, že socha Artemidy byla nalezena dobře zakonzervovaná se stopami barevnosti ve vlasech, na or-

¹² EUPHRANOR: *De coloribus (Peri chromaton)*.

¹³ POLLIT, J. J.: c. d., s. 6.

¹⁴ PLINIUS: *Historia Naturalis* 35, 12.

¹⁵ WINCKELMANN, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden 1764.

namentech zdobících šat, na sandálech a částečně i na kůži odhalených paží.¹⁶ Ačkoli se Winckelmann touto problematikou do hloubky nikdy nezabýval, neodpustil si negativní poznámky. Připouštěl sice, že barva jí přidává na kráse, dokonce si myslel, že socha bohyně není krásná sama o sobě a že barvou se umocňuje její půvab a tvar, ale nakonec malbu nazývá barbarským zvykem. Winckelmanovo stanovisko bylo tehdy sdíleno celou řadou jeho současníků, jako byli Comte de Caylus, Herder nebo Lessing. Všichni byli zastánci klasicismu, který vyžadoval striktně oddělovat sochařství a malířství. Také P. Reuterswärd¹⁷ ve své monografii o sochařské polychromii v Řecku a v Římě z roku 1960 přisuzuje Winckelmannovi a jeho současníkům názor, že malované sochy jsou omyl a že jsou v antice vlastní pouze Římanům, barbarům a jim podobným. Winckelmann ale krátce před svou násilnou smrtí (1768) vydává supplementum k první edici své *Geschichte* a práci na druhém, posmrtném vydání (1776) odkládá. Výsledkem úvah je odklon od původního tvrzení, že Artemis je dílo etruské provenience, tedy „barbarské“, a přiklání se k názoru, že naopak patří k rané řecké plastice. Znalost antického umění se u Winckelmannna vyvíjela postupně a je nutné rozlišovat mezi jeho ranými a pozdějšími názory a pohledy. V roce 1762 publikovali také J. Stewart a N. Revett¹⁸ ve své knize *Antiquities of Athens* zmínky o polychromii na iónské hlavici v Illissu, na Theseiu a Parthenónu, ale černobílé ilustrace tento fakt dostatečně nepodtrhly. Také spekulovali o velkém počtu chryselefantinových soch, které mohly být malovány.¹⁹

Winckelmann je často připomínán jako ten, kdo vytvořil povědomí o bílém, chladném mramoru, jako o antickém kánonu vzhlížejícím k Praxitelovi. Rozvoj puristického klasicismu, podpořený díly Canovy nebo Thorvaldsena, jen upevnil zažitou představu o monochromii jako estetickém ideálu. Takže když francouzský amatérský archeolog, teoretik architektury a starožitník Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy začal tušit, i na základě antických pramenů, že v řeckém sochařství byly používány barvy, jeho teorie publikovaná v roce 1814 se zdála naprosto převratná. Archeologové byli pak

¹⁶ PRIMAVESI, Oliver: *Artemis, Her Shrine, and her Smile: Winckelmann's Discovery of Ancient Greek Polychromy*. In: Circumlitio, *The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*. Frankfurt am Main 2008, s. 32.

¹⁷ REUTERSWÄRD, Patrik: *Studien zur Polychromie der Plastik: Griechenland und Rom. Untersuchungen über die Farbwirkung der Marmor- und Bronzeskulpturen*. Stockholm 1960.

¹⁸ STUART James – REVETT, Nicholas: *The Antiquities of Athens and other Monuments of Greece*. London 1762.

¹⁹ PRATER, A.: *The Rediscovery of Colour in Greek Architecture and Sculpture*. In: *Colour in Ancient Greece. The Role of Colour in Ancient Greek Art and Architecture (700–31 B. C.)*. The-ssaloniki 2002, s. 23.

při vykopávkách ostražitější a pátrali po stopách pigmentů, které dříve nemilosrdně čistili.

V 18. století ještě nebyla archeologie vysoce specializovaným oborem, ale badatelé měli daleko širší záběr a také byli sami často i umělci, tak jako Quatremère de Quincy, který uvedl do praxe novou metodu historiografie, založenou na analýze pramenného textu a archeologickém výzkumu a kterou považoval za nejlepší moderní způsob rekonstrukce antického světa. Od počátku byla záležitost polychromie velmi úzce spojena se soudobou uměleckou praxí. Nepřekvapuje tedy, že umělci, kteří se pokoušeli vytvářet a rekonstruovat antické barevné sochy, ovlivnili silně debaty o polychromii. Quatremère de Quincy byl první, kdo použil termín „polychromie“ a v roce 1806²⁰ šokoval odbornou veřejnost informací o barvách používaných na antických sochách. Jeho vnímavost a badatelská prozíravost byla inspirativní a do debat o polychromii zatáhla celé generace umělců i architektů. V roce 1814 vydává Quatremère de Quincy práci *Le Jupiter Olympien*,²¹ která je věnovaná této impozantní soše a zároveň poukazuje na širší kontext polychromie v řeckém sochařství i architektuře. Titul se jeví jako monografie, ale byla to převratná studie o antickém sochařství zahrnující řadu originálních přístupů. Je zde zmíněno také množství detailů týkajících se klimatu, zvyků, náboženství, technik a používaných materiálů. Text doprovázejí ilustrace, které maloval autor sám a ručně koloroval každou jednotlivou kresbu.

