

# Dějiny umění

---

Od pravěku  
po 19. století

Lenka Stolárová  
Tomáš Pavlíček

Studijní materiál byl vytvořen v rámci projektu U21 – Univerzita reflektující problémy regionu severozápadních Čech, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/1 8\_058/0010208 (KA04 Podpora a rozvoj studijních programů na FUD UJEP).

Tento materiál vznikl jako studijní opora pro předměty KDT / FU001 Dějiny umění I, KDT / FU002 Dějiny umění II, KDT / FU003 Dějiny umění III, které jsou realizovány v rámci bakalářských studijních programů B0213A310012 / Výtvarná umění a B0212A310007 / Design / specializace Design a Grafický design na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem.



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

# Dějiny umění

---

## Od pravěku po 19. století

Lenka Stolárová  
Tomáš Pavlíček

Studijní opora pro potřeby studijních předmětů v programech Výtvarná umění a Design / specializace Design a Grafický design vyučovaných na FUD UJEP



**Mgr. Lenka Stolárová**

Lenka Stolárová působí na pozici odborné asistentky Katedry dějin a teorie umění FUD UJEP. Ve své vědecko-výzkumné práci se zaměřuje na problematiku počátků barokní malby v Čechách se zřetelem na kulturně historický i společenský kontext výtvarného umění v českých zemích v 17. století, dále na recepci nizozemského, španělského a italského umění v barokní malbě na teritoriu Koruny české. V současnosti se věnuje pedagogické činnosti na univerzitách v Čechách a v Německu, projektovému managementu a muzejní pedagogice.



**doc. PhDr. Tomáš PAVLÍČEK, Ph.D.**

Tomáš Pavlíček je docentem na Katedře dějin a teorie umění na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, kde působí od roku 2002. Je členem oborové rady studijního doktorského programu Vizuelní umění FUD, členem redakční rady časopisu Výtvarná výchova, členem památkové rady při NPÚ v Ústí nad Labem a členem pracovní skupiny architekta města Mostu. Tomáš Pavlíček se věnuje historii a teorii architektury a umění zaměřené na zkoumání bílých míst vývoje architektury zejména severních Čech.

## Obsah

7	Úvod Tomáš Pavlíček
11	Umění pravěku Tomáš Pavlíček
15	Umění starověku Tomáš Pavlíček
63	Raně křesťanské umění a byzantské umění Tomáš Pavlíček
71	Umění středověku Tomáš Pavlíček
89	Umění renesance Lenka Stolárová
107	Umění baroka Lenka Stolárová
125	Umění konce 18. a 19. století Tomáš Pavlíček
152	Literatura
156	Obrazové zdroje

# Úvod

Předkládaná skripta se zabývají přehledem umění od nejstarších lidských výtvarných projevů do poloviny 19. století. Obrovský rozsah předkládaného materiálu předpokládá autorský výběr, který bude sledovat základní „vývojové“ linie výtvarného umění. Termín vývojové je dán do uvozovek proto, že modernistický výklad umění tendoval k uchopení umění jako vývojové linie od počátků k nejjednoduššímu výrazu doby, zjednodušeně řečeno. Snad by bylo lépe použít výraz E. H. Gombricha *Příběh umění*, neboť historie umění je velkým příběhem historie lidstva, protože jak říká v úvodu své stejnojmenné knihy: „Umění ve skutečnosti neexistuje. Existují pouze umělci.“<sup>1</sup> Pokračuje tím, že nazýváme tyto výkony, od prehistorie až do současnosti, uměním jen proto, že si uvědomujeme, že slovo umění může kdekoli znamenat cokoli.<sup>2</sup>

Důležitou otázkou, kterou si ovšem badatelé kladou už velmi dlouho, je, co je to vlastně umění. Zde je nutné odkázat nejen na dějiny umění, ale také na obory, jako jsou estetika, vizuální studie, teorie umění. Zabýváme-li se historickými obdobími, je potřeba si tuto otázku položit, protože od dob, kdy se lidstvo poprvé začalo vyjadřovat výtvarnými prostředky, až do počátku 19. století, byly tyto pokusy téměř vždy spojeny s kultickými záležitostmi, což znamená, že umění mělo svou specifickou společenskou funkci. Jak ale upozorňuje E. H. Gombrich, v antickém Řecku proběhlo to, co nazývá „velké probuzení nebo revoluce“, kde má na mysli výtvarnou zkratku, zejména co se týká zobrazení lidského těla. Přestože tato „revoluce“ ukazuje na proces, ve kterém staří Řekové, zaujímali ke svému umění určitý odstup, dnešním termínem estetickou distancí, přesto stále většina jejich děl byla pevně spojena s jejich mytologií a náboženským životem. Ve své dosud aktuální knize *Umění a iluze* se E. H. Gombrich v kapitole nazvané *Pygmalionova moc*<sup>3</sup> věnuje problému napodobování přírody. Problému, který staří Řekové nazývali mimésis. Ovšem odhlédneme-li od tohoto pojmu, kterým Řekové vyjadřovali vztah k realitě, je zajímavý, pro naši problematiku, pygmalionovský mýtus. Moment, který se prolíná uměleckými díly téměř od počátku. Snaha přivést lidská díla k životu. „Přesto, jak říká E. H. Gombrich, „jsme však možná udělali docela dobrý obchod, když jsme vyměnili archaickou magii tvorby zobrazení za magii subtilnější, již říkáme umění. Protože bez té nové kategorie ‚obrazů‘, tvorby zobrazování by umění bylo stále ještě omezoováno ‚různými tabu.‘“<sup>4</sup>

1 GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Přeložila Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo 2006. ISBN 80-7203-143-0, s. 15.

2 Tamtéž.

3 GOMBRICH, Ernst Hans: *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. 2. vyd. Přeložila Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo 2019. ISBN 978-80-257-3031-7.

4 Tamtéž.

Samozřejmě lze vygenerovat pojmové kategorie, se kterými můžeme, co se týká umění, operovat. Vždy je ovšem nutné mít na paměti, že tyto pojmové kategorie mají svá omezení a dynamiku podle toho, jak se umění proměňovalo v čase. Lze používat termíny jako imaginace, kreativita, význam a styl, sebevyjádření či vkus. Ovšem každá z těchto kategorií prošla mnoha proměnami a pro každé z období má trochu jiný význam. Každá z věd, která se uměním nějak zabývá, s nimi operuje v kontextu svého úhlu pohledu. H. W. Janson v úvodu ke svému rozsáhlému dílu *History of Art*, když prozkoumává pojem kreativita, začíná poměrně jednoduchou definicí výtvarného umění, a sice, že by to měla být hmatatelná věc vytvořená lidskou rukou.<sup>5</sup> Tato jednoduchá definice alespoň eliminuje věci přírodního charakteru. Ovšem jak sám velmi rychle záhy dodává, je otázkou, nakolik je tato definice efektivní právě ve vztahu k výtvarnému či vizuálnímu umění, protože mnoho věcí, které vznikly rukou člověka, má umělý původ a není uměním. I z toho je zřejmé, jak obecně komplikované je, definovat umění. Bez ohledu na pojmovou obtížnost, je umění reálným pozůstatkem, který má nejen historický charakter a význam, ale také stále ještě může inspirovat současnost.

Vzhledem k tomu, že jde o učební pomůcku, která je určena posluchačům umění a designu, rozhodli se autoři sledovat v určitých obdobích jednotlivé linie výtvarného umění, jako jsou malba a kresba, sochařství, architektura zvláště, i u vědomí toho, že v některých případech jde o rozdělení velmi umělé. Každá z linií má svá technická, kompoziční, ale i historická specifika. Proto je budeme sledovat jednotlivě, vertikálně hlavně kvůli hlubšímu pochopení těchto výtvarných specifik. Horizontální historické propojení získají posluchači z časových linek. Jde o to, aby posluchači získali inspirativní vhléd do bohatého dědictví historického vývoje umění. Vzhledem k obrovskému rozsahu látky se autoři soustředili na vývoj především evropského umění, což je také dáno jejich speciálním zaměřením.

— T. P.

<sup>5</sup> JANSON, H. W.: *History of Art*. New York 1991, s. 44.

# Umění pravěku

## Zrození umění

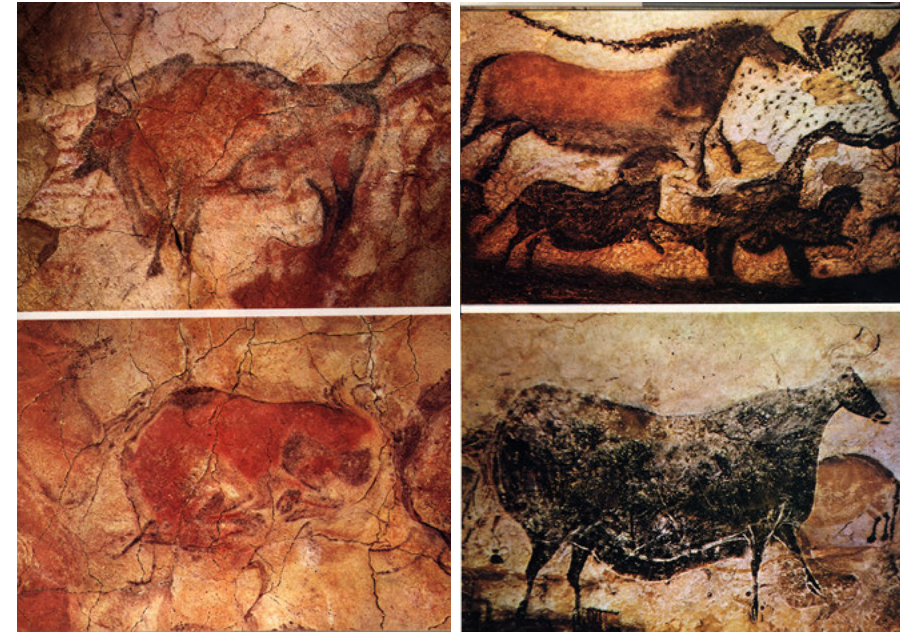
Jednou z poněkud záhadných otázek, kterou nám historie klade, je, kdy vlastně lidská společnost začala tvořit první umělecká díla. Další otázkou je, co za tato díla považovat? Je poctivé si přiznat, že na ně neumíme zcela přesně odpovědět. Vývoj toho, jak postupoval proces poznávání a osvojování dovedností, které bychom mohli zařadit do umělecké činnosti, trval statisíce, či dokonce miliony let. Mohli bychom do něj zahrnout pěstní klíny vyrobené z pazourku či jiné předměty. Pokud si ovšem dovolíme luxus zpětného pohledu podle současných kategorií, první umělecké pokusy můžeme situovat do období tzv. mladšího paleolitu, období, jehož počátek můžeme datovat cca 35 000 let př. Kr. Nejsignifikantnějším příkladem tohoto umění jsou jeskynní malby. Tyto úžasné výtvořiny z úsvitu organizovaných společností byly patrně vázány na kultické rituály, které měly zajistit úspěšný lov. Svědčí o tom překrývání jednotlivých vrstev, které se zde musely nastřádat během generací. O kultickém či magickém významu těchto jeskynních komplexů svědčí také to, že se nalézají celkem daleko od vstupů a někdy jsou i těžko dostupné. Další svědectví o tomto spojení jsou obrazy samé. Jsou zaměřeny hlavně na zvěř. Je fascinující, jak přesné jsou tyto malby a kresby a jakou vynikající pozorovací schopností se vyznačovali lidé, kteří je vytvořili. Podobně naturalistické jsou i drobné sochařské artefakty nazývané jako Venuše. Jsou zaměřené na určité ženské znaky, přičemž ale hlava bývá obvykle velmi silně stylizována.

## Mladší paleolit 30 000—10 000 př. Kr.

Věstonická Venuše, cca 25 000 př. Kr., v. 5 cm



Jeskynní malba, Lascaux, 15 000—10 000 př. Kr.  
Jeskynní malba, Altamira, 15 000—10 000 př. Kr.



## Neolit cca 9. až 4. tisíciletí př. Kr.

První civilizační a městské objekty  
Jericho 7000 př. Kr.



# Umění starověku

Jako starověk lze označit dobu od konce mladší doby kamenné do začátku středověku. Konkrétně je to část dějin, která začíná objevem písma ve 4. tisíciletí př. Kr. a za jejíž konec je považován pád západořímské říše v roce 476, kdy byl sesazen poslední z římských císařů. Toto datum je spíše symbolické, neboť přechod od starověku k středověku byl pochopitelně delším procesem.

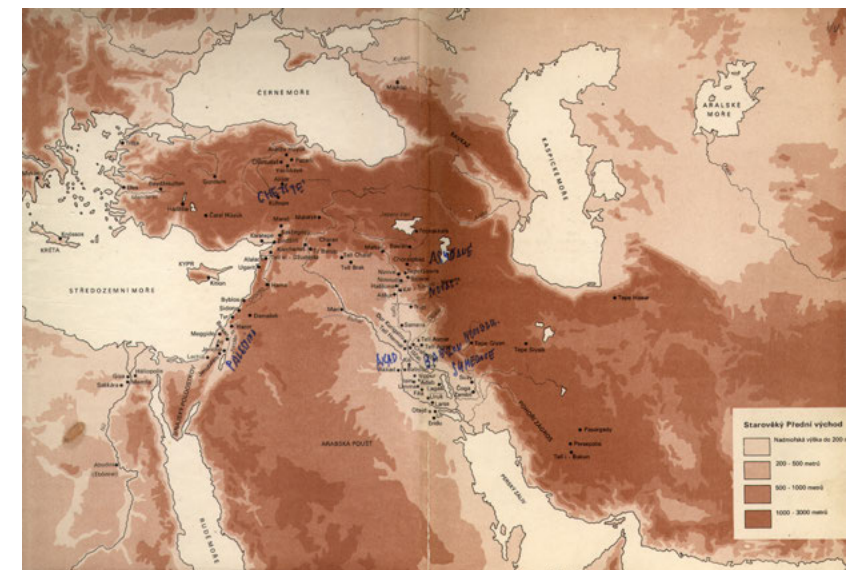
Pod pojem umění starověku můžeme zařadit umění, které vznikalo na území tzv. úrodného půlměsíce, na území, na kterém vznikly první státní útvary s centralizovanou ústřední mocí a kde se rozvinuly první zemědělské říše. Jde o oblast především v povodí řek Eufrat a Tigris, která bývá nazývána také Mezopotámie, a o oblast povodí řeky Nil, kde dominoval Egypt. Vývoj obou územních celků byl sice do určité míry odlišný, ale jako celek představovaly kolébkou civilizace. Jde o východní výspu civilizace, která zahrnuje státy a obyvatelstvo v Mezopotámii, jako byly první městské státy Uruk, Ur, Lagaš, asyrská, chetitská, babylonská říše, perská říše a Egypt v deltě Nilu. Tento obrovský geografický úsek se někdy nazývá tzv. úrodný půlměsíc, což bylo dáno ideálními podmínkami pro zemědělství. Díky pevné organizaci se v těchto dvou oblastech soustředily vynikající městské civilizace. Umělci těchto říší objevili rostlinné motivy a dekory a hlavně další inovaci, a sice rytmus.

Dále hovoříme o starověku klasickém, který zahrnuje Řeky, Etrusky a Římany.

Nejstarší civilizace a státy. Přední východ a egejské státy v době bronzové, 3500—1100 př. Kr.

Mapa starověkého Předního východu

Mapa Blízkého východu — úrodný půlměsíc





## Umění Mezopotámie

Vývoj na území Mezopotámie byl na rozdíl od starověkého Egypta dynamičtější. Nevznikla jednoduše říše, která by měla tak kompaktní historii. Toto území je v mnoha ohledech hůře hájitelné, než jak tomu bylo v případě egyptském. Proto se také umění, které nacházíme v tomto geografickém území, liší a odpovídá té či oné kultuře, jež jej vyprodukovala. Byť jsou si tyto artefakty podobné nebo příbuzné, nenajdeme zde onu jednotící linii, kterou se vyznačuje egyptské umění. Je také zajímavé, že si obě tyto oblasti navzdory kontaktům, které mezi nimi probíhaly, uchovaly svoje specifika.

Vzhledem k dynamičtějšímu a komplikovanému vývoji v Mezopotámii bude potřeba menší historický exkurs. Na jihu území dolní Mezopotámie se usadili Sumerové, zatímco na severu Akkadové. Zdá se, že to byli Sumerové, kdo dříve než Akkadové (Semité) vytvořili první kulturu. Města jako Uruk, Ur, Kiš měla určitou nadvládu nad ostatními. V Uru vládla tzv. I. dynastie (poč. 2800). Mezi lety 2500—2340 př. Kr. došlo k sjednocení Sumeru a Akkadu pod vládou Lugalzagesiho u Ummu. Kolem 2340 př. Kr. se vlády v Kiši zmocnil Sargon Akkadský a vytvořil akkadskou říši, která se rozpadla kolem 2200 př. Kr. Krátkou a dramatickou situací byla nadvláda Gutejců pod vedením Gudey z Lagaše mezi lety 2144—2124 př. Kr. V letech 2111—2003 př. Kr. byla sumerská a akkadská říše opět sjednocena pod vládou 3. dynastie z Uru. Poté se objevují vlády semitská v Larse a elamská v Isinu. Ovšem kolem 1792 př. Kr. zakládá I. dynastii v Babylonu proslulý vládce Chammurabi. Ani tato říše nemá dlouhého trvání. 18. století bylo velmi dynamické a střídaly se vlády Chetitů, Kassitů. Hyksósové napadli Egypt. Mezopotámie se zmítala v těchto poryvech vlád a její kultuře hrozil zánik. V 1. tisíciletí př. Kr. Se moci uchopili Asyřané a vytvořili novoasyrskou říši, která se rozpadla kolem roku 612 př. Kr. Asyřany vystřídali Novobabylóňané, jejichž říše dosáhla vrcholu za Nabukadnesara. V roce 539 dobyli babylonskou říši Peršané a spojili osudy Babylonu s perskou říší až do doby, kdy perská říše podlehla roku 332 př. Kr. Alexandrovi Velikému.

První z etnik či civilizací, jejichž umění můžeme vidět, jsou Sumerové. V jejich případě se žel nedochovalo tolik archeologických nálezů z té úplně nejstarší vrstvy jako v případě Egypta. Tato první městská civilizace je spojená s městy jako Ur, Uruk. Poznání sumerské civilizace je závislé na archeologických nálezech spojených s klínovým písmem.

Původní architektonickou realizací jsou objekty známé jako zikkurat. Jedním z prvních byl tzv. *Bílý chrám*, pojmenovaný díky světlým, bílým cihlám, které se dochovaly v exteriéru. Vznikl na cca kolem roku 3000 př. Kr. V Uruku (dnešní Warka). Předěšel tedy pyramidu o stovky let. V průběhu staletí byl princip zikkuratu pracován do vyšších staveb, které připomínají věže o vícero patrech. Jedním z nich byl také zikkurat postavený králem Urnammu v Uru ve 3. tisíciletí př. Kr. (obr.) Zikkuraty ovšem nesloužily jako hrobky, ale byly určeny k uctívání božstva, šlo tedy v podstatě o chrámy. Další odlišností např. od Egypta byl materiál. V Mezopotámii se používala v architektuře nepálená či pálená cihla v mnohem větší míře než jinde i kvůli nedostatku zdrojů těžby kamene. Vývoj plastiky byl v Mezopotámii skromnější než v jiných starověkých kulturách. Sochy velkých rozměrů byly vzácné. Jednou z prvních dochovaných věcí je soubor drobných plastik (*Tell Asmar*) z cca 2700—2500 př. Kr. Jde o skupinu mužských a ženských postav z vápence představujících božstvo. (obr.) Výška nejvyšší postavy je 73 cm. Určitým specifickým rysem sumerských

nebo obecně mezopotámských plastik je, že jsou narozdíl od egyptských spíše cylindrické. Ukázkou velmi raných kovotepeckých dovedností je plastika *Beran ve stromě*. Plastika stvořená ze dřeva, zlata a drahokamu lapis lazuli je vysoká 50,7 cm. Konotace mohou být opět různé, může odkazovat k bohu Tamúzovi a tím také reprezentovat mužský princip v přírodě.

Příkladem akkadského umění je *Narámsínova stéla*. (obr.) Znamení moci tohoto vnuka zakladatele říše Sargona. Narámsín je zde zobrazen podobně jako panovníci v Egyptě jako mocný vládce, který triumfuje nad nepřáteli. Jak můžeme vidět, mezopotámský kánon je volnější, umožňoval pracovat se zkratkou a s expresivnějším výrazem.

Krátkou, ale intenzivní epizodou v mezopotámských dějinách byla vláda Gutejců. Z této doby se zachovaly portréty zejména vládce Gudey z Lagaše. (obr.) Tyto sochy jsou z dioritu, tedy velmi tvrdého kamene. Ve srovnání s některými portréty panovníků Akkadské říše je méně individualizován, navíc ve srovnání s geometrizací figur z Tell Asmar měkčí ve svém výrazu.

