

OBRAZ SVĚTA A ČLOVĚKA V UMĚNÍCH STAROVĚKU

Jan Bouzek

Summary:

PICTURE OF MAN AND OF THE WORLD IN ANCIENT ARTS

The article discusses how the picture of man and his world changed from the Neolithic until the end of Classical antiquity. The two ways of perception, through the eye and through the ideas about what I see, are present since the beginnings of visual arts, but its development underwent important changes. The art of the Late Paleolithic and Mesolithic reflects the early mind of “dreaming”, those of the Maltese and Cycladic figurines, though based on Geometric construction, reflects still similar kind of perception based on inner experience. Late Neolithic and Early Bronze Age in the Mediterranean representations rather depict what is arising (das Werdende) than what already exists (das Seiende). When the pictures became more realistic, still the composition derives from continuous rhythmic patterns, as spiral or wave line. The observer is not separate from the picture, it is feeling to be inside the space of the picture, while the perspective is composed from viewing the objects from several angles; the final representation combines several views, and the objects represented are not governed by the observer’s position. The world of art – since the Sumerian times – had to reflect the entirety of the sensual world – besides the human and divine (i.e. idealised human) worlds the animals, plants and minerals are represented to produce a reflection of the whole macrocosmos in the microcosmos of art in order to harmonize the relations between man and the gods, the entirety of the world and the human being. The emancipation from the traditional sapiential wisdom based on memory and transmitting already fixed experience was replaced in the Early Iron Age by philosophy, by attempts of intellectual explaining of the reality: this is also reflected by the progress of visual arts in Greece, trying to understand human body and the soul behind its appearance. The Etruscan mind was more

traditional, preferring – against the Romans – the teleological explanation to causal; it this it was near to the mind of the Celts. The Romans became more conscious of the individuality; Roman portraits are more individual than those of the Greeks, thus showing the progress of emancipation of the individual from the group identity. Late Antiquity preferred the new approach in idealization of the reality; the portrait was changed into icon, the optic perception of light prevailed over the physical forms, like in the Ravenna mosaic or in the jewellery using colour stones; it was believed that precious stones enable the contact between the human world and those of the angels.

Umělecké dílo bylo již od svých počátků obrazem vidění světa. Oba způsoby, vnitřní matematická či geometrická struktura i bezprostřední vjem, jsou přítomny již v umění paleolitu. Na jedné straně tu existují živé barevné a impresivní obrazy zvířat, na druhé schematická zobrazení lidské postavy, vedoucí jako by ke znakovému podání nám dostupné reality.¹ Pozoruhodné je také zobrazení vnitřní struktury zvířete i lidských postav, jejichž vnímání je reflexí starobylého způsobu myšlení, které je dnes známo pod termínem *dreaming*, zejména u australských domorodců. Umění konce paleolitu a neolitu se více přiklonilo k abstrakci lidských i zvířecích figur, ale v podání tzv. neolitických Venuší dosahovalo často vysoké míry naturalismu. Napětí mezi oběma směry zachycení reality nám činí atraktivní umění rané doby bronzové na Kykládách, na neolitické Maltě či v umění raně až středně minojské Kréty.² Zde vyniká zejména tzv. kamarský styl střední doby minojské Ib – II (rané 2. tisíciletí př. Kr.), jehož dynamický ornament je komponován do torzních motivů a spirál, z geometrických motivů vyrůstají květy a někdy i mořská zvířena. Tento přístup zachycuje spíše vznikající než již hotové (spíše *das Werdende* než *das Seiende*³, včetně jeho paseky) a připomíná svým pojetím jak chaos po oplodnění zvířecích i lidských vajíček, i současnou hypotézu Big Bangu jako způsobu vzniku našeho vesmíru.⁴

Umění prvních vysokých civilizací starověku chápalo umělecká díla jako obraz celosti světa, který se v něm odrážel a vytvářel tak spojení mezi makrokosmem a mikrokosmem uměleckého díla, jehož záměrem bylo pomoci vytvá-

1 Srov. R. Vacková, *Věda o slohu 1*, Praha: Aula, 1993, s. 140–150; J. Zvěřina, *Výtvarné dílo jako znak*, Praha: Obelisk, 1971.