Quatremère de Quincy si už tehdy myslel, stejně jako dnešní badatelé, že primární záměr užívání barev nebyl estetický, ale praktický. Barvy zvýrazňovaly detaily soch a zejména architektonických článků, které byly mnohem lépe viditelné, a navíc barevný povrch ošetřený svrchní vrstvou vosku a oleje plnil i ochrannou funkci. Ačkoli se Quatremère de Quincy domníval, že slonovinové části chryselefantinových soch byly jemně kolorovány, nedospěl k celkové představě malovaných mramorových soch. Barvy, o kterých mluví, nejsou nikdy přesně specifikovány a opatrné definování nenápadné malby ho řadí k jeho vrstevníkům, kteří byli v zajetí tehdejší klasicistní estetiky.

V debatách o polychromii však figuruje také téma fenoménu bílé monochromní architektury a soch. Fascinace „bílým“ ideálem se odvíjí od Winckelmannovy estetiky založené na odrazu světla: „Protože bílá barva

²⁰ BERNONCINI SABATINI, Paolo: *Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–1849) and Rediscovery of Polychromy in Grecian Architecture: Colour Techniques and Archaeological Research in the Pages of „Olympian Zeus“*. In: *Proceedings of the Second International Congress on Construction History (Volume I)*, Exeter 2006, s. 396.

²¹ QUATREMÈRE de Quincy, Antoine Chrysostôme: *Le Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique*. Paris 1815.

odráží nejvíc světelných paprsků, a je tudíž nejvýraznější, bude i krásné tělo tím krásnější, čím je bělejší, ba nahé bude vypadat větší, než ve skutečnosti je, podobně jako se zdají čerstvé sádrové odlitky figur větší než sochy, podle nichž byly zhotoveny.“²² Díky Newtonovi bylo známo, že sluneční světlo obsahuje celé spektrum barev a že jako celek se pak jeví bílé, nebo lépe řečeno bezbarvé. Znalost tohoto faktu vyvolala další kontroverzní debaty týkající se rozdílných konceptů barev, které na jedné straně předkládali malíři, a na druhé straně fyzikové. Na přelomu 18. a 19. století vznikají v evropské ikonografii také nejružnější představy a vize, jejichž protagonisti jsou bílá umělecká díla s idealistickou estetikou. V období rokoka dokonce umělecká díla podstupují jakýsi proces „bělení“,²³ který je podstatou umělého ideálního světa.

4. Polychromie v řeckém a římském sochařství

Winckelmann a jeho současníci znali řecké umění jen prostřednictvím římských kopií a jejich představa o něm byla jen reflexí na jinou reflexi. Trvalo velmi dlouho, než se v dějinách antického umění vůbec objevila myšlenka zabývat se barevností řeckých a římských soch. Odborníci se toho obávali a laické publikum to doslova děsilo, ale tyto silné předsudky byly naprosto přirozené. Od doby, kdy renesanční umělci produkovali bílé mramorové sochy jako imitace řeckých a římských soch, se nemůžeme této puristické představy o antickém umění zbavit. Nebylo jednoduché vzdát se klasického ideálu a přijmout myšlenku, že Řekové skutečně svá sochařská díla malovali. Poté, co byly podány první důkazy v podobě stop zachované polychromie, změnil se badatelský přístup i praxe. Podstatnou roli ve vývoji diskurzu zabývajícího se touto kontroverzní otázkou sehrálo také studium textů antických autorů.

Řecké umění archaického období je postaveno na principu kontrastu mezi pozitivním a negativním, mezi statickým a dynamickým vyjádřením např. prostřednictvím bitev lidských bytostí s různými typy monster a tento kontrast stejně dobře reprezentuje i použití výrazných křiklavých barev. Klasické umění pak klade důraz na dokonalé ideální proporce, které vytváří důmyslnou kombinaci barev v souladu s požadavky na formu. Aristotelés²⁴ přirovnává zápletku a postavy v řecké tragédii k formě a barvám v malířství

²² WINCKELMANN, Johann Joachim: *Dějiny umění starověku. Stati*. Praha 1986, s. 125–126.

²³ PRATER, A.: c. d., s. 26.

²⁴ Aristoteles: *Poetika* 1450A.

a za důležitější v tomto kontextu považuje zápletku a formu, protože barvy, přestože jsou půvabné, mají jen estetický efekt.