Další významnou říší byla babylonská říše, kterou založil jeden z nejvýznamnějších vládců v mezopotámské oblasti, Chammurabi. Ten je znám svým zákoníkem, který také nechal vyřít na 2,1 metru vysokou dioritovou stélou v klínovém písmu, na vrcholu stély je pak vyobrazen on, jak stojí před slunečním božstvem. Ačkoli tato skulptura vznikla téměř čtyři století po Gudeovi, jsou zde patrné prvky jisté kontinuity.

Po rozpadu babylonské říše nastalo, jak bylo zmíněno výše, chaotické období, po kterém se v Mezopotámii ujali vlády Asyřané. Ti byli usazeni na severu Mezopotámie a v 1. tisíciletí př. Kr. vytvořili novoasyrskou říši. Z dob prvních králů známe palácové stavby a dochovaly se reliéfy z dob Aššurnasirpala, které ho zobrazovaly na lovu lvů. (obr.) Tyto reliéfy jsou ještě určitým způsobem oproti pozdějším trochu těžké, nicméně je v nich zachycena divokost kultury, která byla pro Asyřany jako bojovníky typická. Jejich umění vyvrcholilo stavbou paláce, který postavil Sargon II. a jeho nástupci v Chorsabádu poblíž města Ninive. Palác se rozkládal na rozloze asi 10 ha a měl 86 místností. Zbudován byl z cihel a interiéry byly obloženy deskami s reliéfy. U vstupu do paláce stáli okřídlení býci, byli zhotoveni vynikajícím způsobem, který ukazoval na perfektní zvládnutí řemeslných postupů (obr.). Náměty zobrazovaly mytické hrdiny, jako byl Gilgameš, glorifikovaly panovníky atd. To, že si asyrské umění udrželo vysokou úroveň až do konce, ukazuje proslulý reliéf se zraněnou lvicí ze 7. století př. Kr. (obr.) Asyrská říše zanikla pod náporom Babyloňanů, kteří založili v 7. století př. Kr. novobabylonskou říši. Především její nejmocnější panovník Nabukadnesar chtěl dát říši odpovídající a okázalé hlavní město, zahájil tak práce v Babylóně, po nichž zůstaly živou vzpomínkou na něj především zahrady královny Semiramis jako jeden ze starověkých divů světa. Jako jedna z mála památek na tento velkorysý projekt zůstala zachována *lštařina brána* (obr.), která byla tvořena smaltovanými kolorovanými cihlami, které navíc byly místy plastické, a tak do plochy zdi mohly být snadno implementovány reliéfy. Ovšem je otázkou, kolik času novobabylonské vládci měli na to vybudovat tento záměr, protože roku 538 př. Kr. byla jejich říše pohlcena nastupující mocí Peršanů. Jak lze vidět z dat, Peršané založili svou říši a rozvíjeli své umění v době, kdy se odehrávala velká změna v umění řeckém. Nicméně tyto dva světy se prolínaly v neustálém kulturním styku, ovšem včetně zničujících válek, které dovršil Alexandr Makedonský, který perskou říši dobyl a vyvrátil.

Perští panovníci přesunuli svá sídla více na jih a založili Persepolis a Súsý jako hlavní města perské říše. Achajmenovci, respektive jejich stavitelé, se inspirovali asyrskými městy, např. tak jak je koncipoval Sargon II., ale převedli je do ohromného měřítka. Zejména Persepolis odpovídalo velikostí a monumentalitou majestátu panovníka perské říše. Hlavním prvkem se stal sloup, který dal vzniknout hypostyovému sálu neboli apadáně. Měřítka byla dechberoucí. Sloupové měřily na výšku někdy až 20 metrů. Je zajímavé, že se v architektuře používaly násobky nebo počty 4. Přijímací síň krále Daria měla 76 m<sup>2</sup>, sloupové přes 12 metrů vysoké, v celé Persepoli měly síně a sály 550 sloupů. Perská synkreze se pak projevuje také v hlavicích sloupů, které jsou v konečném výsledku velice svébytné. Hlavice je částečně inspirována iónským sloupem, ale zakončená zoomorfním motivem dvou býků. Jakkoli je tu znát tradice asyrská, provedení prozrazuje i jiné vlivy, bližší Peršanům.



Zikkurat v Uru



Narámsínova stéla, 2300—2200 př. Kr., kámen, v. 200 cm, Musée du Louvre, Paříž  
Gudea z Lagaše



Skupina postav z Tell Asmar, 2700—2500 př. Kr., mramor  
Beran v křoví, cca 2600 př. Kr., Ur, dřevo, zlato, lapis lazuli



Chammurabiho zákoník, 1760, př. Kr., diorit, v. 201 cm, Musée du Louvre, Paříž  
Aššurnasirpal na lovu lvů, 850, př. Kr., vápenec, Irák, British museum, Londýn



Raněná (umírající) lvice, 650 př. Kr., vápenec, British museum, Londýn



Hlavice sloupu z Persepole, 500 př. Kr., Musée du Louvre, Paříž



Okřídlení býci  
Ištařina brána, Babylon, 575 př. Kr., Staatliche museen, Berlín



Pohled na Persepolis (přijímací sál), 500 př. Kr., Irán

## Umění starověkého Egypta

Umění starověkého Egypta lze obvykle datovat do počátku 3. tisíciletí př. Kr. Začíná tím, co bývá označováno jako archaická nebo předdynastická doba. Egypťské umění je pevně spjaté s egypťským náboženstvím, a ačkoli časově pokrývá téměř tři tisíciletí, rozvíjelo se až na drobné výjimky stylově stále stejně. Ve starší literatuře nebo názor lze najít tvrzení, že egypťské umění bylo stále stejné. Jistě částečně, jak již bylo zmíněno, je v tom část pravdy. Je potřeba pochopit, že základ egypťského náboženství a s ním spjatého výtvarného umění se rozvinul během několika prvních století, ne-li méně, doby trvání egypťského státu. Ovšem budeme-li pozornými pozorovateli egypťského umění, zjistíme, že muselo čelit mnoha krizím a že se mu podařilo je zvládnout. Pohybovalo se mezi konzervativním a inovativním pojetím, ale nelze je označit za statické, částečně také proto, že tato živoucí tradice měla nezanedbatelný vliv na řeckou a římskou kulturu.

V zásadě to, co známe z egypťského umění, známe z egypťského funerálního umění, z hrobek a nálezu z nich. Z měst a běžných obydlí se do našich časů příliš nedochovalo.

Jedním z vynikajících dochovaných artefaktů z dob počátků starověkého Egypta je paleta krále Naarmera (obr). Jde o krále, kterému se jako prvnímu podařilo sjednotit Horní a Dolní Egypt a vytvořit celistvou říši. Fascinující na tomto artefaktu je to, že se zde objevuje styl egypťského umění v jeho téměř základní podobě, která pro něj bude charakteristická po celou dobu trvání egypťského státu. Naše schopnost číst obraz na paletě je dána jednak vývojem umění v prehistorii, ale také tím, že byla použita široká škála vizuálních symbolů nesoucích jasné poselství zprostředkované racionálním vizuálním řádem. Řádem, který se pro egypťské umění stane charakteristickým. Hlavní postavou je král ozdobený korunou Horního Egypta, který drží či popravuje zajatce, za ním stojí jeho nosič sandálů. Obr. z hlavy doslova vyrůstající z papýrové houštiny je do jisté míry symbolem této scény a představuje Dolní Egypt, který byl podroben, zatímco sokol je bůh Hor. Spojení Hora a Naarmera je důležité, neboť naznačuje božský původ panovníka, pro egypťskou hierarchii typický. Scéna může být rituální stejně jako faktická. Druhá strana zobrazuje krále s korunou Dolního Egypta ve slavnostním průvodu se standartami, opět bosonohého, následovaného svým služebníkem, jak přehlíží zástupy mrtvých a dekapitovaných nepřátel. Tato památka z úsvitu dějin egypťského státu nám nabízí velmi raný pohled na logiku egypťského zobrazování. Předně zde nacházíme silný smysl pro řád. Paleta je rozdělena do horizontálních částí, ve kterých se odehrávají jednotlivé scény. Egypťský umělec svůj pohled rozdělil do základních pohledů, snad pro něj nejtypičtějších. Profil, anfas, pohled shora. Vybral ty nejvýraznější a přizpůsobil jim celý výjev. Proto i celá lidská postava a její části budou až na výjimky pojednávány i nadále tímto způsobem. Hlava a nohy z profilu, ramena a oči z anfasu. Snad to souviselo s božstvím faraona. Ovšem pokud egypťští umělci mohli a nebylo zcela nezbytné dodržet tento kánon, neváhali jej porušit. Ovšem lze konstatovat, že se tak dělo spíše v doprovodných zobrazeních. Rozvoj této koncepce umění byl kontinuální a přinášel své plody zejména později např. za třetí, čtvrté či páté dynastie staré říše, ale i pak se nadále rozvíjel.

Významné osobnosti a vládci archaické doby se pohřbívali do hrobek nazývaných mastaba. Termín mastaba pochází z arabštiny a znamená lavice, protože část těchto

hrobek vyčnívala na povrch a trochu lavice připomínaly. Zejména královské mastaby narostly postupně do obrovských rozměrů (obr.)

V třetí dynastii za vlády krále Džosera došlo k zásadnímu převratu v pohřbívacích zvyklostech panovníka. Obecně je doba panovníka Džosera přelomová, jednak je pravděpodobně osobou zakládající 3. dynastii a jednak se s jeho nástupem datuje počátek období, které nazýváme stará říše. Králův architekt Imhotep pro něj postavil první z pyramid dnes známou jako tzv. stupňovitou pyramidu (obr). Postup, jakým k tomuto tvaru Imhotep dospěl, je dosud předmětem debat. Ovšem další změnou je, že nešlo pouze o pyramidu jako hrobku, ale celý stavební komplex, který zahrnoval pohřební chrám, malý chrám, vstupní prostor severní, jižní dům a jiné další. Díky tomu se vyprofilovaly architektonické přístupy, které můžeme průběžně sledovat v další vývoji egypťského umění. Kromě jiného použil Imhotep kamenné zdivo, pracoval se sloupy, které nestály volně, ale byly součástí zdiva a předznamenal v nich prvky, jež se objevovaly později. Role sloupů kromě toho, že měla strukturální a technický charakter, také mohla být jistým plastickým zdůrazněním zdi, čili sloupy měly nebo mohly mít kromě jiného i charakter dekorativní. Také se předpokládá, že ochranná zeď, dnes z části dochovaná, může být odkazem na obranné hradby sídelního města Mennoferu.

Nejvíce pozornosti ovšem vždy v egypťském umění poutají pyramidové komplexy v Gíze panovníků ze čtvrté dynastie (obr). Je to celkem pochopitelné, neboť jsou velmi intaktně dochované a také mezi nimi nalezneme největší z pyramid, kterou si nechal postavit panovník Chufu. *Chufuova pyramida* je fascinující dílo z celé řady hledisek, za prvé až do 19. století představovala nejvyšší stavbu udělanou lidskýma rukama, tedy pokud nepočítáme tzv. *Babylonskou věž* (o níž víme pouze z archeologických nálezů a literárních zmínek). Její rozměry jsou i dnes, měřeno současnými parametry, fascinující. Výška je 146 metrů, délka základny je 52 metrů. Další věcí, která vzbuzuje i dnes respekt, musela být mimořádná organizace při stavbě takových parametřů. Respekt si zasluhují také technická řešení, která při takto ohromující stavbě museli Egypťané vyvinout. Způsob, jakým zvedali mnohatunové kvádry do výše, je dodnes předmětem vědeckých debat a existuje několik modelových variant, jak je mohli dostat do takové výše.

Stejně jako tato funerální architektura je vysoce zajímavá sochařská tvorba čtvrté a páté dynastie. Sochařství staré a střední říše se zaměřovalo především na znázornění panovníka, ale objevují se sochy zobrazující nejen faraony, ale také významné členy královské rodiny, případně vynikající hodnostáře. Nakolik lze hovořit o portrétních sochách, je otázkou. Na druhou stranu existují názory, že vskutku lze odlišit jednotlivé panovníky, a tak můžeme hovořit o portrétní tvorbě. Materiál, který se používal na zhotovení soch, se za vlády jednotlivých panovníků proměňoval. Pro sochy vládců se používaly většinou nejtvrďší nerosty nebo jiné velmi odolné materiály, např. měď. Nejstarší typy soch představují panovníka, jak kráčí, stojícího, či jak sedí na trůnu. Poslední typ sochy může reprezentovat socha panovníka Rachefa. Král má jednu ruku položenou na klíně, druhou sevřenou v pěst, v níž drží šátek. Na hlavě vidíme pokrývku nemes, za níž je zpodoběn sokol, který ztělesňuje boha Hora. Trůn podpírají lvi a jeho strany jsou zdobeny rostlinnými motivy Horního a Dolního Egypta, které symbolizují sjednocení obou zemí. Socha reprezentuje těsně

pojítka mezi panovníkem a bohem<sup>6</sup>. Nesmírně půvabné a komplexní jsou sousoší tzv. Menkaureových triád či diád. Jeden z úžasných výkonů je portrétní socha panovníka Menkaurea s manželkou (obr.) poměrově správně vyvážená, kdy se tvůrci podařilo nejen vyjádřit kontrast mezi mužskou a ženskou postavou, ale také vytvořit dojemné a působivé spojení královského páru.

Sochy či sousoší významných osob nekrálovského postavení byly ve 4. dynastii více individualizovány. Svědčí o tom, velmi slavné a publikované sousoší, (technicky jde sice o dvě samostatné sochy, které ovšem zjevně byly koncipované společně) prince Rahotepa a jeho manželky Nofrety, které byly nalezeny v mastabě v Médumu (obr.). Sochy jsou z vápence a jsou polychromovány. Rozměry obou soch se trochu liší, výška Rahotepovy sochy je 121 cm a socha Nofrety 122 cm. Pleť muže je tmavá a pleť ženy má smetanovou barvu, oči jsou inkrustované, vyrobené z křemene a křišťálu a zasazené do měděné obruby. Práce je podobná tomu, jako bylo i sousoší Menkaureho, velmi půvabně a individualizovaně zachycuje podobu páru. Rozmanitost egyptského sochařství staré říše dokládá také vynikající vápencová socha prince Hemiuna ze 4. dynastie (obr.). Princ Hemiunu byl vezírem panovníka Chufua a pradápodobně dohlížel na stavbu jeho pyramidy. Na výšku měří 155,5 cm. Hemiunu je zachycen vsedě, jeho otylost je podána velmi realisticky. Monumentalita této práce podtrhuje význam jeho postavení na královském dvoře. Kromě těchto „volných soch“ se egyptské sochařství projevilo velmi intenzivně v reliéfní výzdobě hrobek nejen faraonů, ale významných představitelů státní správy. Jednou z vynikajících ukázek tohoto druhu byla mastaba soudce a vezíra Mereuka, který působil za vlády panovníka Tetiho z 6. dynastie. Jde o jednu z nejhonosnějších mastab, které byly postaveny v okolí pyramidy panovníka Tetiho. Jde o velmi rozsáhlé výjevy z Mereukova života, jeho manželky i celé domácnosti. Tyto výjevy se týkají většinou zobrazení, která ilustrují celou škálu činností zesnulého a jeho domu. Ukazují, že egyptské umění umělo být navzdory přijatému zobrazovacímu kánonu velmi živé a místy i vtipné (obr.)

Poté, co se stará říše dostala do problémů a centrální moc postupně upadla, přišlo ve starověkém Egyptě tzv. první přechodné období. Na konci 8. dynastie se stará říše stala minulostí. Území Egypta se rozpadlo na oblasti, ve kterých uplatňovali autoritu jednotliví hodnostáři. Střední říše se datuje cca do let 1980—1760 př. Kr. Panovníkem, který obnovil královskou moc, byl Mentuhotep II. z Théb. Panovníci střední říše přesunem hlavního sídla do Dolního Egypta navázali na původní menfidskou tradici v architektuře hrobek, a sice na stavbu pyramid. Ovšem první ze zajímavých staveb střední říše byl Mentuhotepův chrám postavený v Del el Bahrí, který byl zřejmě inspirací k později mnohem slavnějším stavbám chrámů královny Hatšepsut a Thutmose III. z 18. dynastie, tedy z období nové říše. Pyramidy panovníků střední říše se snažily napodobit styl pyramid z předcházejícího období, ovšem také vedly k inovacím, jež inspirovaly stavitele zádušních chrámů nové říše. První pyramidu si objednal Amenhetep I. Ovšem některé zvláštnosti a chyby ukazují, že navázat na zkušenosti stavitelů ze staré říše nebylo jednoduché. Na druhou stranu některé výkony v sochařství, jako byly vápencové sochy Senusreta I., které měřily až 2 m, ukazují, že co do monumentality nezůstala střední říše pozadu, jak ostatně dokládá také socha Senusreta III., která na výšku měří 3,15 m. Velkou inovací bylo, že

<sup>6</sup> SOUROUZIAN, Hourig: *Královské a nekrálovské sochy Staré a Střední říše*. In: HA-WASS, Zahi (ed.): *Pyramidy. Magické symboly starého Egypta*. Dobruška: Rebo production 2004, ISBN 80-7234-354-8, s. 369.

v době střední říše se začalo v daleko větší míře používat cihelné zdivo, což svědčí o tom, že byly hledány cesty k rychlejší a efektivnější stavební postupům. Kromě těchto změn ve stavební technice se objevovala také nová ikonografie, nové originální sochařské formy, např. kuboidní socha, častější byly mumiové masky, vešebty (sošky, které za zemědělského vykonávaly práce na onom světě) a kanopy (nádoby na ukládání balzamovaných vnitřností).

Druhé přechodné období vyplňuje roky 1759—1539 př. Kr. a je poznamenáno vlivem tzv. hyksóské dynastie. Panovníkům z Horního Egypta se podařilo kolem 1539 opět sjednotit Egypt a obnovit jednotnou vládu. Umění nové říše rozvinulo staré podněty a přidalo do proudu egyptského umění nové. O tomto období lze hovořit jako o třetím zlatém věku egyptského státu. Noví panovníci se usadili ve Wesétu (řecky Théby). Za vlády 18. až 20. dynastie prožil Egypt velký rozkvět. Významnou pozici získal kult boha Amona, jehož kněží postupně získali obrovskou moc, kterou se později pokusil potlačit nejenigmatictější panovník nové říše Amenhotep IV., který si dal jméno Achnaton a provedl jednu z největších změn v politických, náboženských a uměleckých zvyklostech Egypta.

V architektuře se objevil fenomén zádušního chrámu. Již jsme zmínili, že na to měl velký vliv první z chrámů, postavený v Del el Bahrí, chrám Mentuhotepa II. Vedle něj vznikly chrámy královny Hatšepsut a Thutmose III. Chrám královny Hatšepsut je koncipován tak, že je opřen o útes skalního útvaru a stoupají k němu po třech nádvorech obrovské rampy. Průčelí tvoří sloupová kolonáda tvořená systémem jednoduchého překladu podpory a břemene. Jde o dokonalé spojení stavitelského umu a přírody a je jedinečný i ve srovnání s ostatními egyptskými chrámy, jeho autorem je královnin architekt Senenmút. Další z chrámů, který představoval jeden z vrcholů egyptské architektury, je Amonův chrám v Luxoru. Amenhotep III., který jej započal, si oblíbil sloupy ve tvaru papyrových svazků a zvětšil je do monumentální výše. Podobně jsou vynikající ukázkou monumentální architektury i zásahy pocházející z doby panovníka Ramesse II (obr.)

Ovšem nejvýraznějším zásahem do umělecké produkce byla náboženská reforma, kterou prosadil král Achnaton. Ve snaze omezit vliv kněžstva Amonova kultu, prosadil uctívání jediného boha Atona. S tím také prosazoval nový pohled na svoji sebe prezentaci. Měla být více realistická a snad i expresivnější. To také vedlo k prolomení tisíciletých pravidel a kánonu, který byl v Egyptě pevně ukotven. Šlo ovšem o poměrně krátkou epizodu v staroegyptském světě, protože už z nástupce Achnatonova, kterým byl panovník Tutanchamon, jak patrně z jeho jména, se vše vrací ke starému uspořádání, byť některé z momentů této doby byly aplikovány i do umění následujících epoch.

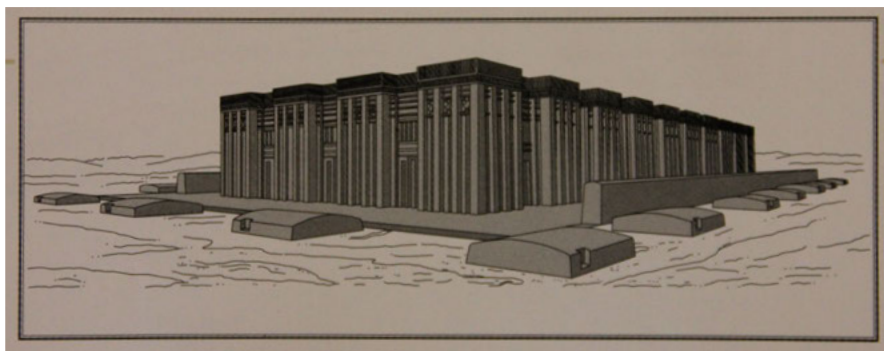
Egyptské umění prožilo ještě jednou mohutný podnět v tzv. pozdní době, nazývaném také sájská renesance. Je definováno snahou o návrat k původním kořenům a napodobování umění staré říše.