2 E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University Press, 1969.

3 Srov. M. Heidegger, *Bytí a čas*, Praha: OIKUMENÉ, 1998.

4 Srov. J. Bouzek – Z. Kratochvíl, *Od mýtu k logu*, Praha: Herrmann, 1996, s. 115–126.

řet harmonii mezi oběma. Podobně jako Jakubův žebřík s anděly vystupujícími a sestupujícími, střed starověkých měst, chrámů a paláců byl pro tehdejší společenství místem, kde se ve vertikální ose stýká jejich lidský makrosvět s božským světem kosmickým; starozákonní tradice se ovšem od tohoto způsobu odtrhla a v zikkuratech viděla pýchu Babelu.

Již slavná váza z protodynastického období z Uru je obrazem souhrnu přírody: ve středu je svět lidský, blízký světu božskému, v dalších řadách říše zvířecí, rostlinná a konečně minerální, zastoupená geometrickým ornamentem.⁵ Starověká umění neznala opravdovou perspektivu, tehdejší lidé zobrazovali předměty okolo sebe jakoby je nahlíželi z více stran a pak různé pohledy syntetizovali; i schéma pro lidskou figuru bylo kombinací pohledu ze strany a zepředu.⁶ Částečnou perspektivu, která vidí jednotlivé objekty samostatně každý z jiného místa pozorování, byla až výtvarným vrcholným helénismu. Vztah subjekt – objekt, kde subjekt vnucuje svému okolí svůj pozorovací bod, úhel pohledu jako základní, byl starším obdobím starověku zcela cizí. Spíše se tehdy cítili být starověcí lidé součástí prostoru obrazu, neměli od něj náš odstup.⁷

V geografickém obraze světa, jak si jej Řekové představovali, je vhodné vyjít ze dvou zobrazení, dochovaných u raných řeckých autorů. Je to štít Achillův u Homéra, a štít Héraklův u Hésioda.⁸ Uprostřed Héraklova štítu byl zobrazen Foibos, ale také Eris, hadi, pak Lapithové a Kentauři a choros, Perseus a přístav, při obvodu napřed válka a mír jako výraz počátku polarizace světových sil, a konečně okolo štítu na okraji Okeános. Uprostřed Achillova štítu⁹ bylo nebe, země a moře jako základ stvořeného světa, okolo v zemědělském kruhu orba, žně a vinobraní, pak pastorační život, tanec pastýřů a pastýřek a spolu s nimi lev napadající býka; na okraji štítu pak Okeános.¹⁰ Popsané zobrazení obou uve-

⁵ Srov. J. L. Benson, *The Inner Nature of Color: Studies on the Philosophy of the Four Elements*, New York: Steiner Books, 2004, s. 20-25.

⁶ J. Borchardt, „Zur Darstellung der Objekte in der Entfernung, Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei“, in *TAINIA*, Festchr. R. Hampe, Naibnt, s. 257–267, 1980.; J. Bouzek, „Die natürliche Umwelt des Menschen in der griechischen Kunst des 5. Jh. v. Chr.“, in *Gab es das griechische Wunder?, Griechenland zwischen dem Ende des 6. und Mitte des 5. Jh. v. Chr., Tagungsbeiträge des 16. Symposium der A. v. Humboldt-Stiftung*, Freiburg im Breisgau 199, Mainz 2001, s. 137–145.

⁷ S. Reinach, *La peinture ancienne, Textes grecs et latins*, Paris: Macula, 1984; srov. C. G. Jung, K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Stuttgart 1985 a C. Lévi-Strauss, *Pensée sauvage*, Paris: Plon, 1962.

⁸ K. Fittschen, „Der Schild des Achill“, *Archaeologia Homerica* 2 (1974); J. Bouzek, „Interpretace v archeologii“, *Studia Hercynia* 4 (2000): 7–90 s. 22–24.

⁹ Il. XVIII, s. 477–608.

¹⁰ Obr. 1.