„Podobně jest tomu i v malířství; neboť kdyby někdo nejkrásnějšími barvami bez pořádku natřel plochu, nedosáhl by tak libého účinku, jako kdyby obraz narysoval pouze bílými čarami. Kromě toho nejdůležitější věci, jimiž tragedie působí, jsou části děje, totiž obraty (*peripeteiai*) a poznání (*anagnoriseis*).“²⁵

Barvy, které se objevují na řeckých kamenných sochách, patřily do standardní palety archaických řeckých malířů a ta byla prakticky totožná s tou, kterou používali Egypťané nebo Minojci. Zahrnovala žlutou, červenou, modrou, která byla spíše modrozelená, zelenou, fialovou a samozřejmě černou a bílou. Ačkoli byl akceptován fakt, že řecké sochy byly malované, jistá nejasnost zůstává v otázce barvy lidské kůže. Stopy barev přezily na drapeřích nebo vlasech, ale minimum jich bylo nalezeno na povrchu odhaleného lidského těla. Existují dokonce pochybnosti, že by Řekové opravdu pokrývali celý povrch mramorových soch barvami. Odporuje tomu ale fakt, že v Egyptě i na Krétě byly mužské postavy malovány světle hnědou barvou a lze očekávat, že Řekové tuto tradici respektovali, což dokazují některé nálezy např. z athénské Akropole.²⁶ Nahé mužské tělo, ať byla socha vytvořena z bronzu nebo z mramoru, mělo podle zažitě barvové konvence barvu opálené kůže. Zda byla malována i těla ženských figur, to je jiná otázka. Podle důkazů, které máme, můžeme usuzovat, že v archaickém období zůstávala bílá a malována byla až v pozdějších obdobích, protože v 6. a 5. století př. Kr. byly ženské postavy zobrazovány výhradně oděné bohatými draperiemi, takže zde nebylo mnoho odhalených částí, které bylo třeba pomalovat, s výjimkou rtů, očí a tváří. Od 4. století př. Kr. se začínají objevovat v řeckém sochařství nahé ženské postavy a my máme svědectví o aplikaci barvy na helénistickém mramorovém náhrobku, kde jsou těla ženy i muže malována přirozenou barvou s růžovým nádechem v oblasti tváří.²⁷ Tyto hypotézy dokládají i antičtí spisovatelé, kteří nám podávají sice informace spíše technického rázu, ale které také částečně objasňují, jakým způsobem bylo zacházeno s odhalenými částmi lidské postavy. Vitruvius²⁸ popisuje způsob ochrany barvy pomocí procesu zvaného *ganosis*, jehož součástí bylo použití punského vosku, oleje a dalších substancí včetně červeného pigmentu. Bez voskového pláště by ten-

²⁵ ARISTOTELES: *Poetika. O básnické tvorbě*. Praha 1948, s. 35. (přeložil A. Kříž.)

²⁶ RICHTER, Gisela M. A.: *Polychromy in Greek Sculpture*. Metropolitan Museum of Art Bulletin, New York, 2. 8. 1944, s. 237.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Vitruvius VII. 9, 3.

ká vrstva barvy vlivem vlhkosti, slunce a působení dalších faktorů v krátké době zmizela, zejména u soch umístěných venku.

„V případě však, že by někdo, kdo je důkladnější, rád dosáhl, aby rumělkový nátěr svou barvu podržel, ať dá na stěnu po jejím vymalování a po vyschnutí nanést štětkou pontský vosk, rozpuštěný nad ohněm a promíchaný s troškou oleje. Pak ať nahřívá vosk i stěnu dřevěným uhlím v železné nádobě a přivede vosk do potu a rozpustí jej tak, že se rovnoměrně rozloží. Nato se vosk uhladí svíčkou a čistými hadříky tak, jak se to dělá u nahých mramorových soch (říká se tomu řecky ganosis, leštění).“²⁹

Podle Plinia, když se ptali Praxitela, které své mramorové sochy si nejvíce cení, řekl, že té, na kterou Nikiás, známý malíř, vložil svou ruku, tak moc si cenil *circumlitio*³⁰ tohoto umělce. Ukazuje to na fakt, že malíř, *grafeus*, byl integrální součástí procesu vzniku sochy.

„hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles interrogatus, quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset; tantum circumlitioni eius tribuebat.“³¹

A Lúkiános,³² když popisuje imaginární portrét ideální ženy, odvolává se nejdříve na Feidia, Alkamena a Praxitela jako na tvůrce tvaru, formy, a potom jmenuje velké malíře jako Polygnóta, Eufranóra a Apella, kteří přidali barvy a dali tělu odstín „ne příliš bílý, ale trochu namíchaný s červenou“.