Závěrečnou epizodou egyptského umění byla vláda ptolemáiovské dynastie, která se, byť vznikly některé práce v čistě egyptském slohu, jako *Hórův chrám v Edfú*, čím dál více sblížovala s helenistickou kulturou. Ta přinesla pozdní plod součiny těchto kultur v souboru portrétů na sarkofázích, které nazýváme podle místa nálezů *Fájjúmské*.

Předdynastické období cca 2900—2590 př. Kr.



Paleta krále Naarmera, Hierankopole, cca 2900 př. Kr., Egyptian museum, Káhira



Koncept mastaby

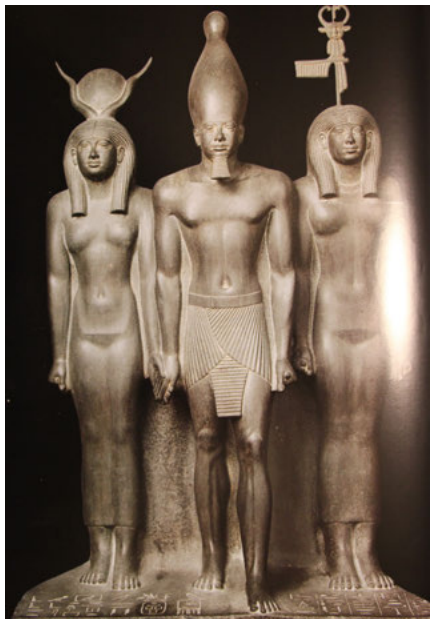
Stará říše cca 2952—2118 př. Kr.



Pyramida faraóna Džosera, Sakkára, Egypt



Pyramida faraóna Chufua, Gíza , v. 146 m, Egypt



Menkauerova triáda, Gíza, v. 95,5 cm, šedočerná břidlice, Egyptian museum, Káhira  
Princ Hemiunu, Gíza, v. 155,5 cm, vápenec, Römer — Pelizaeus Museum Hildesheim  
Dioritová socha Rachefa, Gíza, v. 1,68 m., diorit, Egyptian museum, Káhira



Reliéf z Mereukovy mastaby, Sakkára, Egypt



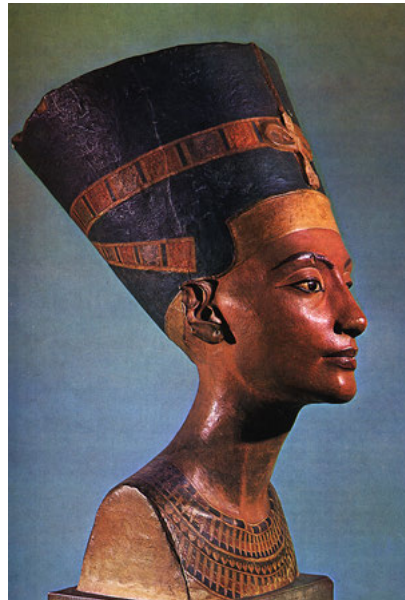
Princ Rahotep a choť Nofreta, Médúm, v. 121 cm a socha Nofrety 122 cm, polychromovaný vápenec, Egyptian museum, Káhira

První přechodné období cca 2118—1980 př. Kr.

Střední říše cca 1980—1760 př. Kr.

Druhé přechodné období cca 1759—1539 př. Kr.

Nová říše cca 1539—1077 př. Kr.



Memnónovy kolosy, sochy Amenhotepa III.  
Portrét královny Nefertiti, cca 1360 př. Kr.,  
v. 50 cm, Staatliche museen, Berlín (Pijoan)  
Portrét faraóna Achnatona



Chrám v Luxoru — Ramesseum  
Tutanchamonova pohřební maska, cca 1340 př. Kr., zlato, smalt, polodrahokamy,  
Egyptian museum, Káhira



Třetí přechodné období cca 1076—723 př. Kr.

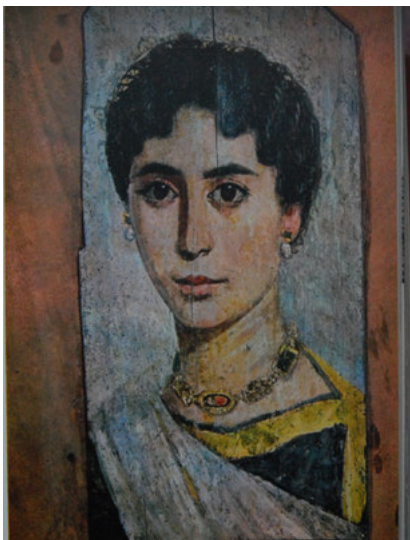
Pozdní doba cca 722—332 př. Kr.

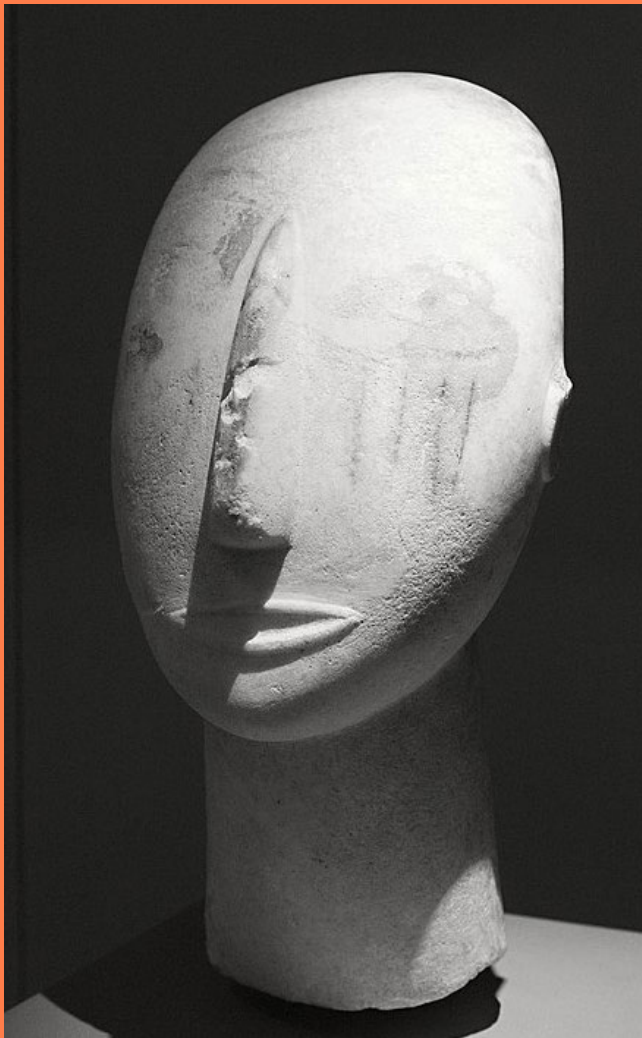
Mužská hlava (kněz), pozdní 4. stol př. Kr., Museo nazionale Romano Palazzo Altemps (TP)



Ptolemaiovská doba cca 306—30 př. Kr.

Portrét ženy, Fajjúm





# Umění antiky

Umění antiky zahrnuje velmi široký a velmi různorodý souhrn uměleckých období a stylů. Je poměrně složité s tímto pojmem zjednodušeně operovat. Proto bude důležité pracovat s detailnějším pohledem na jednotlivé oblasti a období.

## Starověké Řecko<sup>7</sup>

Pokud hovoříme o řeckém umění, máme na mysli výtvarnou tvorbu starověké řecké civilizace. Ovšem není snadné je časově vymezit. Důležitou otázkou je, zda umění, které nalézáme v milieu řeckého světa (umění na Krétě (mínojské) a v Mykénách ve 2. tisíciletí, lze k řeckému umění přiřadit. V této věci nepadají mezi badateli zcela shoda, nicméně i když nebudeme považovat tyto kulturní okruhy přímo za řecké, lze konstatovat, že se na vzniku a vývoji řeckého umění přímo a významně podílely. Ovšem pokud budeme hledat počátky přímo řeckého umění, můžeme začít v 9. století př. Kr. Vrcholem řeckého umění je období 5. století př. Kr. Konkrétně po řecko-perských válkách a jeho konec bývá vymezován bitvou u Actia, která proběhla roku 31 př. Kr.

## Egejské umění

### Kyklady

Do oblasti nebo lépe řečeno do civilizačního okruhu počátků řeckého umění lze zařadit umění kykladské. Nejvýznamnější éru na Kykládách můžeme datovat do období 2800—2300 př. Kr., tedy do doby, v níž vznikají velmi známé tzv. kykladské idoly, které jsou asi nejznámějším produktem této kultury. Jde o mramorové figurální sošky, které jsou silně stylizované. Navzdory jejich abstrahovanému vzhledu jsou jejich proporce velmi vyvážené. Jejich tvorba zaniká koncem 2. tisíciletí př. Kr. Ovšem kromě těchto proslulých idolů, lze v kykladském umění nalézt také celou řadu artefaktů spojených s běžným životem. Navíc ženské skulptury byly první nahé figury žen a po mnoho stovek let jediné.

← Kykladský idol, cca 2500—100 př. Kr., Kyklady (Pijooan)

<sup>7</sup> V této části skriptu přebíráme způsob chronologizace řeckého umění z knihy DĚBICKI, Jacek — FAVRE, Jean-François — GRÜNEWALD Dietrich a PIMENTEL Antonio Filipe: *Dějiny umění: malířství, sochařství, architektura*. Praha: Argo 1998, ISBN 80-7203-076-0, s. 25.

## Mínojské umění

Mínojská kultura, v jejímž názvu se ozývá jméno bájného krétského krále Mínoa, prošla v době bronzové několika fázemi, které Evans rozdělil na ranou, střední a pozdní dobu mínojskou. Vzestup krétské moci a kultury lze spojit s obdobím prvních paláců (kolem 1800 př. Kr.) zejména v Knóssu, Mallii a Faistu. Je pravda, že díky zaměření na palácovou architekturu poněkud uniká celkové dědictví *mínojského umění*, na druhou stranu jsou paláce obrovským zdrojem poznání této kultury. Tyto původní palácové komplexy byly nahrazeny mladšími variantami vesměs pocházejícími z cca poloviny 15. stol. př. Kr.

Palác v Knóssu tvořila soustava místností rozložených kolem centrálního nádvoří (obr.) Na západ od centrálního nádvoří rozdělovala komplex místností chodba v severojižním směru. Na západ od chodby byly místnosti skladišť, na východ se rozkládaly reprezentativní místnosti otevřené do dvora. Palác zabíral dva hektary a nepůsobil dojmem monumentální stavby. Vzdušné sítě, místnosti v několika úrovních, ochozy a světlíky dodávaly paláci na lehkosti. Jediným monumentálním akcentem bylo schodiště na východ od dvora. Ačkoli průčelí mohlo mít až 13 metrů, ploché střechy, které byly velmi pravděpodobně, způsobovaly dojem nízké stavby. Jako ve starověku obecně i knósský palác upoutával svou polychromií.

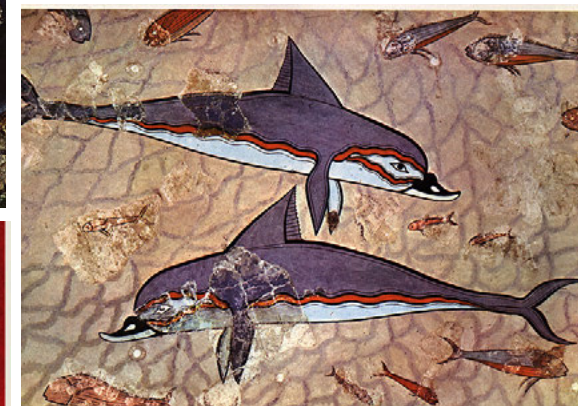
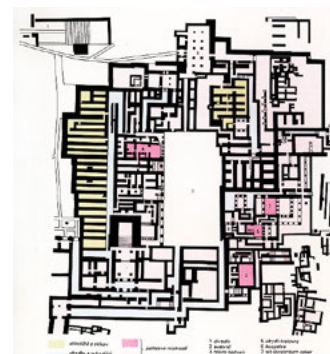
Většina paláců ovšem nebyla polychromována jen zvenčí. Vnitřní prostory byly vymalovávány freskami, jejichž hlavní rozvoj nastal někdy po roce 1700 př. Kr. Šlo skutečně o fresku, tedy malbu do nezaschlé omítky. Podklad býval černý, bílý nebo červený a používaly se barvy žlutá, modrá a zelená.<sup>8</sup> Většina dochovaných fresek se datuje do období 1550–1450 př. Kr. Mínojci byli vynikajícími pozorovateli přírody, řada detailů ukazuje, jak dobře znali předmět svého pozorování. Ve figurální tvorbě vidíme práci s jednoduchou linií a vynikající kresbou a náznakem zkratky, kterou později zúžitkují Řekové (obr.)

V sochařství dominovaly v mínojské kultuře především drobné figurální plastiky. Materiálem, který převládá, je zvláštní skelná hmota, tzv. fajáns. Velmi charakteristické jsou ženské figury, jejichž reprezentantem může být tzv. *Hadí bohyně* nebo také *Bohyně s hady*, vysoká 35 cm, v pase útlá, držící v každé ruce hada a s odhalenými řadry (obr.)

Knósský palác, cca 1500 př. Kr., Kréta →

Mínojské fresky, cca 1550–1450 př. Kr., Kréta →

Bohyně s hady, cca 1600 př. Kr., Kréta →



8 PRESSOVÁ, Ludwika: *Stará Kréta: život za časů krále Mínoa*. Přeložil Josef VLÁŠEK. Praha: Panorama 1978, s. 130.

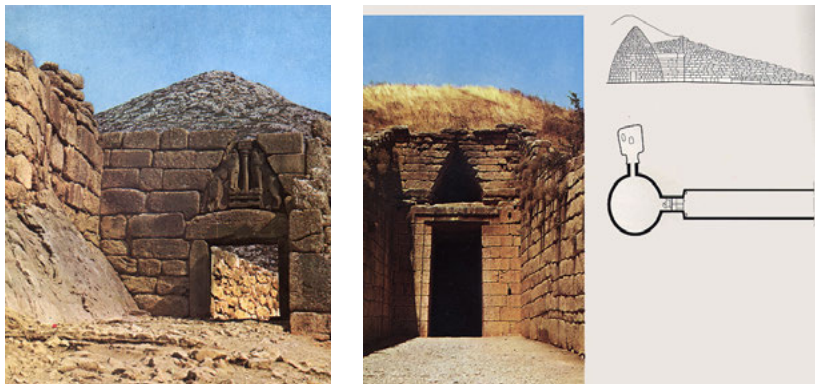
## Mykény

Mykénská kultura bývá datována od 1600 př. Kr. až 1100 př. Kr. Ještě v době, kdy je na vrcholu *mínojská kultura*, vznikají na Peloponésském ostrově hrobky patřící achájským knížatům. Nálezy z těchto hrobek jsou poměrně bohaté, což je s podivem v tomto chudém prostředí. Ve srovnání s *mínojskou kulturou* jsou artefakty nalezené v Mykénách hrubé až syrové, což můžeme pozorovat na tzv. *Agamemnónově masce* (obr.). Po rozvrácení krétské kultury začali Mykéňané budovat hradby, takže jejich sídliště připomínala hrady. Hradby byly budovány z obrovských kamenných bloků. Odtud také jejich legendární název kyklopské hradby (obr.). Velmi zajímavá je hrobka, tzv. *Átreova pokladnice*, má homolový tvar, zaklenutý nepravou klenbou a je zhotovena z opracovaného kamene (obr.). Odkazy k Homérovým eposům v názvech nálezů jsou dílem archeologů, zejména Schliemanna, který v nich spatřoval potvrzení o pravosti *Iliady* a *Odyssey*. Mykény představují zvláštní bod prolínání kultur, vliv *mínojské kultury* byl jednoznačný, tím spíše, že Mykéňané Krétu ovládli, ale je zde ještě možný vliv Egypta, stejně jako úplně přesně nevíme, zda tyto kultury ovlivnily zpětně Egypt. V každém případě se zdá, že v období kolem 15. století př. Kr. byla kulturní výměna ve Středomoří širší, než se na první pohled může zdát.

Kyklopská hradba se Lví bránou, cca 1250 př. Kr., Mykény, Řecko

Átreova hrobka, 1300–1250 př. Kr., Mykény, Řecko

Pohřební masky



## Řecké umění

### Archaické umění (geometrický styl)

Dórské kmeny, které přicházely na Peloponéský poloostrov cca 1200–1000 př. Kr. a začaly si podmaňovat *kulturu achájskou*, absorbovaly některé podněty z okolních kulturních okruhů a zároveň budovaly svůj osobitý styl. Nejznámějším dokladem tohoto stylu jsou geometrické vázy datované od 9. do 8. století př. Kr. Na vázách se vyskytují geometrické motivy s řadou dekorativních detailů. Kolem poloviny 9. století se objevují také figurální zobrazení, která jsou ovšem zasazena do geometrického vzoru, a tudíž velmi silně stylizována.



Geometrický styl, malby na vázách, 8. st. př. Kr., Staatliche Kunstsammlungen, Drážďany

### Sochařství

#### Předklasické umění

Koncem 7. století byla řecká expanze v mediteránní oblasti téměř všude dokončena. Je zajímavé, že Řekové považovali výtvarné umělce spíše za řemeslníky. Nebyla jim přisuzována božská inspirace jako hudebníkům, filozofům či básníkům, byť některá jména vystupovala z anonymity. Je potřeba říci, že čas vzniku díla nehrál podobnou roli jako dnes. Co se týká keramiky, tak nejvýznamnějšími centry se 7. a 6. století př. Kr. stávají Korint a Athény. Tvorba na keramice tohoto období je nazývána jako černofigurová, dekorativní motivy jsou podřízeny figurálním kompozicím (obr.). Někdy po roce 530 př. Kr. se objevuje keramika červenofigurová, která představovala další pokrok v zobrazování figurálních scén a rozvíjena je v 5. století př. Kr. (obr.) Tato technika umožnila preciznější kresbu a tím i realističtější projev. Motivicky scény na keramice vycházely především z Homérových eposů. V této souvislosti je nutné učinit poznámku k vývoji řecké malby. Originály jsou dnes ztraceny, a jak bylo řecké malířství oceňováno, víme z textů starověkých autorů. Nicméně kresby dochované na keramice, ukazují, jak vynikající musela malířská produkce být.

V 7. století př. Kr. se zhruba od jeho poloviny objevily v řeckém prostředí monumentální sochy obvykle nazývané *kúros* (označení pro muže či chlapce) a *kóré* (označení pro ženy či dívky) (obr.) Už tyto prvotní práce stejně jako ty následující byly polychromované. To byla kvalita, kterou dnes nemůžeme posoudit, protože většina soch o polychromii přišla. Při pohledu na tyto archaické práce je zřejmé, že se Řekové inspirovali do určité míry ve starověkém Egyptě, zejména v nakročení a kompozici *kuroi*, *kóré* pak bývají zahalené do velmi jednoduché draperie a mají nehybný vzhled. Ovšem někdy na přelomu 6. a 5. století došlo, jak ostatně píše E. H. Gombrich, k revoluci, ke změně, která měla trvalý vliv na výtvarná umění jako celek. Nejprve v malbách na vázách a pak postupně i v sochařství se objevuje perspektivní zkratka a v sochařském umění dochází k živější a přesnější modelaci těla, k větší realističnosti na podkladě přímého pozorování. Tento vývoj ukazují nejlépe následující řecké sochy (obr.). V řadě od ještě archaizujících soch *Muže nesoucího tele* a *Kóré v peplu* přes užasnou sochu *Kúros z Kroisova hrobu*, na které lze pozorovat zjevný posun od abstrahovaného tvaru k realističnosti, po tzv. *Kritiova chlapce* který už svým výrazem ohlašuje klasické období řeckého sochařství. Triptych z tzv. *Trůnu Lodovisi* demonstrovuje onen revoluční přerod řeckého umění. Víceperspektivní pohled, kdy je na jedné ploše zobrazeno vícero pohledů. Řecké umění prolomilo egyptský kultický kánon a zažehlo novou éru.