Obr. 1. Achillův štít, rekonstrukce podle Myrese

dených štítů je praobrazem každého řeckého uměleckého díla, které ve svém úhrnu bylo podobně mikrokosmickým obrazem makrokosmu.¹¹

Na okraji štítu Achillova a také štítu Héraklova, popisovaného u Hesioda, byl zobrazen Okeános, obklopující celou zemi. Okeános byl něčím jiným než moře, po kterém se Řekové plavili, byl současně samou hranicí fyzického světa. V tom smyslu byl i v časovém rozmezí počátkem jeho existence hmotného. „Okeános je počátkem všeho,“ stojí už u Homéra¹², a Hésiodos uvádí, že Okeános má tři tisíce synů a tři tisíce dcer, potoků a řek, dárců života.¹³ I v orfismu platilo, že Okeános, tekoucí krásně, první si za ženu vzal Tethydu, svou sestru ze stejné matky.¹⁴ Okeános byl pro Řeky, a podobně i pro Etrusky, počátkem světa, zhruba tím, co překládali milétská filosofové z mythologie do nové řeči buďto jako vodu (Thalés), která se může změnit sama v jiné, či jako apeiron

¹¹ Srov. M. Finley, *The World of Odysseus*, New York: Viking Press, 1967; K. Fittschen, „Der Schild des Achill“.

¹² Il. XIV, s. 246.

¹³ Theog. s. 364n.

¹⁴ Zl. B 2 u Platóna.

(Anaximandros); vývoj se děje vylučováním protikladů, tedy dočasnou polarizací sil. Anaximénés tuto prvotní hmotnou látku nazýval *apeiron aér*, považoval ji tedy za substancii podobnou naší pramlhovině. Okeános je přítomen na svatbě Péla a Thétidy na váze François, ale jinak je ve výtvarném umění zobrazen jen zcela ojediněle.

Řecký chrám se vyvinul z mykénského paláce co do základního půdorysu, ale jeho dřevěná konstrukce byla Středomoří cizí, to byl koncept mírného pásu Evropy. Kamenné chrámy imitují ve svých člancích starší dřevěnou konstrukci; ta byla zřejmě závazná proto, aby řečtí bohové opravdu mohli ve svých chrámech spokojeně pobývat.¹⁵ Rytmus triglyfu a metopy měl pro řecké pojetí času obzvláštní význam. Zatím co střídání krátkých a dlouhých slabik, trochej a jamb, mělo základní význam v poezii a zpěvu (stará řecká poezie se spíše zpívala než přednášela) a podobně i spondej se střídáním jedné dlouhé a dvou krátkých, střídání jedné dlouhé a tří krátkých v triglyf-metopovém rytmu bylo základem členění v prostoru.¹⁶ Trojdílný mezičlánek mezi pásy a poli je již od počátku v geometrickém malířství na vázách, kde byly vypracovány i složitější varianty s více mezičlánky: pěti (abcba – E – abcba) i sedmičlenné (abcdcba – E – abcdcba); obojí poslední odpovídá velmi dobře způsobu struktury Iliady a Odysseje.¹⁷ Řád byl vždy základem estetiky řeckého umění, ale vedle toho muselo být umělecké dílo krásné. Kosmos je jak universum, tak ozdoba, být krásný.¹⁸

Řecké pojetí světa postavilo – na rozdíl od starších civilizací theocentrických – do středu světa člověka, který se stal mírou věcí. I řecká amfora měla hrdlo, plece, bání a nožku, a všechny její části byly ve vzájemném poměru odpovídajícím struktuře lidského těla v jeho dvou základních podobách; tak i první amfory doby železné jsou dvou variant, jedna s prsovitými výčnělky byla určena jako popelnice pro ženské pohřby, druhé pro popel mužských pohřbů. Geometrický styl vytvořil strukturu, lešení, kterou respektoval celý vývoj řeckého umění, i když v pozdějším vývoji nebyla tato struktura už výrazně patrná na povrchu, struktura konstrukce uměleckého díla se jí stále řídila, stejně v architektuře, malířství i sochařství.¹⁹ Polarita sil tíže a vztlaku, neseného a nosného,

¹⁵ J. Bouzek – Z. Kratochvíl, *Řeč umění a archaické filosofie*, s. 48–51, srov. obr. 3.

¹⁶ F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst I*, Frankfurt: Klostermann, 1950.

¹⁷ J. L. Myres, „The structure of the Iliad“, *Journal of Hellenic Studies* 52 (1932), s. 168–254, C. E. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge: Harvard University Press, 1958.