14. ledna 1506 bylo v Římě v jedné mramorem obložené místnosti nalezeno sousoší trójského kněze Láokoónta a jeho synů. Na žádost papeže Julia II. navštívili místo nálezů dva prominentní umělci. Giuliano Sangallo prý tehdy zvolal na Michelangela: „To je Láokoón, kterého zmiňuje Plinius.“ Naráží pravděpodobně na pasáž „opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum“,³³ tedy že jde o „dílo, které předčí všechna co do umění malby i sochařského umění“. Datování Láokoóntovy skupiny je diskutabilní, ale obecně je akceptováno období mezi rokem 130 až 20 př. Kr., což je zároveň doba, ze které pochází značný počet dobře zachovaných mramorových soch z ostrova Délos. Ostrov byl v pozdně helénistickém období zničen, a proto zde sochy stály vystaveny povětrnostním vlivům jen krátký čas a polychromie je zvláště dobře zachovaná. Podle stop zachované polychromie se zdá, že malba na sochách byla obvyklá procedura, kterou bylo sochařské dílo

²⁹ VITRUVIUS: *Deset knih o architektuře*. Praha 1953, s. 163. (přeložil A. Otoupalík)

³⁰ Circumlitio = posvěcený, pomazaný kolem; natřený, pokrytý barvou nebo jinou substancí.

³¹ PLINIUS: *Historia Naturalis* 35. 133.

³² LUKIANOS: *Imagines (Eikones)* 7–8.

³³ PLINIUS: *Historia Naturalis* 36. 37.

teprve završeno. V souladu s tímto faktem musíme připustit, že i sousoší Laókoonta bylo velmi pravděpodobně opatřeno barevným povrchem.³⁴

Zachované polychromované mramorové soškultury a reliéfy z helénistického období pocházejí především z Priény, Pergamu nebo Alexandrie. Repertoár barev se rozšiřuje o růžovou, která se objevuje na draperiích v kontrastu s modrou. Na římských kopiích řeckých originálů se navíc setkáváme s bohatým zlacením na modrém pozadí, tak jak je tomu např. na Trajánově sloupu nebo na mithraických reliéfech. Od Augustovy doby jsme svědky nových technik a používání nových materiálů. Barevné kameny a mramory dovážené z Egypta suplovaly barvy a jsou kombinovány s bílým mramorem užívaným na odhalené části lidské postavy. Stejně časté jsou také metalické substance zdobící bronzové plastiky. Římské sochy byly bohatě zdobené různými formami malby, zlacením, stříbrnými plátky nebo intarziemi. Je zřejmé, že spolupráce mezi sochaři a specializovanými řemeslníky musela být běžná. Ve větších městech působily specializované dílny, ve kterých pracovali špičkoví řemeslníci, zabývající se pouze jedním specifickým typem malby nebo zdobením, např. malíři používající techniku enkaustiky nebo tempery, potom ti, kteří zdobili zlatem, nebo ti, kteří se soustředili na malování očí (*ocularius faber*). Práci těchto dovedných řemeslníků dokládá jedna intaglie na karneolovém prstenu z Itálie asi z roku 20 př. Kr., na které je zobrazen sedící řecký malíř malující portrétní bustu římské ženy s účesem zvaným *nodus* (uzel), běžným v Augustově době, kdy do Říma přicházeli řeční umělci migrující za bohatými mecenáši.³⁵

V roce 2004 byla zahájena pilotní verze *Copenhagen Polychromy Project*, který se zabývá zkoumáním stop polychromie na reprezentativní kolekci řeckého a římského sochařství v Ny Carlsberg Glyptotek. Objektem podrobné studie se tak např. stala římská Amazonka typu ‚Sciarrá‘.³⁶ Jde o kopii známého řeckého díla vytvořeného pro efezskou svatyni v polovině 5. století př. Kr. a autorství originálu je podle pramenů připisováno Polykleitovi nebo Kresilovi. Podrobné mikroskopické zkoumání sochy potvrdilo četné stopy polychromie na vlasech kůže i šatu Amazonky, přestože některé části byly pravděpodobně v minulosti neodborně čištěny. Její vlasy byly zrzavé, barva kůže a tváře přirozená, byla oblečena v rudý chitón s modrým páskem, podle malovaných detailů se dá usuzovat, že měla na nohou sandály. Komparativ-

³⁴ BRINKMANN, V.: c. d., s. 13.

³⁵ ABBE, Mark B.: *Polychromy*. In: FRIEDLAND, Elise A. – GRUNOW SOBOCINSKI, Melanie – GAZDA, Elaine K. (ed.): *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*. Oxford 2015, s. 176.