## Klasické období

Asi nejznámější a velmi silné období řeckého sochařství či umění obecně nastalo po řecko-perských válkách. Byla to také doba politického a mocenského vzestupu řecké *polis*. Období je spojeno s Periklovou vládou a programem stavební obnovy Akropole zničené Peršany. Ta začala 449 př. Kr. Ovšem vlastní stavbě se budeme věnovat níže. Nejstarším z velkých sochařů 5. století byl Myrón. Ve starověku bylo známo mnoho jeho děl především z bronzu. Ostatně bronz byl materiál, který v řeckém sochařství dominoval. (obr.) S jistotou je Myrónovi dnes připisována slavná socha *Diskobola* (obr.), která zachycuje pohyb, ovšem jakousi esenci pohybu, ve které je spojeno několik jeho fází. O málo mladším současníkem Myrónovým byl Polykleitos. Místo zkoumání pohybu se soustředil na jeden základní problém: dokonalé řešení stojící postavy. Díky tomu vypracoval proporční kánon stojící postavy. Jeho příručka se dochovala pouze ve zlomcích a v citacích jiných autorů, přesto lze způsob jeho uvažování odvodit z jeho prací. Plútarchos o jeho díle říká, že „*krása v uměleckém díle spočívá na mnoha číslech, které se šťastně spojují prostřednictvím proporcí a harmonie*“<sup>9</sup>. Další z principů, které Polykleitos sledoval, je *symmetria*, řecké slovo, které znamenalo harmonické uspořádání částí v jeden celek.<sup>10</sup> Princip jeho práce nám může reprezentovat *Doryfóros, nosič kopí* (obr.) Tomuto postoji se také říká kontrapost, kvůli půvabnému prohnutí těla, kdy jeho váha spočívá na jedné noze a stojícímu tělu tento princip propůjčuje pohyb. Poslední z velkých sochařů 5. století, ovšem v té době asi nejslavnější, byl Feidias. Ještě před započítím stavebního programu na Akropoli, vytvořil Feidias skupinu soch pro Delfy. Jeho hlavní dílo je ale spojeno s *Parthenónem*, konkrétně s jeho sochařskou výzdobou, byť měl

<sup>9</sup> BOUZEK, Jan: *Umění a myšlení: jak se lidské myšlení zrcadlí v dílech výtvarného umění a jak umění ovlivňuje naše vnímání i myšlení*. Praha: Triton 2009, ISBN 978-80-7387-278-6, s. 221.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 221.

také, jako blízký Periklův přítel, dohled nad stavebními pracemi. Jeho kultovní socha *Athény Parthenos* se dochovala pouze v kopiích a hlavně v jiném materiálu. (obr.) Původní socha určená do chrámu byla vysoká 12 metrů, pleť měla z kolorované slonoviny, její roucho bylo zhotoveno z obrovského množství zlata, navíc posázeného ornamenty z barevného skla a polodrahokamů. Výsledný dojem, jak se dochoval z různých popisů, musel být ohromující. Kromě toho Feidiás zpracoval i sochařskou výzdobu tympanonů *Parthenónu*. Stárnoucí vyhnáný z Athén pak ještě zhotovil sochu *Dia* v Olympii považovanou současníky za jeden z divů starověkého světa.

## Helénistické umění

V uměnovědném prostředí bývá trochu problém, jak pojmenovat řecké umění, pojmy jako archaické či klasické jsou spojené s předchozími obdobími a termín helénistické umění zase s výboji Alexandra Makedonského, jež roznesly podstatu řecké kultury daleko na východ a do Středozeří. Používá se tedy termín druhé klasické období nebo se hovoří o další fázi klasického období. V sochařství do této časové kategorie spadají tvůrci, kteří se podíleli na sochařské výzdobě mauzolea v *Halikarnasu*, Scopas, Mausol či Demeter. Už jejich práce jsou na pomezí klasického stylu a předznamenávají helénistické období. Ovšem sochařem, který ve sledovaném období vytvořil nejuznávanější díla, byl Praxiteles. Jeho díla jako *Afrodité Knidská* či *Apollón Belvederský* (obr.) ukazují na zjemnění klasického kánonu. Jeho dílo pak mělo velký vliv na vývoj umění a pohled na krásu antiky v 19. století.

Socha v helénistické éře se od klasického stylu proměnila. Je více expresionistická, dynamická s tématy, která studují motivy zápasu a bolesti. Vlastně vývoj ve vlastním Řecku moc neznáme, vývoj řecké plastiky se odehrává mimo pevninské Řecko. Inspirace sochařství je více internacionální a můžeme ji sledovat spíše z omezených, lokálních zdrojů. Jedním z nich byl soubor původně bronzových soch, které nechal zhotovit Attalos Pergamonský, aby oslavil své vítězství nad Galy, mezi lety 240–200 př. Kr. Dochovala se především socha *Umírající Gal*. (obr.) Zde je viditelný posun jak v tématu, tak ve zpracování. Dynamické a expresivní pojetí sochařského umění můžeme sledovat na Pergamonském oltáři, kde je vyobrazen boj bohů s giganty (obr.). Nepřehledná změt těl vzájemně propletených ukazuje také nově se utvářející výtvarný názor. Helénistická socha pracuje s naturalističtější pojetím, méně idealizovaným než v klasickém pojetí, a zároveň s psychickým prožitkem. Dochovaný originál z bronzu od Apollonia zobrazující zápasníka ukazuje původní vysokou technickou úroveň helénistického sochařství (obr.). Tento krátký přehled zakončíme *sousoším Laokoona*, což je sousoší, které bychom mohli považovat za esenci helénismu. Už z toho důvodu, že jde o sousoší, to byl první a důležitý vklad. Laokoon se svými syny prožívající utrpení zápasu s hady, které se zračí v jeho tváři i v jeho zápasícím těle, je ztělesněním posunu, o kterém jsme psali výše. Nejenže toto sousoší bylo ceněno už v dobách vzniku, ale mělo také podstatný vliv v 16. století, kdy bylo znovu objeveno při vatikánských vykopávkách.

## Architektura

V řecké architektuře byly používány postupy, které byly namáhavé, ale přinášely kýžený výsledek. Jak příklad může posloužit způsob, jakým Řekové vytvářeli kanelury sloupů. Ty vznikaly až tehdy, když byly sloupy vztyčeny. Obecně se má za to, že architektura dosáhla vrcholu již v 6. století, kdy vznikly dva základní řády, dórský, pocházející z řecké pevniny, a iónský z řeckého východu. Šlo o principy převedené z původní starší dřevěné architektury do kamenného materiálu, který posloužil k přetvoření originálních skromných staveb v monumentální objekty.

V chrámových stavbách, na které se kladl velký důraz, se nepoužívalo žádné pojivo. Bloky kamene jsou kladeny volně nebo spojovány kovovými sponami. Obdivuhodná je kvalita řemeslného zpracování detailů. Chrám obvykle tvořila jednoduchá obdélníková síň tzv. megaron s krátkou předsíní. V 6. století př. Kr. vytvořili Řekové chrám, který se skládal ze tří prostorových celků. Celkový půdorys je i nadále ve většině případů obdélníkový, kde vnitřní místnosti, *naos* nebo také *cella* (svatyně), vstupní síň *opisthodomos*, jsou obklopeny jednou řadou sloupů. Tento princip je nazýván *peripteros*, pokud byl chrám obklopen dvěma řadami sloupů, nazýval se *dipteros*. V 6. století se rozvíjejí v řeckém prostředí dva hlavní architektonické řády — dórský a iónský (obr.) Dórský řád lze nalézt především v pevninském Řecku a iónský v tzv. Malé Asii (dnešní Turecko) nebo Itálii v oblasti zvané Paestum (obr.) Sloup dórského řádu je bez patky, má kanelování a jednoduchou hlavici. Celkový vizuální účinek těchto chrámů je trochu elastický, což je dáno mírným rozšířením sloupového dřívku v jeho středu.

## Klasické období

Po vyplenění a zničení Athén a athénské Akropole během řecko-perských válek, došlo za Periklové vlády k velkorysému stavebnímu programu, který měl za úkol znovu obnovit Akropoli jako významné místo kultury. Architektem nového chrámu Palas Athény (obr.) byli Itkinos a Kallikrates, kteří zvolili dórské tvarosloví a klasický pteripterní půdorys na stylobatu. Oproti předcházejícímu staletí je jeho tvarosloví jemnější. Je postaven z bílého mramoru o rozměrech 30,80 × 69,47 m. V chrámu byla uplatněna harmonie a rytmus s matematickou přesností. Poměry celku a detailů vycházejí z jednotky nazvané modul, což byl poloměr sloupu. Řekové si uvědomili, že při stavbě těchto velkých děl je nutné provést optickou korekci, kvůli deformacím způsobených optickým klamem. Této korekci se říká *entaze*. Jeho sochařská výzdoba, jak bylo zmíněno výše, byla dílem Feidiovým. Fenomémem, který dnes můžeme sledovat spíše v náznaku, byla barevnost chrámu. Jeho reliéfy byly výrazně kolorované.

Vedle hlavního chrámu byl na Akropoli také vztyčen chrám v iónském stylu tzv. *Erechtheon*. Než jej popíšeme blíže, podíváme se na rozvoj iónského stylu jako takového. Pravdou je, že jeho rané fáze neznáme dostatečně, protože se dochovaly pouze ve fragmentech. Dá se říci, že se řádem stal až v klasické době. Jeho sloup je jiný, je flexibilnější, tenčí než dórský, má patku a hlavici s volutami. Tato hlavice vychází zřejmě z vegetabilního motivu snad formalizované palmy. Asi nejznámějším příkladem je *Erechtheon* postavený v letech 421–405 př. Kr. snad Mnésiklem. Je mistrovsky umístěn do šikmého svahu. Jeho jméno je odvozeno z jména legendárního krále Athén. Hlavní fasáda je tvořena sloupy v iónském řádu. Na místo západní

fasády jsou umístěny do boků dvě verandy, z nich známější je ta později pojmenovaná jako *dívčí*, jejíž strop nesou sochy šesti dívek, tzv. *karyatid*. (obr.)

## Helénistické období

Poslední z řeckých řádů byl korintský, respektive korintská hlavice, která byla vyvinuta koncem 5. století. Je tvarována jako obrácený zvon, zdobený akantovými lístky. V počátcích byla aplikována v interiéru. První známou aplikaci v exteriéru je *Lysikratův památník* postavený krátce po 334 př. Kr. (obr.) Není to budova v plném slova smyslu, byť je uvnitř dutá. Korintské sloupy jsou integrovány do této stavby spíše jako pilastry. O něco později se ovšem v helénistické éře tento typ sloupové hlavice velice rozšířil. V řeckém prostředí se jeden typ architektury rozšířil téměř masově, a sice divadlo. Divadla byla stavěna pod širým nebem a využívala většinou hornatého prostředí Řecka, které nabízelo přirozený sklon, do kterého bylo zasazeno hlediště. (obr.)

Mapa starověkého Řecka

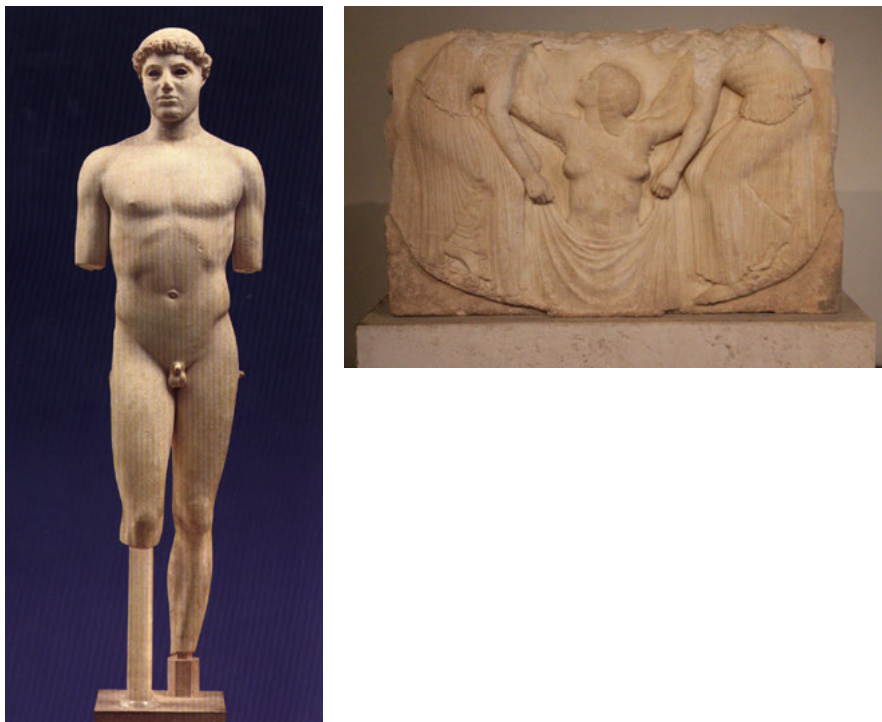
Mapa řecké kolonizace



Archaické sochy, Kleobis, Delfy, cca 650—600 př. Kr., Řecko  
 Muž nesoucí tele, 570 př. Kr., v. 165 cm, Acropolis museum, Atény  
 Kúros z Kroisova hrobu, 525 př. Kr., v. 196 cm, National archeological museum, Atény  
 Koré v dórském peplu, 530 př. Kr., v. 122 cm, Acropolis museum, Atény



Stojící mladík (Kritiův chlapec), 480 př. Kr., v. 86,3 cm, Acropolis museum, Atény  
 Triptych z trůnu Ludovisi, 470—460 př. Kr., Museo nazionale Romano Palazzo Altemps, Řím



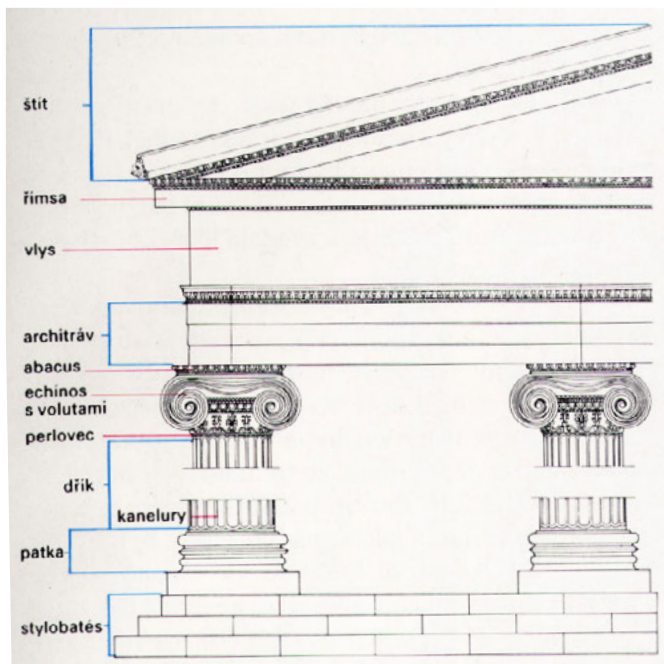
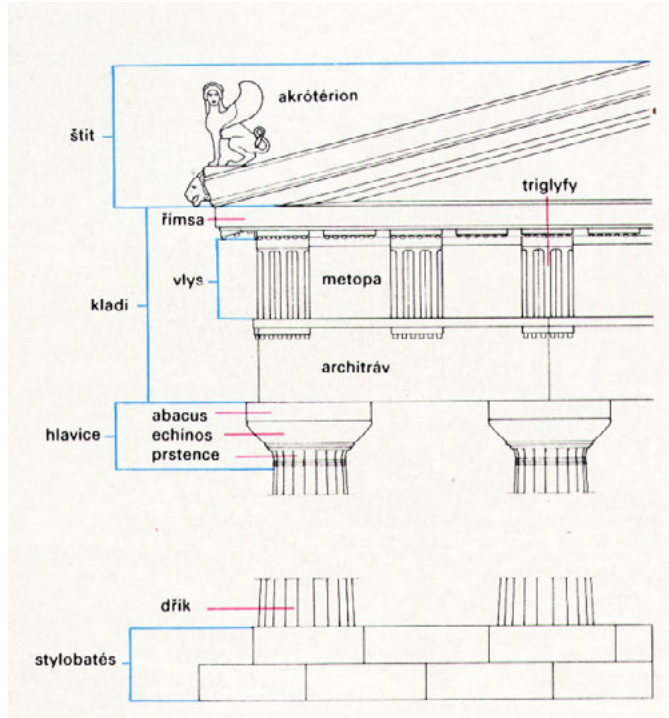
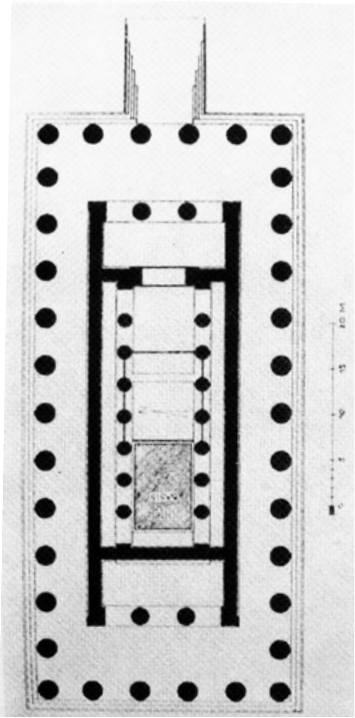
Černofigurové malby na keramice (540 př. Kr.)  
 Červenofigurová malba na keramice (490—480 př. Kr.)



Chrám Héry tzv. Bazilika, 6. stol. př. Kr., Paestum

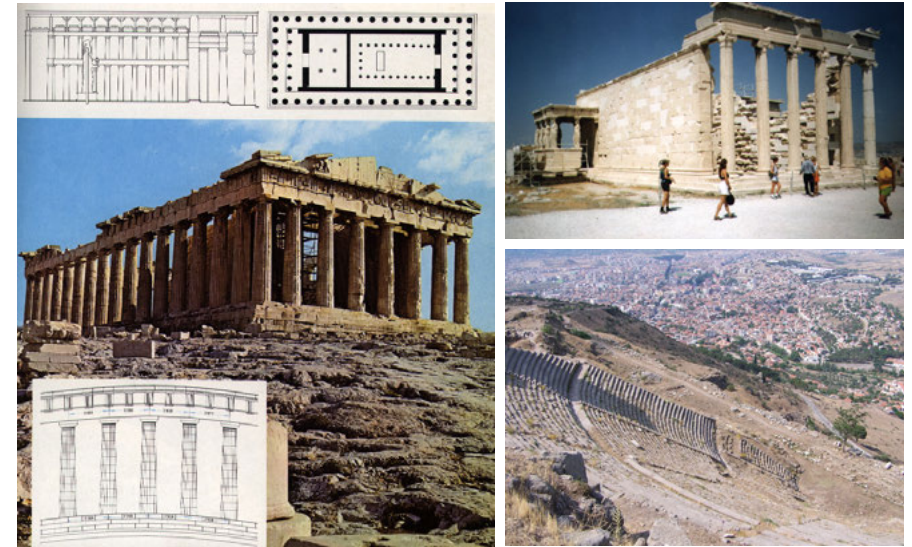


Typický půdorys řeckého chrámu (Diův chrám v Olympii), 470—456 př. Kr.  
Schémata řeckých řádů

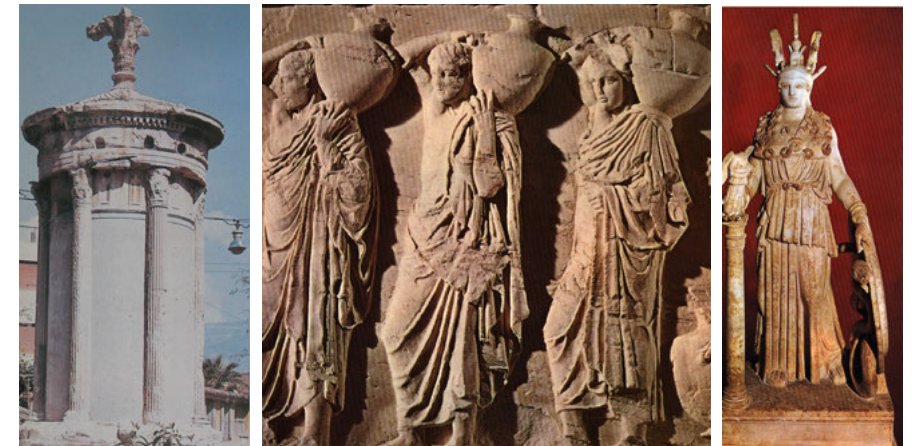


## Klasické období

Parthenon Itkinos, Kallikrates, 447—438 př. Kr., Akropole, Atény, Řecko  
Erechteon (iónský sluh), 421—405 př. Kr., Akropole, Atény, Řecko  
Divadlo v Pergamu, pozdní 3. stol. př. Kr.