¹⁸ Srov. F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst I.*, s. 1–36, 502–59; G. Siebert, „Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques“, in *Actes du colloque*, Strasbourg, 1992, Paris 1995, ed. 1996.

¹⁹ J. Bouzek – Z. Kratochvíl, *Od mýtu k logu*; M. Halm-Tisserant, „De la perception de l'espace dans



Obr. 2. Aigina, chrám Afaie, začátek 5. stol. př. Kr.

byla napřed jen tentativně zkoušena v geometrickém umění, aby se pak překladem těchto sil do smyslově názorné formy řídila architektura řeckého chrámu, kánon zobrazení lidské postavy, který se postupně měnil až ke klasickému ideálu, formulovanému Polykleitem.

Krása spočívala podle Polykleita ve správném vztahu jednotlivých částí k celku a celku k částem.²⁰ Tyto vztahy bylo možno vyjádřit matematicky, ale také je vidět. Podobně i dnes můžeme třeba zlatý řez vypočítat či načrtnout dvěma čarami uvnitř obdélníku, a máme-li pro to smysl, obojí postup dojde k přibližně shodnému výsledku. Řekové oproti nám vnímali správné proporční vztahy okem zřetelně, a ještě i Říman Vitruvius připustil, že propočítané vztahy je nutno doladit okem tak, aby byly skutečně harmonické a správné. My vnímáme esteticky správné proporce méně intenzivně, ale můžeme se tomu naučit, uvě-

les peintures des vases archaïques“, in G. Siebert, 1994, ed. 1996, s. 39–46; J. Bouzek, *Greece, Anatolia and Europe in the Early Iron Age*, Jonsered: Paul Astroms Forlag, 1997, s. 56–59; D. Lenfant, „Milieu naturel et les différences ethniques de la pensée grecque classique“, in G. Siebert, ed. 1996, s. 109–120.

²⁰ J. Bouzek, „Die natürliche Umwelt des Menschen in der griechischen Kunst des 5. Jh. v. Chr.“.

domíme-li si své pocity v nesprávně konstruovaném prostoru, který nás jakoby tlačí. Skoro všichni aspoň trochu pocítujeme nutkání se sehnout v nízkém podchodu či chodbě na letišti a dáme-li si pozor, můžeme to vnímat i např. v posluchárně s nízkým stropem, která nám bude nepříjemná, protože neodpovídá našemu somatickému uspořádání. Budeme-li vnímání těchto pocitů několik týdnů cvičit, naučíme se aspoň do jisté míry pochopit fascinaci humánně přizpůsobenou strukturu architektury, ale vůbec konstrukce prostoru a uměleckých děl sochařských i malířských, jak je ještě intenzivněji než bychom to vůbec byli schopni dnes, vnímali staří Řekové. Ti také viděli i abstraktní pojmy v konkrétním fyzickém relativně věrně zobrazeném, na rozdíl od abstraktního pojetí bez detailních obrazů ve Starém Zákoně.²¹ Tématicky se výtvarné umění zprvu zajímalo o vrcholy dramatických událostí, od 5. století spíše o struktury vztahů.²²

O řeckém pojetí barev a jejich vztahu k učení o čtyřech základních živlech existuje rozsáhlá literatura; snad lze jen zdůraznit, že základem pro tento výklad byla bílá a černá, ostatní barvy vznikly smíšením oněch dvou základních a nejdůležitější byly žlutá a červená.²³ U Homéra má moře obvykle barvu tmavého vína, zatímco pro nás je moře tmavě červené nejvýš nakrátko za východu nebo západu slunce.²⁴ Rozlišení modré a zelené nebylo Řekům dlouho jasné – i pozadí archaických reliéfů přechází často od jedné barvy ke druhé.