³⁶ Jedna ze tří římských Amazonek typu známého jako Efezské Amazonky, další dva typy jsou A. Mattei a A. typu Sosikles.

ní studie byla provedena i u dalších dvou replik téže sochy, jedna pochází z Antikensammlung v Berlíně, druhá z Museo Histórico Municipal v Écija v Andalusii a u obou byly prokázány stopy polychromie. Intenzivnímu zkoumání byla v letech 2019/2010 podrobena i tzv. ‚Treu Head‘³⁷ z British Museum v Londýně. Jedná se o dílo vysoké umělecké kvality a je datováno polovinou 2. století. I zde byly identifikovány barevné pigmenty shodné s těmi použitými na Amazonkách.³⁸ V současné době nevíme mnoho o barevnosti římských kopií řeckých originálů, zda byly standardně malovány podle nějakého předepsaného schématu, nebo šlo o volné variace. Můžeme však s jistotou říct, že polychromované sochy byly známkou prestiže a jejich barevnost umocňovala kvalitu sochařské práce.

5. Význam a funkce barev mramorových soch

Nové metody a nečekané objevy vedly k radikálním změnám v muzejní, kurátorské i konzervátorské praxi. Po více než 200 letech zkoumání malovaných mramorů se mají konečně pracovníci muzeí na pozor, aby své akvizice nenávratně nepoškodili nevhodným čištěním. Pozvolna se začínají uplatňovat nové technologie analýzy residuí na povrchu soch a výsledkem těchto projektů je i několik velmi úspěšných výstav,³⁹ na kterých badatelé představili výsledky své dlouholeté práce. Prezentace restaurovaných děl antického sochařství v původní barevnosti je ohromující a je velmi rozporuplně přijímána. Boří jeden přesvědčivý mýtus, který nám byl po staletí důsledně vštěpován. Když byla v březnu 2006 objevena v Herkulaneu bílá mramorová hlava identifikovaná jako hlava Amazonky, pocházející z 5. století př. Kr. s jemnými barvami, převážně červenou, zachovanými na jejích vlasech, očích a řasách, zaskočila řadu archeologů i historiků umění, přestože např. v Mnichově (2003/2004) už byla uspořádána odvážná výstava polychromovaných řecko-římských odlitků umístěných přímo vedle jejich bělostných ‚originálů‘, aby tak dokumentovaly intenzivní vědecký a archeologický výzkum v posledních letech.

³⁷ Podle německého Georga Treu, který publikoval zmínku o této soše v roce 1889.

³⁸ ØSTERGAARD, Jan Stubbe – SARGENT, Maria Louise – THERKILDSSEN, Rikke H.: *The Polychromy of Roman 'ideal' marble sculpture of 2nd century CE*. In: *Diversamente bianco la policromia della scultura romana* a cura di Paolo Liverani e Ulderico Santamaria. Roma 2014, s. 52.

³⁹ *Gods in Colours* (Munich Glyptotek 2003/2004, Vienna 2013), *The Colour of Life* (Malibu 2008) a *Transformations-Classical Sculpture in Colour* (NY Carlsberg Glyptotek Copenhagen 2014).

Výstavy polychromovaných soch, které proběhly v nedávné době po celém světě, vyvolaly řadu otázek. Jak by na nás působil kultovní Parthenon v divoké barevnosti? Zda byl Trajánův sloup malovaný a zda by to změnilo náš pohled na něj? Jak změni barvy naše estetické vnímání antického umění? Odpovědi na tyto provokativní otázky mohou být zodpovězeny, pokud objasníme princip používání jednotlivých pigmentů, resp. to, které barvy byly používány k definování kterých rysů a tvarů. Vedle nových moderních metod technického charakteru jsou pro nás stále důležitým zdrojem také literární ekfráze, tedy antické prameny popisující umělecká díla. M. Bradley (2009) na základě těchto dvou východisek definuje význam a účel sochařské polychromie v několika bodech. V první řadě podle něj barvy přispívají k lepší viditelnosti díla, dále hrají důležitou roli při dokončení díla jako celku, podtrhují realistické ztvárnění postav a jejich prostřednictvím je využívána technika *trompe-l'oeil*, tedy vizuální trik, který dokonale oklame oko a vytvoří tak žádoucí dojem.⁴⁰

Jednou z důležitých funkcí sochařské polychromie byla tedy i snaha o zlepšení 'viditelnosti' a schopnosti rozlišení heroických a božských postav pomocí výrazných barev. Paris a Athéna ze západního štítu chrámu Afáie na Aigíně z raného 5. století př. Kr. byli objeveni v roce 1811 a jsou jedněmi ze skvělých rekonstrukcí V. Brinkmanna.⁴¹ Střelec, Paris, byl malován velmi jasnými výraznými barvami a navíc byl na výstavě v Mnichově postaven před modré pozadí štítu, což křiklavost barev ještě zdůraznilo. Také štítové skulptury chrámu Dia v Olympii byly malovány velmi živými barvami, aby byla zdůrazněna jejich viditelnost. Bylo zjištěno, že sochy na extrémně vysokých budovách byly z tohoto důvodu malovány ještě jasnějšími barvami, než ty na těch nižších. Analogicky je tomu i na objektech stojících ve větší vzdálenosti; např. složité reliéfy na Trajánově sloupu, kde byl císař vždy namalován v purpurovém šatu, by v monochromatickém provedení nebyly na takovou vzdálenost vůbec rozpoznatelné.⁴²

⁴⁰ BRADLEY, M.: c. d., s. 428.