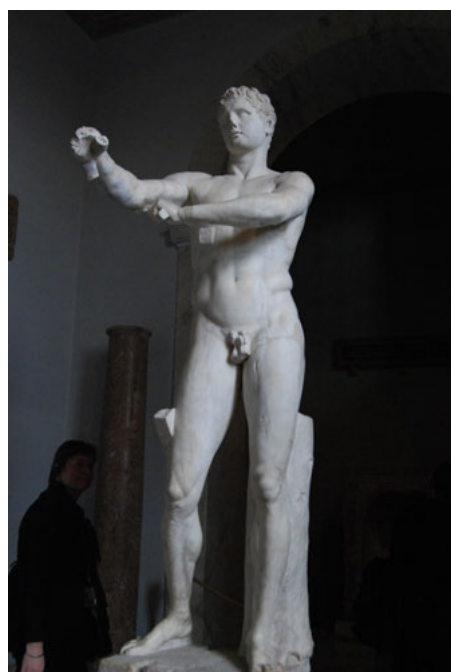


Lysikratův choréický památník, 334 př. Kr., Atény  
Feidiás, severní vlys Parthenonu, 438—432 př. Kr., Museum Akropolis, Atény  
Feidiás, předpokládaná podoba bohyně Atény



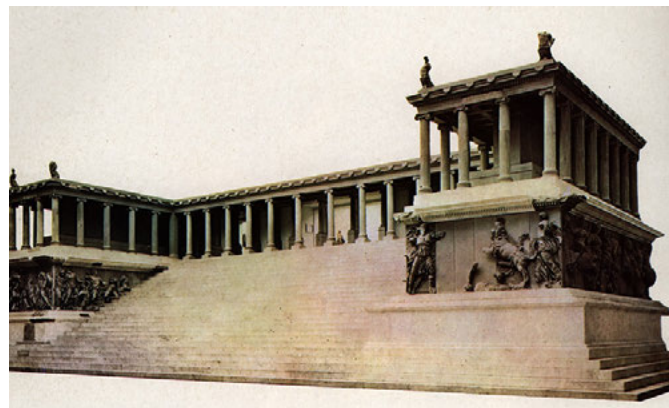


Myrón, Diskobolos mramorová replika, 450 př. Kr., Museo nazionale Romano Palazzo Massimo, Řím  
 Polykleitos, Doryforos římská kopie, pol. 5. st. př. Kr., muzeum v Neapoli  
 Praxiteles, Afrodita kapitolská, římská replika, v. 193, před 350 př. Kr., Musei Capitolini, Řím  
 Lysippos, Apoxyomenos římská replika, 4st. př. Kr., Museo Vaticano, Řím



## Helénistické období

Velký Diův oltář v Pergamu, rekonstrukce, 2. st. př. Kr., Staatliche Museen Berlin  
 Reliéfy Diova oltáře v Pergamu, 2. st. př. Kr., Staatliche Museen Berlin



Apollonius, Sedící zápasník, 1. st. př. Kr., Museo Museo nazionale Romano Palazzo Massimo, Řím  
 Umírající Gal, římská replika, 2. st. př. Kr., Musei Capitolini, Řím  
 Laokoon, mramor, 50 př. Kr., Museo Vaticano Vatikán, Řím



## Etruské umění

Etruské umění vzniká kolem 7. století př. Kr. a vrchol zažívá v 6. a 5. století př. Kr. Inspirací mu bylo umění především archaického Řecka ovšem s řadou originálních modifikací, podle kterých lze obě civilizace odlišit. Etruský původ stále zůstává určitou záhadou. Etruskové nikdy nezformovali jednotný národ, spíše šlo, podobně jako u Řeků, o jednotlivé městské státy, které na konci 3. století př. Kr. jeden po druhém podlehly římské moci. Nicméně i nadále prosperovaly, jak lze soudit z mladších nálezů. Etruskové položili základ mimo jiné římské kultuře. Byli vynikajícími zpracovateli bronzu, rozvinuli zajímavou architekturu, která obsahovala i technickou část, kterou později Římané převzali a zdokonalili. Ovládli kresbu, kterou lze obdivovat na gravírovaných částech bronzových zrcadel. Pracovali podobně jako Řekové s lidskou anatomii. Jejich sochařská produkce byla zhotovována z bronzu případně z terakoty.

Etruský chrám (replika), Museo nazionale Etrusco, Villa Giulia, Řím

Socha Apolóna z Vejí, terakota, cca konec 6. stol. př. Kr., Museo nazionale Etrusco,

Villa Giulia, Řím

Bronzová zrcadla, Museo nazionale Etrusco, Villa Giulia, Řím



## Starověký Řím

Je poměrně složité definovat římské umění jako takové. Někdy si lze položit otázku: Co je vlastně římské umění?<sup>11</sup> Tato otázka souvisí s postupnou expanzí Říma, který se nakonec stal hegemonelem celého Středomoří a díky tomu se velkého vlivu v Římě dostalo řeckému potažmo helénistické umění. Jakkoli ovšem byl tento vliv rozsáhlý, římské prostředí vytvořilo specifické hospodářské i kulturní podmínky, které tyto vlivy transformovaly do umění, které můžeme nazývat římským.

Časově bychom mohli toto umění umístit mezi 2. století př. Kr. do 4. století po Kr. Ovšem už od 6. století př. Kr. je Řím samostatnou republikou. Římské umění potřebovalo téměř tři století na to, aby se vymanilo z etruského a potažmo řeckého vlivu. Vzhledem k pozdějšímu obrovskému územnímu rozmachu římské říše, lze hovořit o mnoha podobách římského umění. V řadě ohledů zůstalo římské

umění spjaté ve své inspiraci s uměním řeckým, a to do té míry, že se někdy hovoří o umění řecko-římském.<sup>12</sup> Ovšem římské umění je hluboce zakotvené ve své užitečnosti a věčnosti, racionalitě a monumentalitě.

Ačkoli lze nejstarší doklady osídlení Říma překvapivě datovat do zhruba 8. století př. Kr., tedy do doby legendárního založení, byli to především Etruskové, kteří se usadili v území Říma kolem 7. století př. Kr. a vytvořili kulturní základ a předpoklady pro osvojení celé řady uměleckých a stavebních technik a postupů, které Římané nejen převzou, ale také výrazně zdokonalí.

Kolem roku 509 př. Kr. byli vyhnáni etruští králové a Řím se stal republikou. Ve 4. století Řím začal expandovat a postupně se mu podařilo dobýt celý Apeninský poloostrov. Po poslední, a definitivní, punské válce se římská moc postupně upevňuje v celém Středomoří a v 1. století př. Kr. jsou základy mocné říše, rozkládající se od Španělska po Sýrii položeny. To, že Řím v podstatě absorboval Středozemní moře a přilehlé kraje do své sféry vlivu, umožnilo směšování různých kultur, které bude definovat římský prostor. Díky tomu a tzv. Pax Romana (římskému míru) bylo celé Středomoří v jistém smyslu propojeno do jednoho kulturního okruhu, byť s řadou velice různých civilizačních zvyklostí.

Na přelomu letopočtů dochází ke krizi republiky a po přechodném období dvou triumvirátů se moci definitivně roku 31 př. Kr. chopí Octavianus Augustus. Postupně do svých rukou shromáždí absolutní moc a ve vojenské oblasti je provolán imperátorem a jako politik je zván princeps inter pares (první mezi rovnými). V podstatě jsme svědky vzniku císařské moci (slovo císař pochází z caesar) a změny politického uspořádání na císařské. Je to právě Augustus, kdo prohlásí, že obdržel Řím cihlový a oděhl ho do mramoru. Během této císařské éry dosáhne Řím své skvělosti. Ovšem budou jej provázet také období chaosu, zejména ve 3. století po Kr., a až na přelomu 3. a 4. století císař Dioklecián obnoví autoritu císařské moci. Diokleciánův nástupce Konstantin Veliký pak rozdělí říši na dva velké správní celky západořímskou říši

<sup>11</sup> JANSON, H. W.: *History of Art*. New York 1991, s. 216.

<sup>12</sup> DĚBICKI, Jacek — FAVRE, Jean-François — GRÜNEWALD, Dietrich a PIMENTEL, Antonio Filipe: *Dějiny umění: malířství, sochařství, architektura*. Praha: Argo 1998, ISBN 80-7203-076-0, s. 39.

a východořímskou říši, později nazvanou Byzanc. Řím tak přichází o své jedinečné postavení. V roce 313 císař podepisuje tzv. Edikt milánský, ve kterém legalizoval křesťanství. Impérium se postupně christianizuje a proměňuje se jeho původní kulturní a umělecká identita. Roku 476 je sesazen poslední ze západořímských císařů a západořímská říše přestává jako administrativní celek existovat. Na východě pak přetrvává byzantská říše jako dědička velkoleposti původního Říma.

První výtvarné počiny jsou tedy spojeny především s etruským prostředím a civilizací.

Odvětví, ve kterém Římané excelovali, byla architektura a stavitelství. V průběhu několika staletí dokázali vstřebat jak etruské, tak řecké podněty a spojit je v utilitární komplex technických a výtvarných dovedností, které si osvojili v té míře, že pokud narazíme dnes na antické památky v evropském a mediteránním prostoru, ve většině budou římského původu. Téměř průmyslový charakter římského architektonického dědictví je zřetelný na tom, že je stejně kvalitní na okrajích říše jako v jeho středu. Římskou architekturu je potřeba vnímat v jejím časovém kontextu. Začátky jsou podmíněné etruskou kulturou. S postupnou expanzí roste vztah k řecké kultuře.

## Architektura

Zatímco původ římského sochařství a malby bývají předmětem debat, o architektuře můžeme říci, že ačkoli vděčí za mnohé etruské a řecké kultuře, její výsledný tvar je zcela římský. Římský chrám používá řecký *peripteros* spíše výjimečně, spíše používá tzv. *pseudoperipteros*. To proto, že římské chrámy bývaly v uliční zástavbě. Navíc Římané kombinovali různé stavební materiály. Jednou z nejstarších ukávek římského chrámu je *Fortuna Virilis* (obr.) postavený ve 2. st. př. Kr. Je to velmi dobře dochovaná ukázka schopnosti Římanů kombinovat různé přístupy. Elegantní rozměry, iónské hlavice odkazují na vzrůstající obdiv k řecké kultuře po dobytí Řecka po roce 146, ale na druhou stranu etruské vlivy jako vysoký podstavec, předsíň a sloupy umístěné do celly, tvořící tzv. *pseudoperipteros*. Jednou z typických svatyní byly stavby na kruhovém základu jako *chrámek Sibyl* v *Tivoli*.

Centrem politického a náboženského života Římanů bylo ovšem *Forum Romanum*. Prostor mezi *Kapitolem* a *Aventinem*. V této lokaci je dodnes umístěna celá řada architektonických památek, byť mnohdy pouze v torzálním stavu. Na *Forum Romanum* navazovala v pozdější době tzv. císařská fóra, jejichž výstavbu začal Julius Caesar, který mimo jiné na *Foru Romanu* vystavěl tzv. *Juliovu baziliku*.

Vynikající výkony podávalo římské stavitelství v sekulárních, technických stavbách, jako byly akvadukty, kanalizace či mosty. V této kategorii se naplno projevil technický a věcný génius římské architektury. Příkladem za všechny může být proslulý *Pont du Gard* z 1. st. po Kr. (obr.). Není to jen most, jak naznačuje francouzský název, jde především o akvadukt, tedy přesněji jeho část, která přemostuje údolí. Je zde vidět, jak perfektně římská inženýři ovládli práci s oblouky, zvládli roznesení váhy a nebezpečí rozvodnění řeky, nemluví o tom, že akvadukty přiváděly vodu do měst z neuvěřitelných vzdáleností.

Další ukázkou římských stavitelských dovedností je *Koloseum* (obr.). Správný název by měl být *Flaviovský amfiteátr*, nicméně název *Koloseum* byl odvezen z obrovské

sochy císaře Nerona, která stála blízko pozemku (původního *Domusu aurea*), na němž byla aréna postavena. *Koloseum* dokončené kolem roku 80 po Kr. je neuvěřitelnou stavbou. Pojme více než 50 000 diváků. Je postaveno tak dobře, že organizace příchozích a odchozích se opakuje i na dnešních stadionech. Římané na jádro stavby použili svůj objev tzv. římský beton, směs tufu, vápna a kamenů. Fasádu tvoří mramorový obklad. Na první pohled je zřejmá rovnováha mezi vertikálními a horizontálními prvky, kterými jsou sloupy a kládí umocněná nekonečným počtem oblouků. Od spodu nahoru stoupají jednotlivé řády, nejstarší dórský je nejnižší, pak iónský a na konec úplně nahoře je korintský řád. Ovšem tyto řády jsou adaptovány římským způsobem jako pilastry, jako prvek, který je vlastně plastickým a vizuálním zesílením nosného systému.

Typickou slavnostní a komemorativní funkci zastávaly vítězné oblouky, které byly stavěny především na počest vítězných tažení římských císařů. Významnou stavbou tohoto druhu je *Titův oblouk*, který je umístěn na vstupu do *Fora Romana*. (obr.). Byl vztyčen na paměť vítězství v židovském povstání. Na jeho reliéfech se ukazují věcnost římského reliéfu, která události popisuje téměř „novinářským“ způsobem.

Skvostnou ukázkou architektury a stavebního inženýrství představuje chrám *Pantheon*, který nechal postavit císař Hadrián architektem Apollodorem z Damašku (obr.). Jde o kruhový objekt, ovšem neodvozený z předchozích kruhových chrámů. Je jedinečným dílem, které má celi, která je zaklenuta mohutnou kupolí z dusaného betonu. Průměr chrámu má 43,30 metru a do jeho interiéru lze vepsat pomyslnou kouli. Kupoli nese mohutné zdivo a váha je roznášena pomocí oblouků ve zdivu. Vstupuje se mohutným portikem v sloupy s korintskými hlavicemi. Interiér je velkolepý a osvětlený devět metrů širokým otvorem (*ocullem*), který pouští sluneční paprsky, jež během dne opišou celou kružnici půdorysu. Chrám, zasvěcený všem božstvům, je koncipován tak, že všechny výklenky a niky jsou rozmístěny podle os světových stran. Jsou hluboko ve zdech a tím přispívají k plastickému součinu celého interiéru. Stavitelé si byli vědomi, že by kupole působila monotónně, a proto ji pokryli kazetami, které se směrem k stropnímu otvoru perspektivně zmenšují.

Další z vynikajících ukávek římské architektury a zároveň dokladem vzrůstajícího bohatství císařského Říma byly projekty lázní neboli *thermy*. Bylo to veskrze demokratické zařízení, neboť lázně byly veřejné a výrazně posloužily veřejné hygieně. Jedny z největších a nejzachovalejších jsou *Diokleciánovy lázně*, které byly dokončeny až za císaře Konstantina (obr.). Byly postaveny na rozloze 420 × 380 m. *Thermy* obecně byly obrovské, aby pojmyly co možná nejvíce návštěvníků. Pro císaře byly tyto stavby prestižní záležitostí. Lázně obsahovaly řadu prostor, jako byly *perestyly*, kde se cvičilo, *apsidy*, *tepidaria* (vlažné lázně), *caldaria* (horké lázně). Byly velmi kvalitně vyzdobeny uměleckými díly a v neposlední řadě vynikajícím a pozoruhodným technickým výkonem bylo přivedení vody do lázní a ústřední vytápění (*hypokaustum*).

Bazilika jako typová stavba byla známa samozřejmě delší dobu a většinou tyto architektury sloužily jako tržiště či soudní budovy. Ovšem nejznámější z nich *Maxentiova (Konstantinova) bazilika* stojí na *Foru Romanu* a opět představuje jeden z pomyslných vrcholů římské architektury (obr.) Ačkoli představuje halovou konstrukci, je koncipována trochu odlišně od jiných bazilik, které byly většinou podélného půdorysu s rovným zastřešením. Ovšem v *Maxentiově* potažmo *Konstantinově bazilice* nalezneme vrcholné finesy římské architektury. Zastřešení valbovou a kříženou

klenbou, velké okenní otvory, které dodávaly dostatek světla, a samozřejmě věci, jež dnes již spatřit nelze, výpravně zpracovaný detail interiéru.

Disciplínou, kterou Římané dovedli také k dokonalosti, byl urbanistický základ měst. Vycházel z uspořádání legionářských táborů a základem byly dvě osy *cardo* (sever — jih) a *decumanus* (východ — západ) (obr.) Od těchto os byl odvozen princip pravoúhlé kompozice. Některé z původních pochodových táborů se stávaly tábory pro delší pobyt vojska (*castra stativa*) a z nich se potom začasté vyvinula města, která si zachovala původní půdorys táborového *castra*.

Bydlení v Římě mělo dvě základní podoby — *domus* a *insulae*. Typický římský dům byl uzavřen ze všech stran před vnějším prostředím (obr.). Vcházelo se do něj vraty do prostoru malé kryté předsíně (*vestibulum*), krátkou chodbou se procházelo do atria, vysokého prostoru otevřeného světlíkem (*compluvium*), uprostřed něhož byla nádrž zachycující dešťovou vodu (*impluvium*). Atrium bylo společenským centrem domu, dále se v domě nalézaly ložnice (*cubiculum*), jídelna (*triclinium*) a pracovna (*tablium*). Pochopitelně, že toto je základní schéma, které se mohlo proměňovat. Jednou z pozdějších inovací bylo rozšíření domu a obohacení o *peristylum*, což byl prostor se sloupořadím, který nahrazoval přírodu. *Insulae* byly zhruba třípatrové nájemní domy (obr.) Neměly ani atrium ani peristyl, světlo a vzduch tedy přicházely přímo z okenních otvorů ve fasádě. Kvalita a vybavení se lišily podle klientely.

## Sochařství

Jak již bylo zmíněno výše, popsat římské umění je složité. Jeho vývoj z počátků je dodnes nerozluštěnou hádankou. Víme, že v době republiky byly zasloužilým osobnostem vztyčovány sochy či bysty k jejich poctě. Tento zvyk přetrval až do zániku císařského Říma. Žel vůbec první nám dochované práce pocházejí až z 1. století př. Kr. Tedy z doby, kdy se čas republiky pomalu nachyloval. Např. *L' Arringatore* (Řečník) nebo portrét Římana z r. 80 př. Kr. V prvním případě nese etruské nápisy a také k etruskému prostředí v mnohém odkazuje. Ovšem disciplínou, která odlišovala římské umění a do níž Římané patrně přispěli nejvýznamněji, je portrét. Už počátků je vidět zřetelná tendence k naturalistickému detailu a psychologickému prokreslení. To pravděpodobně dáno starým zvykem snímat posmrtnou masku z vosku, která se pak ukládala do speciálního místa v domě.

Vstupem do císařské éry dosáhlo římské portrétní umění vrcholu v oslavě a sebezreprezentaci především osobností císařů. Jako první tuto záležitost dovedl k dokonalosti Augustus Octavianus (27 př. Kr. — 14 po Kr.). Jeho oficiální portrétní socha (obr.) je přesně typem imperiálního portrétního, ve kterém ale můžeme číst vliv sochy tzv. *L' Arringatore* (Řečník). Jde o římský postoj. Císař je zobrazen jako imperátor, ve válečné zbroji. Hlava je idealizována, snad pod helenistickým vlivem. Důležité je říci, že socha byla původně kolorována.

Jednou ze sochařských disciplín, kterou Římané přizpůsobili svému pojetí, byl reliéf. Konkrétně bychom mohli hovořit o *narativním reliéfu*. Vychází z řeckého dědictví, ale prochází výraznou proměnou. Úkolem historického reliéfu v římském prostředí, kromě oficiální propagandy a individualizace, zesílit pouto mezi občanem a bohy, ale především státem. Z toho důvodu nalezneme na řadě reliéfů téměř novinářsky popsané scény, pochopitelně z pohledu Říma (obr.)

*Ara Pacis Augustae* byl zadán císařem Augustem a měl představovat císaře spíše jako mírotvůrce než jako válečníka. Jde o drobný architektonický útvar s reliéfy zobrazujícími imperiální procesí, alegorické scény a řadu dekorativních motivů, kde se objevuje typicky římský motiv rozviliny (obr.). Podobně „informativně“ jsou koncipovány reliéfní scény z *Titova vítězného oblouku* (obr.), které zachycují průvod po likvidaci židovského povstání s kořistí, kterou symbolizuje *menora*, svícen odnesený z chrámu v Jeruzalémě. S podobnou vypravěčskou lapidárností jsou popsány scény z vítězných sloupů císaře Trajána, které zachycují jeho dobytí Dácie (dnešního Rumunska), či sloupy Marka Aurelia zachycující jeho boje s Markomany (obr.)

Už jsme zmínili portrétní umění, které v Římě našlo velmi úrodnou půdu. Nejinak tomu bylo v císařské době, ze které se nám dochovalo značné množství portrétů císařů, ale i jejich rodinných příslušníků. Spojení řecké sochařské dovednosti a římského naturalismu a věcnosti, nám dává nahlédnout do tváří mocných panovníků té doby. Uvádíme portréty císaře Trajána a Caracally, (obr.) abychom ukázali jeden zajímavý objev, který mohl vzniknout jen v římském prostředí. Trajánův portrét je ještě tzv. slepý, to znamená, že jeho očníce jsou prázdné, chybí zornice. V klasickém Řecku byly sochy odlévány a oči inkrustovány drahými kameny, ale to pochopitelně nebylo v mramoru možné. Ovšem později se objevil moment, který, jak lze vidět na portrétu Caracalově, tento problém vyřešil. Do očnic byly vyvrtány drobné dírký, a tím pádem se portrét začal „dívat“. Byl to další krok k zesílení naturalistických tendencí v římském sochařském portrétnímu.