Na řecké váze představoval geometrický ornament neživou přírodu, florální rostlinstvo, zvířecí vlysy rámeček říše živočišné, a teprve v hlavním pásu je svět lidí podobných bohům či bohů podobných lidem. Na konci archaické doby byly zvířecí vlysy na vázách vytlačeny, stylizované rostlinstvo zatlačeno na okraje figurálního zobrazení. Na číších je živel neživé přírody a živlu země dány rámcem meandru, ať již v tondu číší či pod figurami ve vodorovném vlysu.²⁵

Vývoj drapérie obráží myšlenkový postup k hlubšímu pochopení lidského těla, postupného ovládnutí lidského těla lidskou myslí, lidským já. Přechod od

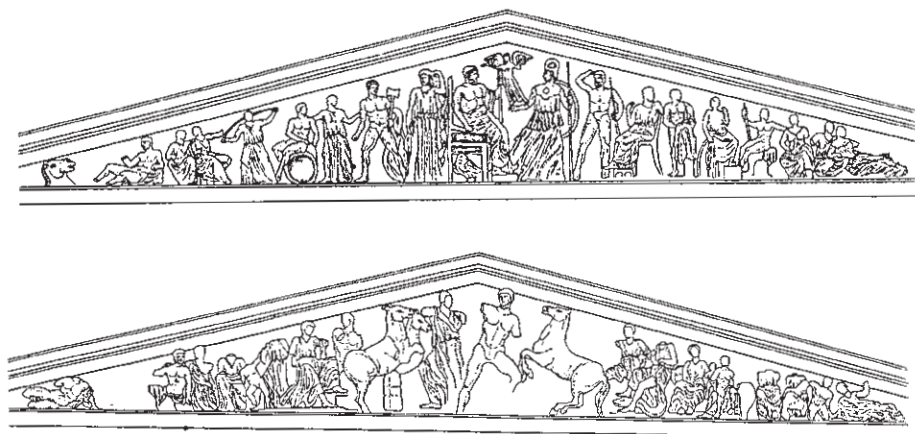
²¹ Srov. E. Auerbach, *Mimesis*, Basel: Francke, 1946, kap. I; J. Bouzek, *Greece, Anatolia and Europe in the Early Iron Age*, s. 54–55.

²² K. Scheffold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München: Hirmer, 1978 a K. Scheffold, *Die Göttersagen in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München, Hirmer, 1981.

²³ J. L. Benson, *The Inner Nature of Color: Studies on the Philosophy of the Four Elements*.

²⁴ M. Finley, *The World of Odysseus*.

²⁵ J. Bouzek, „Die natürliche Umwelt des Menschen in der griechischen Kunst des 5. Jh. v. Chr.“, s. 137n; J. Borchardt, „Zur Darstellung der Objekte in der Entfernung, Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei“.



Obr. 3. Stítová výzdoba Parthenonu, rekonstrukce J. Boardmana

archaického snového pojetí, zejména patrného v archaických korai, ke klasickému, je napřed patrné ve vázové malbě, která přechází koncem 6. století od černých figur k červeným na tmavé ploše; člověk začíná být nazírán zevnitř, nikoli už jen zevně. Tento vývoj pokračuje postupným pochopením anatomie kostí a svalů, završeného v přísném stylu, a pak k oduševnělému zvládnutí postoje kontrapostu, kánonu u Polykleita a později již zcela suverénně u Lysippa. Draperie napřed figuru zakrývá, ve skulptuře Parthenonu jakoby žila svým vlastním životem²⁶ a později už tzv. „provázková“ akt spíše odhaluje a doplňuje než by ho zakrývala; plné pochopení ženského aktu ovšem přinesl až ve 4. století Praxitelés.²⁷

Sebeidentifikace osobnosti v řeckých tragediích se ubírala podobnou cestou. V Aischylově Oresteji podlehnou staré bohyně chránící společenství krve, Erinyie novým občanským svazkům, representovaným athénským soudem a Athénou, silou myšlení, pramyšlenky. Sofoklovi hrdinové představují vrcholy klasického ideálu, zatímco postavy pozdního Euripida jsou nám tak blízké, jako kdyby patřily do naší doby.

²⁶ Obr. 4.

²⁷ J. Bouzek, „Die natürliche Umwelt des Menschen in der griechischen Kunst des 5. Jh. v. Chr.“, s. 139–141; G. B. Waywell, „The treatment of landscape elements in the sculpture of the Parthenon“, in *Parthenon-Kongress Basel 1982*, Mainz, 1984, s. 312–316, 448–449.