⁴¹ Vinzenz Brinkmann (1958), německý klasický archeolog, autor řady polychromovaných rekonstrukcí.

⁴² BRADLEY, M.: c. d., s. 435.



2. Paris ze štítu Afaina chrámu na Aigině, 490 př. Kr., Glyptotek, Mnichov

Barvy také završovaly a dokončovaly dílo a součástí zakázky těch nejdůležitějších a nejluxusnějších sochařských děl bylo nejen vytesání samotné sochy, ale také „dokončení“ díla, tedy pokrytí jeho povrchu barvami, včetně usazení díla na vybrané místo. Tuto profesi vykonávali *politores*, kteří vyvíjeli sofistikované metody, jak dosáhnout jemného povrchu mramoru. „Dokončení“ zahrnovalo také ochrannou vrstvu aplikovanou na mramor, stejně jako barva, patina, glazura, lesk nebo kovové doplňky. Povrchová vrstva nanášená na mramor byla součástí procesu zvaného *ganósis*, při kterém byla vrstva roz-taveného vosku smíchána s olivovým olejem a natírána na povrch; ten sochu chránil a zároveň zvyšoval zářivost použitých barev. Podle informací, které máme k dispozici, se zdá, že *ganósis* byla na povrch aplikována asi jednou za rok a tvořila standardní součást péče o sochu.⁴³

6. Rekonstrukce polychromovaných mramorů

Malované mramory vzbuzovaly kontroverze již v době svého objevení na počátku 19. století. V současné době je obecně akceptováno, že povrch řeckých a římských mramorových soch i architektury byl potažen tenkou vrstvou substance, která obsahovala také barvy. Tato ochrana povrchu je nyní

⁴³ Tamtéž, s. 438.

považována za integrální součást díla dotvářející jeho konečný účinek. Nejen draperie, oči, řasy, rty, vlasy a šperky byly opatřeny barevnou vrstvou, ale i ostatní části byly malovány, takže původní kámen zcela změnil svou vlastní barvu. Navíc byly mramorové sochy zdobeny i jinými materiály, např. zbraně, vlasy, vousy a šperky nesou pozůstatky bronzu, zlata, olova nebo stucca. Oči byly normálně malovány přímo na mramor, ale mohl být použit také email, slonovina, sklo, barevný mramor nebo gemy, někdy se objevují i bronzové řasy. Z doby raného římského císařství máme také řadu soch využívajících sofistikovaně kombinaci polychromovaných mramorů ke zdůraznění a odlišení různých částí sochy. Polychromie se uplatňuje na celém spektru sochařských děl, bustách, sochách i na architektonické plastice, stejně jako na vázových reliéfech a náhrobních stélách. Používání bohaté palety barev je příznačné pro celé středomořské umění obecně, počínaje mumiovými portréty, barevnými vázami a mozaikami nebo nástěnným malířstvím konče. Doklady o kolorovaných sochách se objevují od 7. století př. Kr. až do 3. a 4. století, temperové techniky a jiné formy pigmentace pak přetrvávají v Byzanci, středověku i v moderní plastice. Tam, kde byl tvar, byla i barva. Trvalo velmi dlouho, než byly viditelné stopy na povrchu mramorů akceptovány jako zbytky barevných pigmentů a myšlenka polychromie byla přijata.

Nyní máme celý seznam antických mramorových objektů, které by mohly být restaurovány s použitím barev. Jednou z prvních položek na tomto seznamu byl sochařský reliéf z Parthenónu, který se stal předmětem sporů už v průběhu 19. století díky odvážné interpretaci a následné rekonstrukci polychromie. Také doklady barevnosti na mramorových *korai* a *kúroi* dlouho dráždily moderní klasickou estetiku pro jejich křiklavě malovaná těla imitující dekorativní luxus Východu. Nápaditá rekonstrukce Koré v peplu v živé červené, modré, zelené a bílé, doplněné šperky a zvláštní pokrývkou hlavy zvanou *méniskos*, která byla vystavena v roce 1979 v Museum of Classical Archaeology v Cambridge, nikdy nepřestala vyvolávat bouřlivé reakce diváků, na rozdíl od zbytku vystavených bílých odlitků.⁴⁴

Mezi další důležitá díla archaického sochařství na seznamu patří vlys z Sifnijské pokladnice v Delfách; stopy zářivých barev byly nalezeny v roce 1811 na Afáině chrámu na Aigíně nejen na vlysu a štítových skulpturách, ale také v celle, na zdech, na mramorových chrličích a antefixech.⁴⁵ Zvláštní kombinace bohatých minerálních pigmentů byly identifikovány a dokumentovány na Propylejích a Erechteiu na athénské Akropoli, dále na Hefaisteiu, štítových skulpturách chrámu boha Dia v Olympii, na širokém souboru

⁴⁴ Tamtéž, s. 432.