Monumentální sochařství může reprezentovat jezdecká socha císaře Marka Aurelia (obr.). Jde o jednu z mála soch, která se dochovala ve své původní podobě až dodnes, ale také byla po celý středověk zachována ve veřejném prostoru. Socha nese zřetelný symbolický imperiální odkaz Marka Aurelia. Ovšem dlužno říci, že Markus Aurelius byl milovníkem a znalcem řecké filozofie, což se projevovalo mimo jiné tím, že se nechával zobrazovat s vousem. Socha byla původně pozlacená.

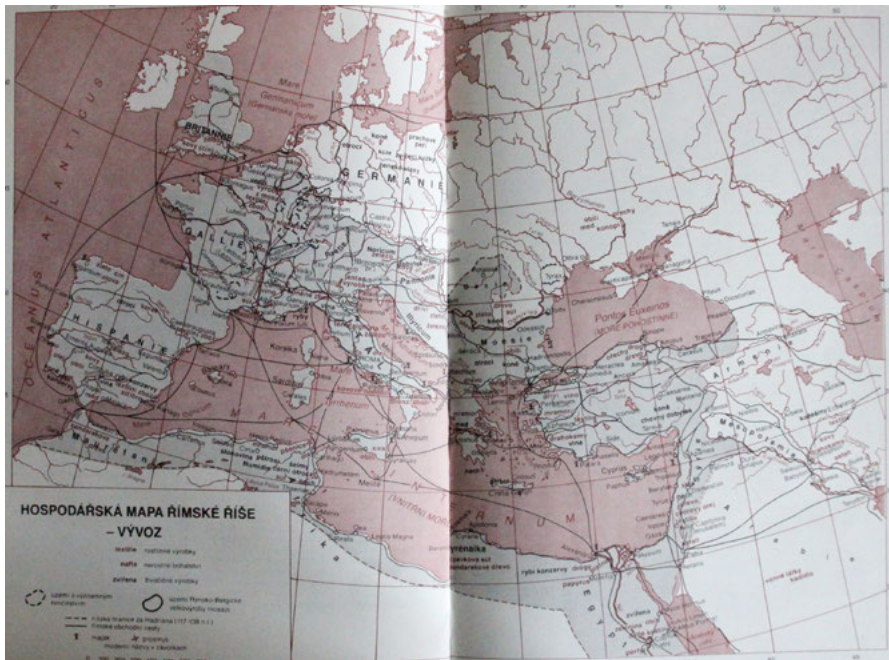
Třetí století po Kr. provázel římské impérium neklid a střídání císařů. Na přelomu 3. a 4. století proudily do Říma silné východní vlivy a proměňovala se také postupně umělecká tvorba. Zjednodušovala se, abstrahovala. Někdy to bývá spojováno s křesťanstvím, ale pravda je, že tento proces nastal už předtím, než bylo křesťanství oficiálně povoleno. Reprezentantem této tendence mohou být sochy tetrarchů, pocházejících z doby panování císaře Diokleciána. (obr.) Tendence ke zjednodušení je na nich patrná a navíc je zajímavý materiál. Je to tvrdý nerost, spíše obvyklý na východě Egypta.

## Malba

Narozdíl o řecké malby se malba římská dochovala v poměrně dosti příkladech, zejména díky nálezům v Pompejích. Díky tomu můžeme sledovat vývoj římského malířství zhruba od 2. století př. Kr. Obvykle je velmi dekorativní, rozděluje plochy stěn dekorativními prvky, uprostřed nichž bývají menší obrazy. Používají se většinou čisté barevné tóny. Malířství podobně jako sochařství či mozaiková výzdoba vykazují zálibu římského obecnstva v naturalistickém zobrazení (obr.).

— T. P.

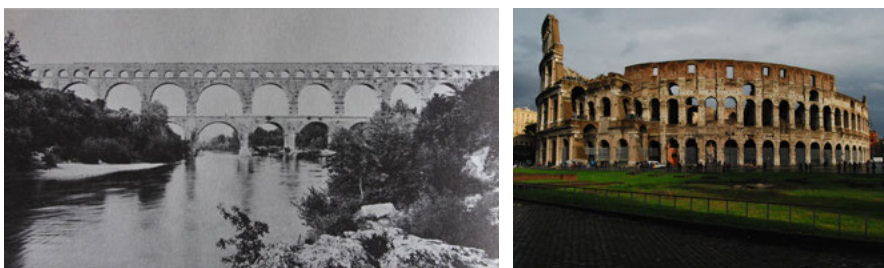
Mapa římské říše



Chrám Fortuna Virilis, 2. st. př. Kr., Řím  
Plán Říma a rekonstrukce Fora Romana



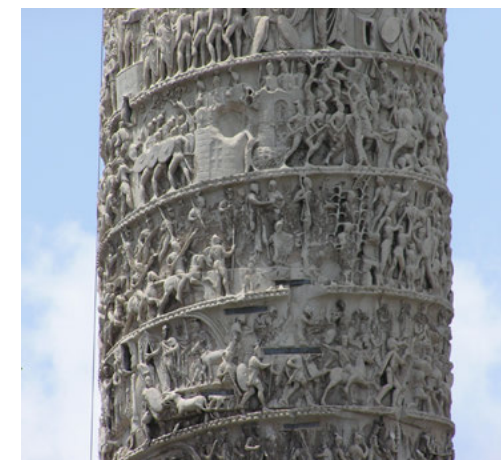
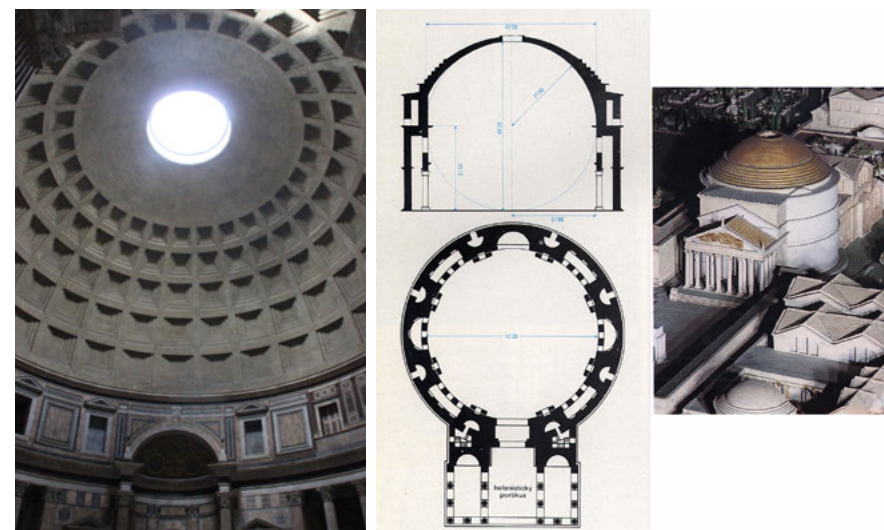
Pont du Gard, 1. st. po Kr.  
Koloseum, 72—80 po Kr., Řím



Titův vítězný oblouk, 81 po Kr., Řím  
Vítězný oblouk Septimia Severa, 3. stol. po Kr., Forum Romanum, Řím



Pantheon, 118—125 po Kr., Řím  
Sloup Marka Aurelia, Řím  
Reliéf z vítězného sloupu Marka Aurelia, 106—113 p. Kr., Řím



Diokleciánovy lázně, 305 po Kr., Řím



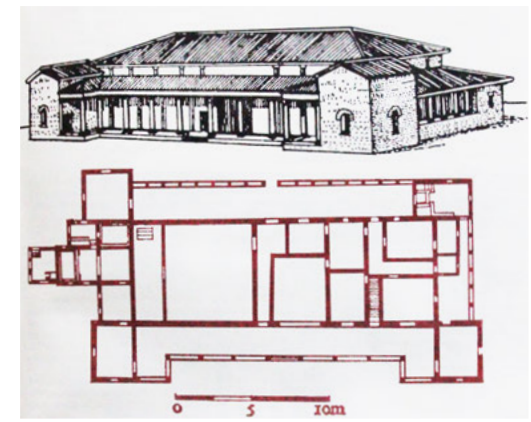
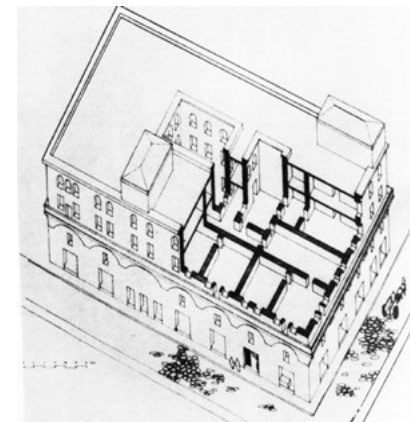
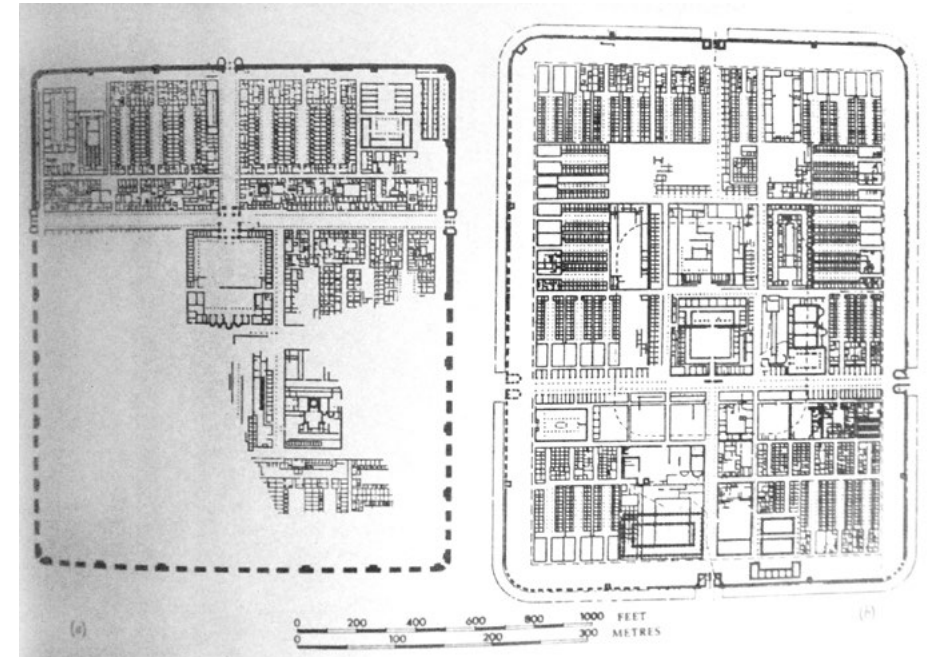
Konstantinova (Maxentiova) basilika, 310—320 po Kr., Řím



Půdorys vojenského tábora (a římského města)

Rekonstrukce římské insulae

Villa rustica — rekonstrukce



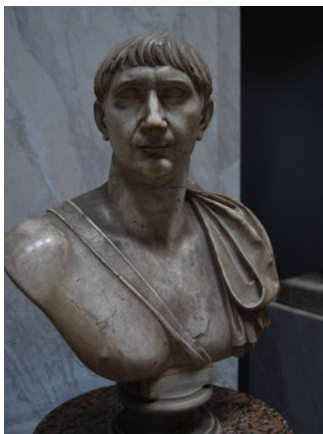
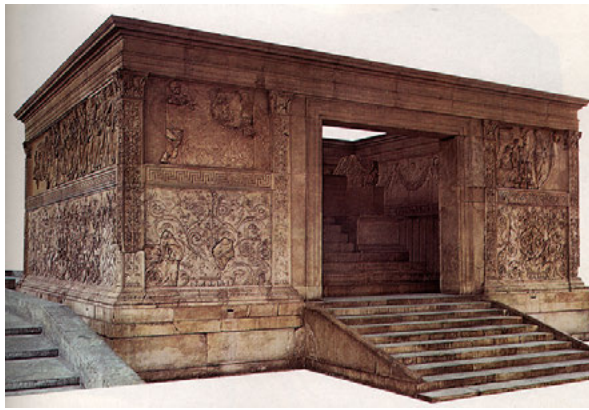
Augustus z Prima Porty, 20 př. Kr., v. 200 cm, Museo Vaticano, Řím

Ara pacis Augustae, 13—9 př. Kr.

Reliéf z Titova vítězného oblouku, 81 p. Kr., Řím

Portréty římských císařů: Caracalla, Museo Museo nazionale Romano Palazzo Massimo (TP),

Traján, Musei Vaticani, Řím

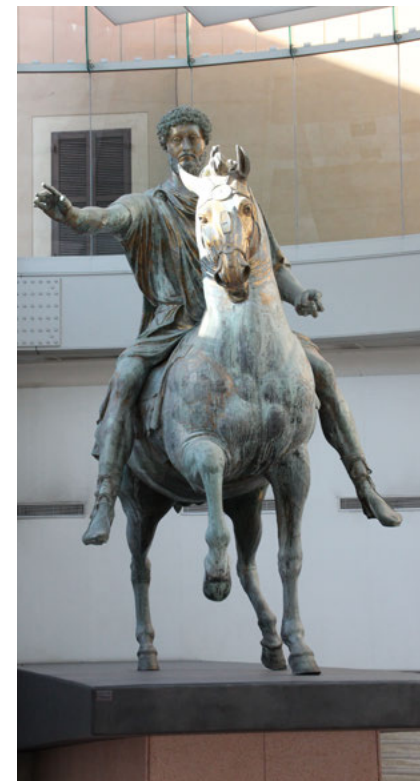


Jezdecká socha Marka Aurelia, Musei Capitolini, Řím, cca 176, v. 424, 2. st. po Kr.

Sochy tetrarchů, Benátky, chrám San Marco

Rekonstrukce výmalby římské vily, Museo Museo nazionale Romano Palazzo Massimo

Mozaika, konec 2. — počátek 3. stol., Museo Museo nazionale Romano Palazzo Massimo



# Raně křesťanské umění a byzantské umění

Nejstarší křesťanské umění se objevilo na počátku 3. století po Kr. Bylo pravděpodobně spojené s lidovou oblibou obrazů. Křesťanské umění se původně rozvíjí tajně v prostředí malých komunit. Teprve ve 4. století po Kr. se stává oficiální a mohlo vyjít z ilegality.

Na počátku našeho letopočtu se křesťanská nauka šíří po celé tehdejší římské říši. Zpočátku je křesťanství v říši ilegální. Křesťané vzhledem k jejich postoji k císaři, kterého odmítali uctívat jako boha, byli často pronásledováni. I z toho důvodu se prvotní křesťanské umění vyskytovalo v katakombách, kde vznikalo především v časech pronásledování či soukromých domech. To se ovšem dochovalo jen vzácně (*Dura Europos*). Situace církve se změnila až vydáním Ediktu milánského roku 313 po Kr., který zajišťoval křesťanství možnost pokojného vyznávání. Císař Theodosius roku 380 po Kr. vydal edikt, kterým se křesťanství stalo oficiálním státním náboženstvím. V roce 395 byla římská říše za Theodosiovy vlády rozdělena na východořímskou a západořímskou říši. Za nové hlavní město si roku 330 vybírá císař Konstantin původní řeckou osadu Byzanc, kterou pojmenuje Konstantinopol. Šlo o administrativní rozdělení, které mělo usnadnit správu obrovské říše jako takové. Ovšem v roce 476 po Kr. se západořímské říše definitivně zhroutila pod náporu barbarských kmenů a cesty obou dvou částí původní římské říše se oddělily. Východořímská říše se stala říší byzantskou, zatímco západní část byla rozdělena mezi různé barbarské kmeny, které ač postupně byly christianizovány, vytvořily za čas zárodky různých království a států. Byzantská říše si uchovávala po určitou dobu skvělost a kulturní vyspělost původní římské říše s určitými vrcholy a poklesy až do roku 1453, kdy ji definitivně vyvrátili osmanští Turkové dobytím hlavního města Cařihradu, které přejmenovali na Istanbul.

Postupně, především ve východořímské části říše, se umění stává byzantským. Počátek této proměny lze spojit s rozkvětem říše v 6. století za vlády císaře Justiniána. To bylo období, ve kterém byzantská říše dosáhla největšího rozkvětu a také největší územní rozlohy. Justiniánovi se podařilo obnovit římskou říši téměř v celém rozsahu, ovšem za cenu značného finančního vyčerpání říše.



## Architektura

Křesťanská architektura po stoletích, kdy používala spíše soukromé domy, musela najít tvar pro své chrámy. Převzetí pohanských chrámů nepřicházelo v úvahu v mnoha ohledech. Jednak z věroučných důvodů a jednak z architektonických důvodů. Řecký termín *ecclesia* (církev) znamená shromáždění. Znamená to, že všichni členové křesťanské obce se účastní bohoslužby. Z toho důvodu se hledala architektura, která by vyhovovala, volba padla na *baziliku*. Původně šlo o shromaždiště či soudní budovy. Jedna z prvních byla postavena v Římě a vztyčena nad hrobem apoštola Petra. Tento chrám měl obdélníkový půdorys, zakončený půlkruhovou apsidou, která byla zastřešena konchou. Tato výpravná bazilika byla pětিলodní. Dnes z ní není zachováno příliš, neboť byla přestavěna, nebo přesněji nahrazena, v 16. století současným monumentálním chrámem sv. Petra. Řada těchto římských raně křesťanských bazilik byla změněna, ale některé z nich si uchovaly původní charakter. Jednou z těchto původních věcí je *chrám sv. Konstancie* (st. Constanza), původně postavený jako mauzoleum dcery císaře Konstantina (obr.). Jde o drobnou kruhovou stavbu s klenutými stropy a dochovanými částmi výzdoby. Monumentalitu prvních bazilik lze zakusit v *chrámu sv. Pavla* před hradbami. Původní podoba chrámu vydržela až do 19. století, kdy podlehl požáru. Nicméně byl obnoven v původním měřítku.

V 5. století p. Kr. se objevuje umění, které můžeme nazývat jako předbyzantské či jako umění překlenující raně křesťanské umění a umění byzantské. Jde o práce, které vznikly v např. v italské Ravenně, která se později stala centrem byzantské moci na italském poloostrově. Za všechny lze jmenovat např. *mauzoleum Gally Placidie*, kde se objevují prvky tolik typické pro vývoj byzantského umění. Kupole na pandativech, bohatá mozaiková výzdoba a křížový půdorys (obr.)

V 6. století se podařilo císaři Justinianovi konsolidovat říši a vrátit jí její velikost, když dobýl zpět mnohé z území bývalé římské říše. V architektuře Byzance se stal typickým půdorys řeckého kříže, to znamená, že většina byzantských chrámů měla centrální půdorys. To reprezentují bazilika *San Vitale* v Ravenně a především *chrám Hagia Sofia* v Konstantinopoli (obr.). Zejména posledně jmenovaný reprezentuje moc a velikost tehdejší Byzance. Exteriér je poměrně jednoduchý a přísný, ovšem interiér měl být naplněn světlem. Sloupy slouží jako účinná podpora, kupole je vynesena na pendativy, což byl zcela nový technický objev, který byl v architektuře využíván až do 19. století. Celý interiér působí neuvěřitelně lehkým a vzdušným dojmem, k čemuž přispívají i velké okenní otvory. Ohromná kupole se doslova vznáší nad tímto volným interiérem. Tato stavba představuje mistrovské a vrcholné dílo byzantské architektury.

## Mozaika a malba

S byzantskou architekturou je ovšem přímo spojena její vnitřní výzdoba. Technikou, která se v byzantské říši udržela, byla mozaika a většina reprezentativních staveb byla mozaikou zdobena. Postupně se ovšem emancipuje od raně křesťanského pojetí do svébytné polohy. Obr. z v byzantském pojetí abstrahuje do zjednodušeného tvaru, ale zachovává některé výtvarné prvky římského naturalismu. Příkladem mohou být mozaiky z baziliky *San Vitale* v Ravenně (obr.). Zobrazují císaře Justiniana a císařovnu Theodoru. Postavy jsou zjednodušené, ale zachovávají plasticitu těla pod drapérií. Portréty jsou podobně abstrahovány na základní obličejové znaky.

Mozaika v interiéru způsobuje odlehčení zdí a zvláštní hru světla v interiéru díky svým materiálovým vlastnostem.

Specifikem byzantského umění se stanou ikony. Je to v první řadě přenosný obraz, jehož technika zhotovení může být různá. V byzantském světě jsou pevně spjaty s šířením víry a po pádu byzantské říše převzalo toto dědictví pravoslavní, vzešlé z byzantské ortodoxie.