Vztah mezi makrokosmem a mikrokosmem obce, jejíž harmonie měla být odrazen světového řádu, je snad nejlépe vyjádřen na štítech Parthenonu. Zrození Athény z hlavy Diovy je událostí kosmickou, vítězství Athény nad Poseidonem rozhodující událostí počátku athénské obce; obě události jsou tak ve vzájemném – harmonickém – vztahu.²⁸

V pojetí Etrusků a také našich Keltů byl svět bezprostředně řízen božskými silami, a nebyl zařízením, kde causa a efekt měly své místo. Brenna v Delphách velmi zarazilo, že by bohové mohli být nuceni setrvat v nějaké podobně, jak tomu bylo u řeckých soch.²⁹ Jiní Keltové prohlásili Alexandrovi na Dunaji, že se bojí toho, že jim nebe spadne na hlavu.

Etruskové měli teleologické myšlení, osobní rozhodnutí bylo možné jen v přimknutí se k vůli bohů. Měli jednak naprostou oddanost vůli bohů, která měla být prozkoumána a interpretována, pak pocit stálého ohrožení temnými silami, a nadto pojetí pevně stanoveného času, vedoucího ke konci etruských dějin. Nicotnost lidské existence proti existenci božské, kterou Řekové neznali, je u Etrusků silně zdůrazněna. Podobně Etruskové chápali neúprosnost osudu, problém, který Římané řešili právními normami, praktickým způsobem upravujícími vztahy mezi bohy a lidmi. V řeckém i římském náboženství zůstal protagonistou člověk, zatímco u Etrusků bylo v popředí božstvo samo. Jeho věčný monolog mohlo lidstvo nejvýš opatrně a úzkostlivě komentovat.³⁰

Typickým popisem etruské interpretace světa je známé srovnání výkladu blesků u Seneky: Seneka formuloval rozdíl mezi etruským a římským myšlením na známém místě, kde hovořil o blescích:³¹

„Nos putamus, quia nubes collisae sunt, fulmina emitti, ipsi estimant nubes collidi ut fulmina emitantur; nam, cum omnia ad deum referent, in ea opinione sunt tamquam non, quia facta sunt, significant, sed quia significatura sunt, fiant. Eadem tamen ratione fiunt, sive illis significare propositum, sive consequens est.“

„My si myslíme, že blesky vznikají jako následek srážky mraků, oni naopak, že se mraky srážejí proto, aby mohly vzniknout blesky. Neboť protože všechno připisují božstvu, míní, že věci nemají smysl proto, že existují, ale existují, aby dávaly smysl.“

²⁸ Obr. 3, srov. J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris: Gallimard, 1996 a B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg: Claasen, 1955.

²⁹ Diodoros XXXII,9.

³⁰ Srov. J. Bouzek, *Etruskové, jiní než všechny ostatní národy*, Praha: Karolinum, 2003, s. 192–6.

³¹ Quest.nat. 2,32,2.



Obr. 4. Štít Parthenonu: Afrodité a Dioné (?), podle odlitku UK v Hostinném

I jiní autoři poukazovali na rozdíly mezi kauzálním myšlením Římanů, navazujícím na myšlení řecké, a teleologickým myšlením etruským, vlastním staršímu předantickému světu. Přesto ve svých portrétních zobrazeních byli Etruskové předchůdci osobního přímého přístupu k osobnosti jednotlivce a byli v tom ohledu předchůdci římského portrétu, který usiloval, aspoň zpočátku, o co nejvěrnější zobrazení lidské individuality.³²

Vedle úsilí o co nejvěrnější konkrétní portrét bylo u Římanů umění především representací, ozdobou a nástrojem propagandy a daleko méně vnitřní potřebou, jakou bylo u Řeků. Vytvořili ovšem pro chrámy interiér shromáždění věřících, které převzal – v modifikované podobě, z *basilica civile* se sochou císaře do *basilica christiana* s oltářem na jeho místě i pozdější křesťanský svět.

Pozdní antika se obrátila od bezprostředního smyslovému vjemu k symbolu, od obrazu přešla k ikoně, od časovosti k bezčasovosti. K bezprostřední smyslové percepci se vrátila až ve 14. století; jedny z nejvýznamnějších příkladů toho procesu máme u nás v době Karla IV., zejména u Mistra třeboňského a Mistra vyšebrodského.³³

³² Srov. J. Bouzek, *Etruskové, jiní než všechny ostatní národy*, s. 192–8 a J. Bouzek, *Pravěk českých zemí v evropském kontextu*, Praha: Triton, 2005, s. 150–170 pro náš mladší pravěk)

³³ Srov. J. Bouzek, „Der Schöne Stil und die Antike“, in: *Listy filologické* 110, 1987, s. 129–132.