⁴⁵ Tamtéž.

architektury a volných soch z oblasti Velkého Řecka, na Mausóleu v Halikarnassu a také na tzv. Alexandrově sarkofágu z archeologického muzea v Istanbulu. Pozdější díla ukazují, že jde o období, ve kterém nastává změna v zobrazování s důrazem na realismus a používání jemnějších pastelových barev, čehož výsledkem je celkově sofistikovanější estetika.⁴⁶



3. Koré v peplu, 530 př. Kr., Museum of Classical Archaeology, Cambridge

Tzv. Alexandrův sarkofág z královské nekropolole Sidónu v dnešním Libanonu je práce pocházející z řecké dílny z roku 320 př. Kr. Když byl mramorový sarkofág v roce 1887 objeven, jeho polychromie byla překvapivě dobře zachovaná. Byl dekorován reliéfy výborné umělecké hodnoty na všech stranách a dominovaly mu dva motivy: bitva mezi Makedoňany a Peršany a lov na lvy, jeleny a pantery, přičemž na obou je zobrazena postava Alexandra Velikého. Makedonští bojovníci i lovci jsou nazí, jejich těla jsou světle hnědá a skromný šat je v elegantních barvách v odstínech okrové, hnědé a zlaté. V záměrném kontrastu je oděv Peršanů ve výrazných, jasných barvách.

⁴⁶ Tamtéž.

V roce 2006 byl vědecký tým zkoumající barevnost Alexandrova sarkofágu schopen na základě nejnovějších metod analyzovat zachované pigmenty a vytvořit částečnou rekonstrukci.⁴⁷



4. Alexandrův sarkofág, pozdní 4. století př. Kr., originál v Archeological national museum in Istanbul

Na etruských terakotových plastikách nacházíme důkazy polychromie velmi často. V etruských městech mohli Římané vidět efektně malované chrámy a plastiky, což bezesporu ovlivnilo jejich estetické vnímání barevnosti obecně a tradice tak mohla pokračovat až do 2. století př. Kr. Asi z roku 150 př. Kr. pochází nález fragmentární skupiny terakotových soch ze štítu chrámu objeveného v roce 1878 ve východní části Palatinu na Via di San Gregorio a je zcela jistě ozvěnou etruských architektonických terakot. Chrám musel mít výraznou barevnost a musel být patrný z velké dálky předtím, než byl v roce 68 zničen požárem.⁴⁸

Méně zkoumání bylo zatím prováděno na helénistických a římských sochách, ačkoli jasné barvy byly normou a stopy byly identifikovány na širokém spektru sochařských typů. Systematicky byla studována socha Augusta od Prima Porta, která byla nalezena v roce 1863 u Prima Porta v Římě, v místě vily jeho manželky Livie. První z řady rekonstrukcí byla zveřejněna už v roce 1886, ta poslední pochází z roku 2014.⁴⁹

⁴⁷ *Colour of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, c. d., s. 34.

⁴⁸ Tamtéž, s. 43.

⁴⁹ Tamtéž, s. 40.



5. Augustus z Prima Porta, po r. 20, Musei Vaticani, Řím

Dalším objektem je hlava Caliguly, která byla prezentována na nedávné výstavě *Transformations-Classical Sculpture in Colour* v Ny Carlsberg Glyptotek v Kodani (2014). Na této hlavě se zachovaly stopy pigmentů na vlasech, kolem očí a také na kůži. Podle vertikální díry v hrdle se usuzuje, že byla původně součástí celé sochy. Hlava byla zachovaná se zbytky polychromie a její následné rekonstrukce vycházely z nálezů originálních pigmentů.⁵⁰

Římským sochařským reliéfům byla prozatím věnována velmi malá pozornost, i když zbytky malby byly rozpoznány na složité výzdobě Trajánova sloupu a na reliéfu z poloviny 3. století zobrazujícího Mithru zabíjejícího býka (Mithras Tauroctonos), kde se spolu se stopami barvy našly pozůstatky zlacení. Mnoho dalších děl římského sochařství zatím čeká na rekonstrukci a týmy badatelů z Mnichova, Říma, Kodaně, Londýna nebo New

⁵⁰ Tamtéž, s. 114.