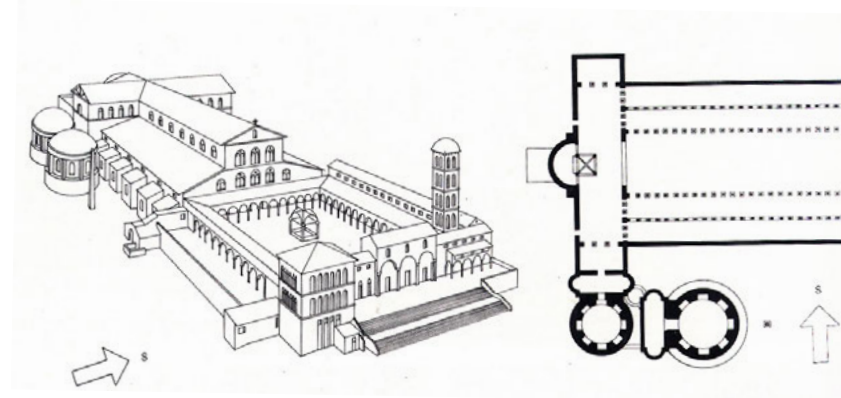
Malba rozšířená původně v římské říši se stala také jedním z nástrojů rostoucího křesťanství. Původně šířená v soukromých domech, ale nalezneme ji mimo jiné i v katakombách, které sloužily v časech pronásledování rané církve jako útočiště. Je pochopitelné, že výraz těchto maleb se lišil od naturalistického pojetí oficiálního římského umění. Práce z katakomb, které se dochovaly, mají mnohem prostší charakter, jednak proto, že kvalifikovaní umělci pravděpodobně nebyli dosažitelní, a jednak proto, že výraz, který tyto malby dostávaly byl jiný, více expresivní, emotivní a vycházel z křesťanského pojetí světa (obr.).

Postupně se také rodí nová disciplína malby, a sice knižní malba. Jsou ilustrovány jak světské, tak náboženské rukopisy. Rodí se podoba knihy, jak ji známe dnes. Ilustrované rukopisy jsou velmi bohatě vypravené a používá se také pravé zlato či stříbro. Najdeme v nich bohatou ornamentiku, mnohdy monumentální styl. (obr.)

## Sochařství

Sochařství jako monumentální disciplína s nástupem křesťanství pomalu zaniká. Šlo o to, že volně stojící socha příliš odkazovala na modly či idoly, které byly pochopitelně neslučitelné s křesťanstvím. Podobně jako malířství se tvar abstrahuje, zplošťuje. Sochařství se udrželo ve funerální plastice na sarkofázích či jako drobné oltářní plastiky v byzantském pojetí (obr.).

Rekonstruktivní podoba chrámu (baziliky) sv. Petra, začátek cca 333 po Kr.



Sta Constanza, Řím, 350, po Kr., Řím

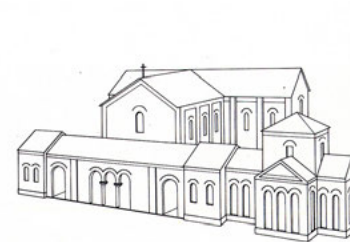


Sta Constanza, Rim

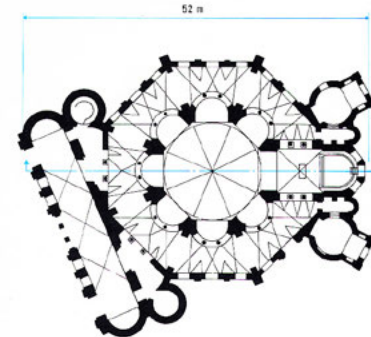
Mauzoleum Gally Placidie, po Kr., Ravenna

San Vitale, 526—547 po Kr., Ravenna (byzantinské)

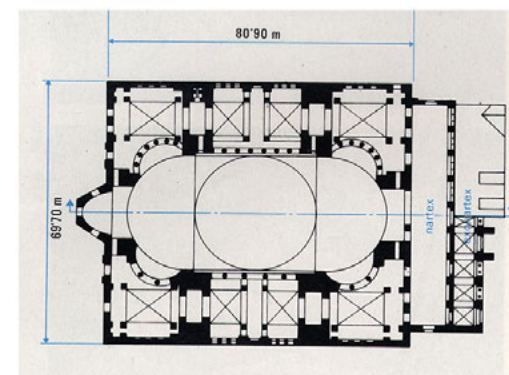
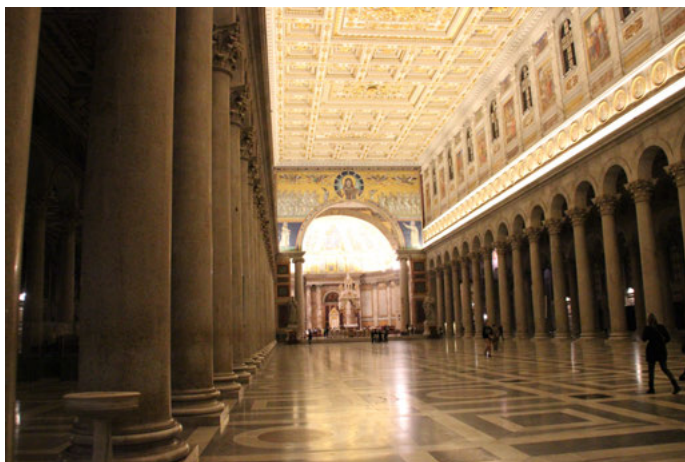
Hagia Sofia, 532—535 po Kr., Cařihrad, (Istanbul), (byzantinské)



52 m

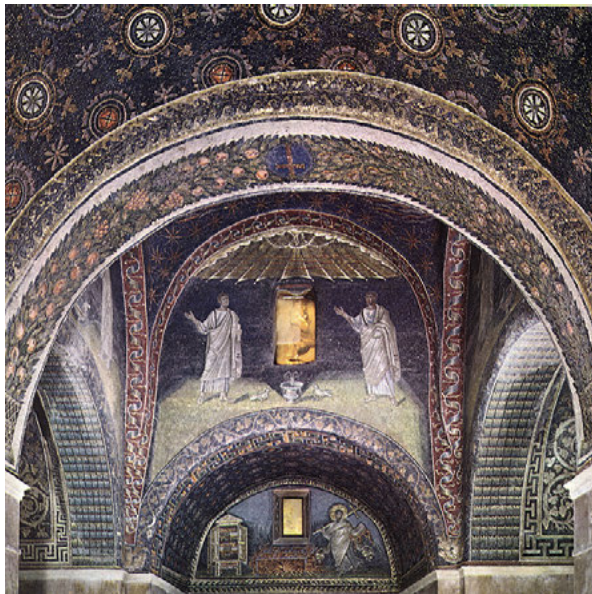


Bazilika sv. Pavla před hradbami, 386 po Kr., interiér současný



## Malba

Codex Purpureus Rossanensis, konec 6. stol. po Kr., Museo Diocesano, Kalábrie  
Katakomby ss. Pietro a Marcellino, 4. století po Kr., Řím  
Mozaiky v San Vitale, 547 po Kr., Ravenna



## Sochařské umění

Raně křesťanský sarkofág, cca 340 po Kr., Musei Vaticani, Řím



# Umění středověku

Umění, které označujeme jako středověké, spadá do období mezi 5. a 15. století po Kr. Patří tam také částečně umění popsané výše, umění byzantské, ale především se v této části budeme věnovat umění, které se vyvíjelo na západě a které E. H. Gombrich popisuje jako umění v tavicím kotli<sup>13</sup>. V tomto smyslu hovoří především o době mezi 6. a 11. století, které také bývá, zejména ve starší literatuře označováno jako *období temna*. Jde o dobu, ve které byla západní Evropa vystavena velkému pohybu obyvatelstva a ve které se rodil feudální systém, tedy systém, který byl výrazně odlišný od středomořských starověkých civilizací. Během cca 500 let se konstituovala postupně nová podoba evropských států. V tomto období nelze hovořit o jednotném stylu. Narážely na sebe různé styly a slohy, a zároveň došlo k průniku zbytků římského dědictví a představ polokočovných barbarských kmenů, které měly k městské civilizaci, jak ji utvořil Řím, poměrně daleko (obr.) Sjednocující složkou roztržitěné Evropy se stávalo postupně křesťanství. Prolnutí původní barbarské záliby v dekorativních technikách a křesťanství ukazují angloirské rukopisy, jejichž dekorativní a ornamentální charakter zcela potlačil římský naturalismus a vztah k postavě (obr.). Obě zobrazované práce mohou demonstrovat tento dynamický vztah obou tradic.

Postupná konsolidace evropských zemí krystalizovala ve snahu obnovit slávu a jednotu římského impéria, které nebyly nikdy zcela zapomenuty, ovšem v křesťanském duchu. První pokus o vytvoření jednotné říše se odehrál v karolinské době za vlády Karla Velikého, který si jako první z evropských panovníků přisvojil titul císař. S jeho jménem je spojen pohyb v umění nazývaný karolínská renesance. Šlo o vědomý návrat k antickému dědictví. Z těchto časů se nedochovalo příliš architektonických památek. Přebíral se centrální i podélný půdorys. Nejlépe se dochovala tzv. *císařská kaple v Cáchách*.

Důležitý posun ve výtvarném umění se odehrál za vlády jeho nástupců tzv. otonského období, kdy po sobě vládli tři císaři Ota I., II. a III v časovém rozmezí od 900 až cca 1000 po Kr. Do tohoto času také patří tzv. *clunyjská reforma*, církevní reforma řádového života, která vyšla z benediktinského opatství v Cluny a která inspirovala nejen po stránce duchovní, ale také výtvarné. V otonské architektuře se více uplatní podélné půdorysy s dvěma chóry, jejichž reprezentantem může být *kostel sv. Michala v Hildesheimu*.

13 GOMBRICH, E. H.: *Příběh umění*. Přeložila Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo 2006. ISBN 80-7203-143-0, s. 125.

Kolem poloviny 11. století po Kr. se rozvinul sloh, který nazýváme románský a který už představoval komplexní sloh a návrat k civilizačním tendencím. Románské umění nebo sloh není jedolitou entitou, jde o poměrně rozmanité umění, které má ovšem podobný základ, mimo jiné také z toho důvodu, že se Evropa stávala více propojenou.

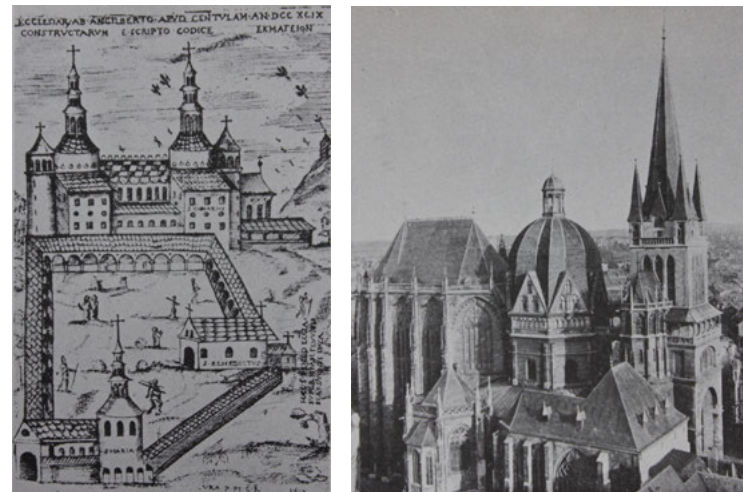
Mapa barbarských národů a utváření Evropy po rozpadu Říma  
Poklad ze Sutton Hoo, 625—623 po Kr., British museum Londýn



Angloirské rukopisy, Evangeliář z Kellsu, kolem 800 po Kr., Trinity College Library, Dublin  
Karolínská renesance, Ebbonův evangeliář, sv. Matouš, před 823, bibliothèque Municipale, Epernay

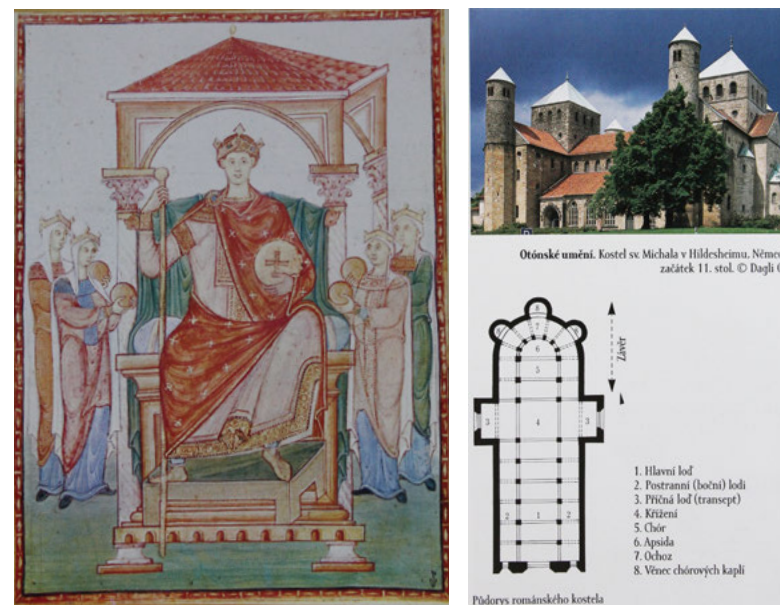


Karolínská renesance, Opatství st. Riquier, 799 po Kr., Francie, schematicky  
Kaple Panny Marie tzv. císařská (palatinská) v Cáchách



## Otonské umění

Mistr Registra Gregorii, Ota II. přijímá hold národů, kolem 983 po Kr., Rukopis Registrum Gregorii, 27x20 cm, Musée Condé, Chantilly  
Kostel sv. Michaela v Hildesheimu, poč. 11. stol.



Otonské umění. Kostel sv. Michala v Hildesheimu, Německo, začátek 11. stol. © Dagli Orti

- Půdorys románského kostela
1. Hlavní loď
  2. Postranní (boční) lodi
  3. Příčná loď (transept)
  4. Křížení
  5. Chór
  6. Apsida
  7. Ochoz
  8. Venec chórových kapli

## Románské umění

Nástup románského umění předznamenalo už umění, které nazýváme karolinské nebo také *karolinská renesance* a *umění otonské*. Obě dvě období jsou spjata s výjimečnými vládci a králi postupně konstituující se Evropy. Ovšem co činilo rozdíl mezi románským uměním a jeho předchůdci, byla enormní stavební aktivita. Mnich Raul Glaber kolem roku 1048 napsal jako vzpomínku na dětství: „V letech, která následovala po roce 1000, se přestavovaly kostely takřka po celém světě, ale zvláště v Itálii a v Galii. Přestavovaly se dokonce i tehdy, když to nebylo zapotřebí... Jako kdyby chtěl svět setřást své hadry, aby se ozdobil bílým rouchem kostelů.“<sup>14</sup> Tato horlivá aktivita začala v posledních letech 10. století. Adjektivum románské můžeme také číst jako římské čili jako obrat k římskému dědictví naturalistického umění, které se postupně oprostilo od dekorativních tendencí předešlých dob. Souviselo to také mimo jiné se snahou zahladit škody, které napáchaly maďarské nájezdy v 10. století.

### Architektura

V architektuře převládl podélný bazilikální půdorys latinského kříže. Zvětšil se chór a příčná loď. Chór zůstane na rozdíl od karolinských dob pouze na východní straně kostela. V Itálii, v Německu a v Anglii převažuje dřevěný krov střechy, který umožňuje díky své lehkosti použít velká okna. V dalších částech Evropy se zastřešuje pomocí kamene, a to třemi způsoby — valenou klenbou, křížovou klenbou a kupolí, která ale na západě není tolik obvyklá jako např. v Byzanci. Kamenná valená klenba je poměrně těžká a vyžaduje tak silné zdivo a díky tomu i menší okenní otvory. Jiná varianta, jak udržet těžkou klenbu, spočívá v postavení těžkých tribun nad bočními loděmi v jejich horní části. Křížová klenba známá už od antiky, používaná později, je průnikem dvou valených kleneb a tlak je vyvíjen na rohové pilíře a tím pádem je možné použít velká okna. V souvislosti s užíváním kleneb a oblouků je nutné poznamenat, že všechny ve středověku užívané byly dědictvím Říma. Dalším důležitým faktorem, který určoval románskou architekturu, bylo zavedení kvádríkového zdiva. Tím se nesmírně posunul stavební proces.

Zcela zaklenutým kostelem byl sv. Štěpán v Neversu (obr.) Kostel patřil klášteřu pod správou v Cluny a obnoven byl 1083—1097. Nebyl příliš velký, je 15 m široký, z toho na hlavní loď připadá 7 m. Malé rozměry dovolily staviteli užít konstrukce, která už byla předtím vyzkoušena v *Tournus*. Zachoval díky tomu prostornost a dostatek světla. Dosáhl toho tím, že zabudoval tribuny nad postranními loděmi a velkými okny. Klenba má v řezu tvar čtvrtkruhu. Tlak klenby je účinně rozveden na mezilodní zdi. Šikmý tlak u valené klenby je obtížné zvládnout, musí být sveden kolem několika bodů, čehož se dá dosáhnout spojením příčných pasů s pilíři, tak se zdá, že jsou tyto pasy jen prodloužením pilířů. Z tohoto uspořádání se zrodil nový výzdobný systém, který určil rytmus klenebních polí a utvořil tak harmonický řád, jež vytvářejí plastické vertikální linie.

14 HUBERT Jean: Románské umění. In: HUYGHE, René (ed): *Encyklopedie umění středověku*. Přeložil Edgar KNOBLOCH, přeložil Vladimír MIKEŠ, přeložil Jiří PECHAR. Praha: Odeon 1969, s. 281.

Dalším naším příkladem je *bazilika st. Sernin* v Toulouse (obr.). Jde o baziliku, která reprezentuje vývoj západní architektury. Půdorys má tvar latinského kříže. Jde o pětilodní baziliku s transeptem, chórem, který je obklopený pěti kaplemi. Hlavní loď je převýšená a zaklenutá valenou klenbou s pasy, které jsou opřené o štíhlé pilíře, konstrukčně podobně jako u předchozí stavby. Boční lodě jsou zastřešeny křížovou klenbou.

Svrchu jsme se pokusili popsat primární znaky rozvoje románské architektury a umění. Ovšem je potřeba říci, že existuje velké množství regionálních variant románského umění. Jedním z nejdynamičtějších center bylo Burgundsko, kde se ostatně nacházelo velmi vlivné benediktinské opatství Cluny, jehož klášterní architektura včetně kostela udávala tón. Dále tam pak ve Francii patří Languedoc a Limožsko, specifikou tvorbu představuje oblast Normandie a Anglie, které mají velmi silné vazby mezi sebou. Německá architektura tohoto období vycházela z otonské architektury (obr.). V Anglii byla významnou stavbou *katedrála v Durnhamu*, jejíž křížová klenba je dokonalým příkladem zvládnutí této techniky (obr.) Významnou oblastí románského umění je pochopitelně Itálie, i zde najdeme řadu regionálních variant. Ovšem Itálie je nejvíce z celé Evropy spojena s antickým odkazem, proto v některých momentech může působit trochu archaicky. Ovšem na skvělých příkladech, jako jsou stavby baziliky na *Campo Santo* v Pise, kde lze pozorovat nejen výborné zpracování architektonických detailů, ale také snahu odpozorovat, převzít a zakomponovat původní římské dědictví. Vznikají tak mohutné sloupové galerie, které přímo odkazují na tuto inspiraci, včetně sloupových řádů a dalších prvků (obr.)

### Sochařství

Sochařství, zejména jeho monumentální složku, bylo potřeba obnovit. Vývoj románského sochařství od pozdního 11. století až do poloviny 13. století, kdy se transformovalo do gotického sochařství, je v jistém smyslu podobný vývoji řeckého starověkého sochařství. Šlo v podstatě o hledání způsobu, jak ve třetím rozměru dospět k vyšší míře realistického pojetí.