Umění odráží myšlení a skrze percepci uměleckého díla se i nám dostává možnost ponořit se do mysli těch, kdo tato díla vytvořili i oněch, pro které byla vytvořena.³⁴ Výtvarné umění tak činí skrze obrazy, ale i obrazy jsou poselstvím, které lze nejen vnímat bezprostředně, ale i dešifrovat, pochopit, z jaké situace, jakého myšlenkového pozadí a kontextu vzniklo, a o čem tak svým specifickým způsobem vypovídá.

Bibliografie:

- Auerbach, E. 1946: *Mimesis*, Basel
- Benson, J. L. 2004: *The Inner Nature of Color: Studies on the Philosophy of the Four Elements*, New York
- Borchardt, J. 1980: *Zur Darstellung der Objekte in der Entfernung, Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei*, in TAINIA, Festchr. R. Hampe, Naibnt, 257–267
- Bouzek, J. 1987: Der Schöne Stil und die Antike, *Listy filologické* 110, 129–132
- 1997: Greece, Anatolia and Europe in the Early Iron Age, *Jonsered*
- 2000: Interpretace v archeologii, *Studia Hercynia IV* 2000, 7–90
- 2001: Die natürliche Umwelt des Menschen in der griechischen Kunst des 5. Jh. v. Chr., in: Gab es das griechische Wunder?, Griechenland zwischen dem Ende des 6. und Mitte des 5. Jh. v. Chr., *Tagungsbeiträge des 16. Symposium der A. v. Humboldt-Stiftung*, Freiburg im Breisgau 199, publ. Mainz 2001, 137–145
- 2003: *Etruskové, jiní než všechny ostatní národy*, Praha
- 2005: *Pravěk českých zemí v evropském kontextu*, Praha
- Bouzek, J. – Kratochvíl, Z.: *Od mýtu k logu*, Praha 1993
- 1995: *Řeč umění a archaické filosofie*, Praha
- 1996: *Proměny interpretací*, Praha
- Finley, M. 1967: *The World of Odysseus*, New York
- Fittschen, K. 1974: Der Schild des Achill, *Archaeologia Homerica 2 N*, Göttingen
- Gombrich, E.H. 1969: *Art and Illusion*, New York
- Halm-Tisserant, M. 1994: De la perception de l'espace dans les peintures des vases archaïques, in: *Siebert, G., ed. 1996*, 39–46
- Heidegger, M., *Sein und Zeit*, česky Čas a bytí, Praha 1998
- Jung, C.-G. – Kerényi, K. 1985: *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Stuttgart
- Lenfant, D. 1996: Milieu naturel et les différences ethniques de la pensée grecque classique, in *Siebert, G., ed. 1996*, 109–120
- Lévi Straus, C. 1962: *Pensée sauvage*, Paris

³⁴ Srov. J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, s. 371–410; E. H. Gombrich, *Art and Illusion*; J. Sokol – Z. Pinc, *Antropologie a etika*.

- Matz, F. 1950: *Geschichte der griechischen Kunst I*, Frankfurt
- Myres, J. L. 1932: The structure of the Iliad, *Journal of Hellenic Studies* 52, 168–254
- Reinach, S. 1984: La peinture ancienne, *Textes grecs et latins*, Paris
- Schefold, K. 1978: *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München
- 1981: *Die Göttersagen in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München
- Siebert, G., ed. 1996: Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques, *Actes du colloque*, Strasbourg 1992, Paris 1995
- Snell, B. 1955: *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg
- Sokol, J. – Pinc, Z. 2003: *Antropologie a etika*, Praha
- Vacková, R. 1993: *Věda o slohu 1*, Praha
- Vernant, J.-P. 1996: *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris
- Waywell, G. B. 1984: The treatment of landscape elements in the sculpture of the Parthenon, in: *Parthenon-Kongress Basel 1982 (Mainz 1984)*, 312–316, 448–449
- Whitman, C. E. 1958: *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge Mass.
- Zvěřina, J. 1971: *Umění jako znak*, Praha