Yorku postupně představují veřejnosti výsledky své práce a naše znalosti o sochařské polychromii se postupně rozšiřují.⁵¹



6. Caligula, římská kopie z let 37–41, Ny Carlsberg Glyptotek, Kodaň

V roce 2008 byla v J. Paul Getty Museum v Los Angeles uspořádána velkolepá výstava *The Colour of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, na které bylo vystaveno množství rekonstruovaných polychromovaných soch. Kolorovaná skulptura měla zásadní vliv také na středověké nebo renesanční umění. Přestože se většina renesančních umělců obávala přijmout fakt, že antické sochy byly kdysi malovány stejně jako ty středověké, tak i oni často malovali svá díla. Je známo, že skvělé Berniniho mramory z Fontana dei Quattro Fiumi (1648–51) na Piazza Navona v Římě měly některé části malované malířem Giudubaldem Abbatinim, ačkoli do dnešních dnů se nic z těchto barev nezachovalo. V posledních letech bylo identifikováno několik příkladů na románské a gotické architektuře např. v Amiens a Poitiers nejen na sochách a reliéfech v interiéru, ale také na fasádách.⁵²

Příběh polychromie antických soch a architektury je i na počátku 21. století stále provokativní, ale díky odvážným badatelům, jakým byl už v 19. století např. Quatremère de Quincy nebo Vinzenz Brinkmann v současnosti, a samozřejmě za pomoci moderních vědeckých metod se daří úspěšně bořit jeden z mýtů tradovaných po staletí, že řecké a římské sochy zářily pouze bílým mramorem.

⁵¹ BRADLEY, Mark: c. d., s. 434.

⁵² Tamtéž, s. 447.

Přílohy (zdroje):

Obr. 1: Lev z Loutraki, 570–560 př. K., Ny Carsberg Glyptotek, Kodaň (archiv autorky).

Obr. 2: Paris ze štítu Afaina chrámu na Aigíně, 490 př. Kr., Glyptotek, Mnichov. In: https://www.google.cz/search?q=Aegina+polychromie&espv=2&biw=1440&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMI1er6rbb-yAIVIs9yCh2a8wHY#tbm=isch&q=Aegina+polychromie+paris&imgsrc=NzZVtQDRwTCiYM%3A [cit. 2015-11-17].

Obr. 3: Koré v peplu, 530 př. Kr., Museum of Classical Archaeology, Cambridge (archiv autorky).

Obr. 4: Alexandrův sarkofág, pozdní 4. století př. Kr., originál v Archeological national museum in Istanbul. In: https://www.google.cz/search?q=Aegina+polychromie&espv=2&biw=1440&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMI1er6rbb-yAIVIs9yCh2a8wHY#tbm=isch&q=alexander+sarcophagus+polychromy&imgsrc=TM1rkxOiASc-02M%3A [cit. 2015-11-17].

Obr. 5: Augustus z Prima Porta, po r. 20, Musei Vaticani, Řím. In: https://www.google.cz/search?q=Aegina+polychromie&espv=2&biw=1440&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMI1er6rbb-yAIVIs9yCh2a8wHY#tbm=isch&q=Augustus+Prima+porta&imgsrc=Y4tIYy4tNQ3xM%3A [cit. 2015-11-17].

Obr. 6: Caligula, římská kopie z let 37–41, Ny Carlsberg Glyptotek, Kodaň. In: https://www.google.cz/search?q=Aegina+polychromie&espv=2&biw=1440&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMI1er6rbb-yAIVIs9yCh2a8wHY#tbm=isch&q=caligula+polychromy&imgsrc=1ZYjmM2zvrGEDM%3A [cit. 2015-11-17].

RESUMÉ

ZNOVUOBJEVENÍ BARVY V ANTICKÉM SOCHAŘSTVÍ

Na počátku 19. století byli badatelé fascinováni novými objevy antických mramorových soch řecké i římské provenience se stopami originální malby, ale ve 20. století se z nepochopitelných důvodů zájem o toto téma vytrácí. Teprve v posledních několika desetiletích je studium ‚barevné‘ antiky opět v centru zájmu evropských badatelů, kteří využívají moderních metod a technologií pro zkoumání barvených pigmentů zachovaných na povrchu antických mramorů a bronzů. Tyto výzkumy dokazují, že řecké a římské sochy byly velmi pestře malovány barvami, a vyvracejí zažitý mýtus o puristické estetice antického umění.

Klíčová slova: polychromované mramory, ganósis, Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy, Johann Joachim Winckelmann

SUMMARY

REINVENTING COLOUR IN ANTIQUE SCULPTURE

At the beginning of the 19th century, scholars were fascinated by new discoveries of Antique marble statues of Greek and Roman origin with traces of original painting, however, in the 20th century the interest in this topic disappeared from incomprehensible reasons. Only in last few decades, the study of 'colour' Antiquity has returned to the attention of European researchers who use modern methods and technologies for examining colour pigments preserved on a surface of Antique marble and bronze. These researches prove that Greek and Roman statues were richly decorated by colours and disprove the rooted myth of puristic aesthetics of Ancient art.

Key words: Polychromatic marble, ganoisis, Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy, Johann Joachim Winckelmann

Translated by Mgr. Hana Ferencová

PhDr. Barbara Pokorná, Ph.D.
Katedra klasické filologie
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Na Hradě 5
771 80 Olomouc
Česká republika
e-mail: barbara.pokorna@upol.cz