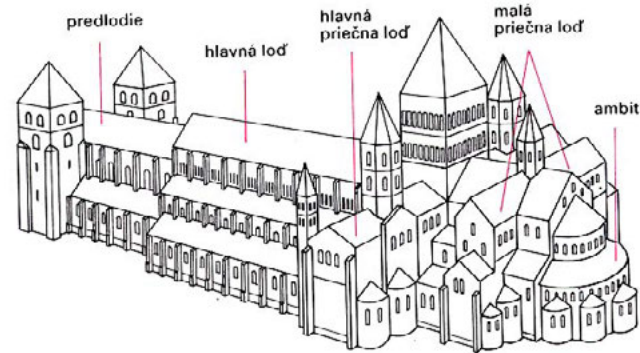
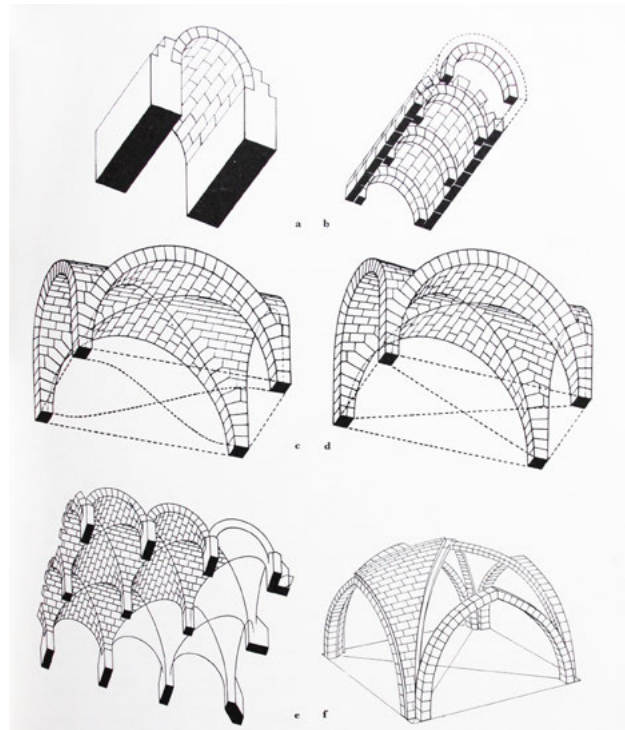
V románské době vznikala celá řada lokálních škol, ve kterých lze vidět celou řadu různých přístupů. Např. *relief s Izaiášem* v *Souillacu* nebo práce Gisleberta z Autunu (obr.) Ovšem během tří generací se toto umění posunulo neuvěřitelným způsobem. Asi nejsilnějším reprezentantem sochařského úsilí v románské době je portál kostela *Saint-Pierre* v *Moissacu* (obr.). Tympanon je široký 6,55 m, je hluboce zapuštěn do stěny a na jeho stranách jsou výjevy, které souvisí s hlavním tématem. Hlavní téma je převzato z *Apokalypsy* neboli z poslední knihy *Nového zákona Zjevení Jana* z *Pathmu*. Uprostřed je Ježíš Kristus, kolem něj čtyři symboly evangelistů, u Kristových nohou sedí dvacet čtyř starců, kteří oslavují Boha Otce a vzdávají čest a slávu Kristu jako Beránku božím. Celý výjev je sice součástí architektury, ale zároveň je výrazně plastický, zřetelná je i snaha rozpohybovat celý výjev, starci se dívají vzhůru. Jsme svědky nově se rodící skulpturní disciplíny, byť stále ještě podřízené dekorativnímu účinku jako součástí architektury.

Schémata románských kleneb

Burgundsko a střední Francie, Opatství v Cluny

Jihozápadní Francie, St. Sernin, Toulouse, 1080—1120

Burgundsko a západní Francie, katedrála v Autun, 1120—1132

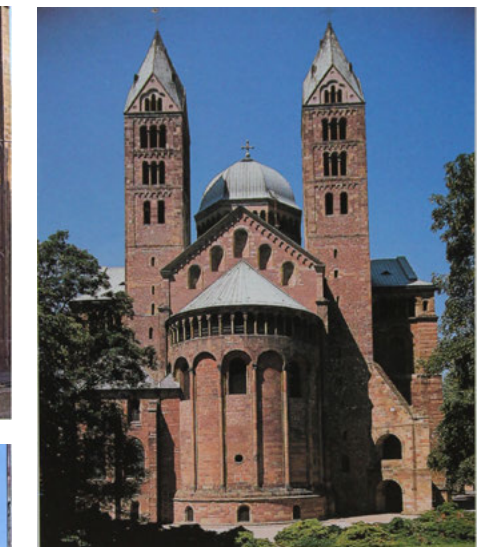
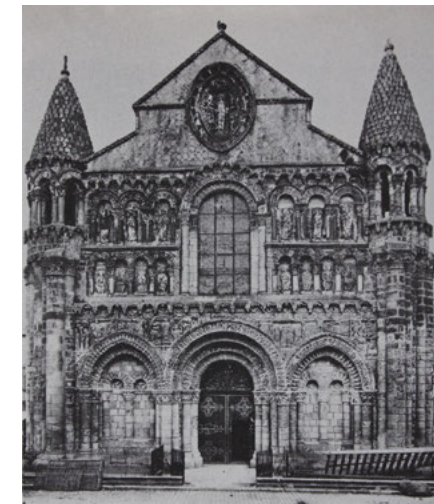


Notre-Dame-la-Grande, Poitiers, začátek 12. století

St. Ambrogio, Lombardie, pozdní 11. a zač. 12. století

Katedrála ve Špýru, zač. 1030 — konec 11. stol.

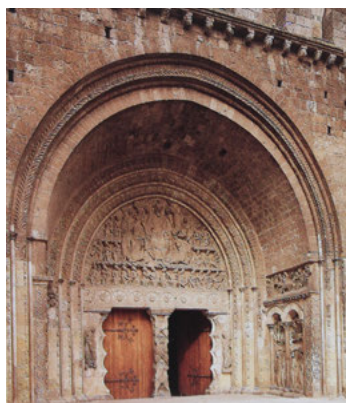
Komplex na Campo Santo, Pisa, 1053—1272



Reliéf s Izaiášem v Souillacu, Languedoc

Gislebert z Autunu, Zatracení, druhá čtvrtina 12. století, Autun

Portál kostela Saint-Pierre v Moissacu a detail, cca 1115—1131, šířka tympanonu 655 cm



## Gotické umění

### Architektura

Přídavné jméno gotický přiřadili pro umění období konce 12. až po začátek 16. století italští renesanční humanisté s jistým despektem vůči tomuto umění. Gotické umění má rozmanitou podobu a můžeme jej rozčlenit po stoletích. Ovšem lze konstatovat, že se rozšířilo z Francie, kde původně vzniklo, na sever až do Skandinávie, na východě zakořenilo v Polsku, zasáhlo křesťanský Orient, a nalezneme jej na Kypru a Rhodu. Do jisté míry gotické umění je jednotícím prvkem politicky velmi různorodé Evropy. Jistou výjimku tvoří Itálie, ve které gotické tvarosloví, a sice spíše na jejím severu, mělo specifickou podobu, kterou určovala do jisté míry silná historická tradice původnějších vrstev umění. Navíc na začátku 15. století se ve Florencii vynoří nový sloh — renesance, která postupně gotické umění vystřídá.

Gotické umění lze rozvrstvit do kategorií rané, vrcholné, rayonantní, plaménkové, pozdní. V některých případech je lze spojit také s konkrétními evropskými zeměmi, kde tyto typy gotického umění zdomácněly.

Za první z gotických architektonických počínů lze označit *opatský kostel v Saint-Denis* (dnes součást Paříže), kdy se původní baziliku rozhodl přestavět opat Suger. Gotické tvarosloví se tu objevuje vůbec poprvé, nejprve v lodi a především ve dvojitěm chórovém ochozu, který byl vysvěcen r. 1144. Žebrová klenba, která byla použita už v románském slohu, je doplněna lomeným obloukem, který se stal základním rozpoznávacím znakem gotické architektury. V této stavbě už stavitelé tento postup technicky ovládli tak, že klenba spočívá na tenkých sloupech. Stavba tak získala až neskutečnou lehkost a vzdušnost. Zdi, díky rozvedení šikmých tlaků do nosné konstrukce, mohou být otevřené velkými okny, která jsou zdobena barevnými vitrážemi. Další inovací, jež byla velmi důležitá, byla žebrová klenba. Žebra dovolila klenbu odlehčit a stabilizovat. Její konstrukce je jednodušší, lépe se středovala a bylo možné zaklenout i nepravidelné prostory. Rozkvět gotické architektury byl spjat s užíváním žebrové klenby a opěrného systému<sup>15</sup>.

Vnější opěrné oblouky, které vyrovnávaly šikmé tlaky, se začaly ve větší míře používat až ve 13. století, ale už kolem roku 1180 byly použity u *katedrály Notre-Dame* v Paříži. Katedrálu založil pařížský biskup Maurice de Sully už roku 1163 a roku 1182 byl zakončen chór. Pro tuto a další rané katedrály je typický ochoz kolem chóru obklopený věncem paprscitě uspořádaných kaplí a tribuna, která posiluje stabilitu hlavní lodi.

Vrcholné období stavby katedrál lze datovat do 13. století. V roce 1194 zničil požár původní *katedrálu v Chartres* krytou trémovým stropem, nicméně část zůstala zachovalá. Nová trojlodní stavba byla dokončena 1220 a chór a transept kolem roku 1240. *Katedrála v Remeši* byla po požáru původní rozestavěna kolem roku 1211 podle plánů architekta Jeana d'Orbais. Její nový chór byl dostavěn už v roce 1241 a trojlodí na

<sup>15</sup> Aubert, Marcel: *Počátky gotického umění*, in HUYGHE, René (ed): *Encyklopedie umění středověku*. Přeložil Edgar KNOBLOCH, přeložil Vladimír MIKEŠ, přeložil Jiří PECHAR. Praha: Odeon 1969, s. 326.



konci 13. století. V roce 1220 byla započata rekonstrukce katedrály v Amiens staviteltem Robertem de Luzarches. Práce na chóru skončily 1269. V těchto velkých katedrálách vrcholilo gotické umění. Jejich dispozice byla skutečně velkolepá. Půdorys vypadal tak, že chór byl obklopen kaplemi a od hlavní lodi jej oddělovala příčná loď (transept), který tvořil v půdoryse rameno kříže. Hlavní průčelí zdobí dvě věže. Žebrové klenby jsou lehké a nesené svazkovými pilíři, které tím pádem stoupají do závratné výše a vytvářejí tak onen specifický vertikální zážitek. Oblouky jsou lomené. Obrovská okna zdobená vitrážemi zaplňují celou plochu mezi klenbami a triforiem (ochozem v síle zdi). Skleněné výplně jsou rámované kamennými kružbami. Vývoj katedrální architektury procházel dalším vývojem a ve 14. století dospíval k dalším řešením, jak o tom vypovídá stavba chrámu sv. Víta v Praze. Chrám založený Karlem IV., který povolal z Francie Matyáše z Arrasu, doznal pod jeho nástupcem Petrem Parléřem významné proměny. Původní francouzská koncepce s jednotlivými žebrovými poli se posunula k halovému typu kostela, kde klenba je hvězdovitá a vytváří jedno velké pole nebo halu. Další regionální nebo zemské varianty najdeme po celé Evropě. V Anglii to byl tzv. *perpendikulární (svislý) sloh*.

Dlouhá vláda gotického tvarosloví doznívá, zejména na sever od Alp, v 16. století. V době, ve které se již v Itálii rozvinul zcela nový sloh. Tato poslední fáze může být reprezentována kostely vznikajícími např. v pohraničním pásmu dnešního Saska a České republiky. Tyto kostely mají sice koncepci jakéhosi trojlodí, ale klenba je v jedné výšce, a tudíž vzniká hala. Odtud také název halové kostely. Pozdně gotická klenba je mnohem subtilnější a spíše dekorativní nežli nosná. Má charakter jakéhosi krajkoví. V mnoha ohledech se mísí v těchto stavbách už částečné poučení renesancí a částečně gotická tradice. Příkladem může být pozdně gotický kostel *Nanebevzetí Panny Marie v Mostě*, jehož základní kámen byl položen 1517 a stavba byla po dlouhých peripetiích dokončena ve druhé polovině 16. století.

## Sochařství

Pevnou a vynikající součástí gotických katedrál je sochařská výzdoba. V mnoha ohledech je koncipována jako pevná součást architektury. Výrazný posun oproti románskému slohu byl v tom, že tělo již nebylo deformováno do geometrického vzoru. Postupně gotiky vrátila sochám přirozený (realističtější) vzhled a v některých výkonech se lze domnívat, že šlo o skutečné osoby, které sloužily sochařům jako model.

V první polovině 13. století bylo sochařství uměním monumentálním, plně se podrobovalo architektonickému rámci i rozvržení stěny<sup>16</sup>. Například průčelí katedrály v Amiens se vyznačuje obrovským množstvím soch. Ovšem zásadní inspirací pro ostatní regiony byly práce, které vznikaly v Paříži. K nejvýznamnějšímu souboru soch patří ty, které nalézáme na vnitřním portále katedrály v Remeši cca 1275 a ve Štrasburku. (obr.) Už je zde patrná plastická modelace, obličej je plný, i když místy stále schematizované, draperie propracovaná a v některých skulpturách evidentně inspirovaná antickými vzory. Další významnější sochařské soubory vznikly především v německých zemích, kde byly rozvíjeny francouzské podněty. Proslulé

jsou ty v Bamberku a Naumburku (obr.). Zejména Naumburský mistr přispěl do vývoje sochařského umění velkou kvalitou a jistou mírou expresivnosti. Ve 14. století se, zejména v jeho závěrečné fázi, objevuje to, co nazýváme krásným slohem. Jde o esteticky velmi vytříbené tvarosloví, které se v sochařství projevilo zejména v samostatně umístovaných sochách-madonách, které měly elegantní esovitě prohnuté, krásný idealizovaný obličej a vynikajícím způsobem zpracovanou draperii.

Nakonec je potřeba zmínit i italské sochařství, které nelze z gotického tvarosloví sice vyloučit, ale představovalo specifickou linii, která nakonec gotické podněty překonala. Zde lze zmínit pisanské sochaře Nicolu Pisana, ale hlavně Giovanniho Pisana či Arnolfa di Cambio (obr.). Zejména oba Pisanové spojili antické podněty s gotickým citěním v pracích na kazatelkách v Pise. K jisté míře realistické práce dospívá i Petr Parléř, zejména v portrétních bystách, kde jako jeden z prvních středověkých autorů vypracuje svůj autotyp (obr.)

## Malířství

Malířské umění se v gotice rozvíjí, především ve Francii, zpočátku ve vitrážových oknech katedrál. Další oblastí, která zažívala rozvoj, opět hlavně ve Francii, byla knižní malba. Nástěnná a desková malba zažila trochu pomalejší nástup. Nejdochovanějšími památkami této disciplíny ve Francii jsou malby z první třetiny 14. století z *pa-pežského paláce Avignonu*. Místo, kde ovšem gotická malba získala výrazné místo a ovlivňovala i zbytek Evropy, byla Itálie. V pracích Giotta či Duccia či bratří Lorenzettiových dospěla italská malba do stádia, kdy předznamenala renesanční malířství, zejména tím, že se soustředila na napodobování skutečnosti. Giotto ve svých freskách vytváří jakési jeviště (prostor), na kterém se odehrává určený výjev. Tomuto prostoru v pozadí je pak podřízeno vše v prvním plánu, plastická modelace lidí, jejich jednotlivé role. Je pravdou, že Giottova malba rozvíjející se v toskánské Florencii, nebyla zcela gotická např. ve francouzském či německém smyslu. Druhým významným centrem italské malby byla Siena. Duccio, zásadní reprezentant sienské malby, byť jeho práce neměly tak dramatický charakter jako Giottovy, měl mnohem živější cit pro barvu a smysl pro vztah mezi prvním plánem a krajinou, která tvořila pozadí. Vliv pařížské gotiky na italské malířství se projevil nejvíce v díle Simona Martiniho, který nakonec skončil svoji dráhu v Avignonu.

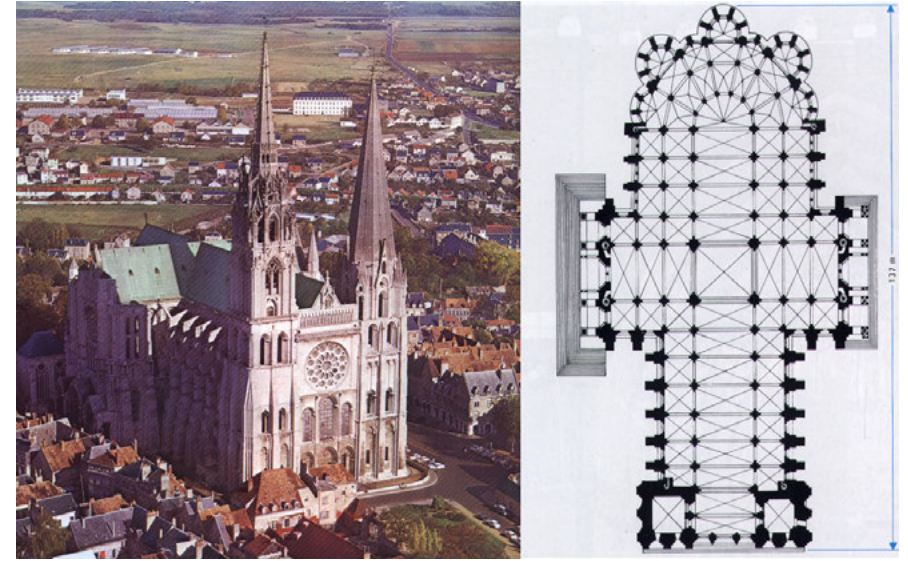
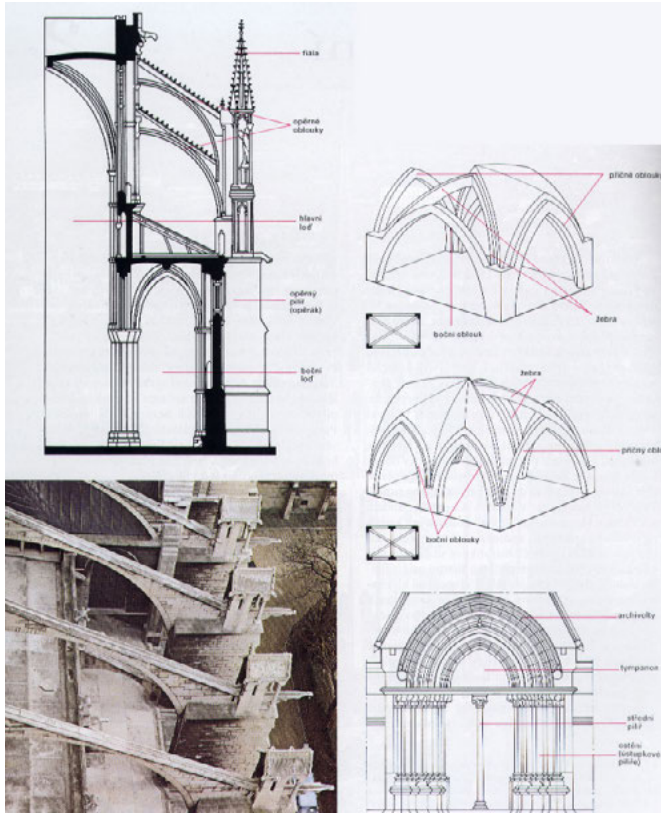
Asi nejsilnější díla malířského umění, která vznikla kolem poloviny 14. století, byla díla, která vznikala v Čechách, zejména na dvoře Karla IV. *Oltář Mistra Vyšebrodského*, pak ovšem v Evropě největší dochovaný soubor deskových obrazů z dílny Mistra Theodorika v *kapli sv. Kříže* na Karlštejně, který měl být zobrazením nebeského vojska. Jeho originální přístup je vidět na jistém zjednodušení a zároveň velmi silném výrazu jednotlivých světců, kteří jsou navíc pojednání jako polopostavy, jež navíc přesahují až na rám obrazu. Mistr Třeboňského oltáře působil za vlády Karlova syna Václava IV. Jeho tvorba odráží expresi a citovou angažovanost tzv. krásného slohu. V druhé polovině 14. století byly Čechy také proslulé svojí knižní malbou, jako příklad lze uvést *Liber Viaticus* Jana ze Středy.

— T. P.

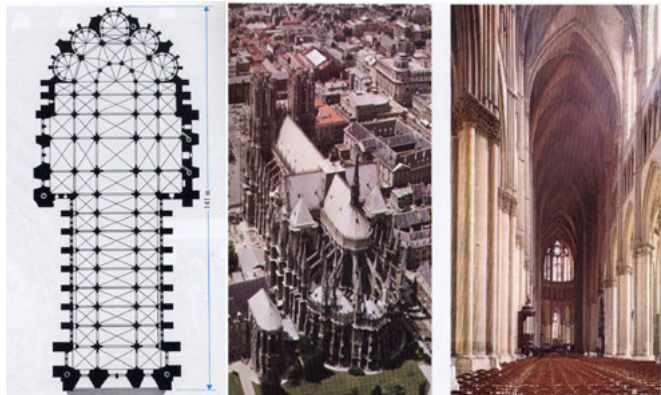
16 HUYGHE, René (ed): *Encyklopedie umění středověku*. Přeložil Edgar KNOBLOCH, přeložil Vladimír MIKEŠ, přeložil Jiří PECHAR. Praha: Odeon 1969, s. 395.

## Architektura

Schéma gotického chrámu, půdorys, řez, detail klenby  
Katedrála v Amiens, 1220—1269 (chór) po Kr.



St. Denis, poč. 1144 po Kr., Paříž (současný stav)  
Katedrála v Remeši, 1211 — konec 13. století po Kr.



Katedrála v Chartres, 1194—1240 (transept) po Kr.  
Katedrála sv. Víta, 1344—1386, Praha  
Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě (1517—)

## Sochařství

Bamberský jezdec, cca 1236, téměř životní velikost

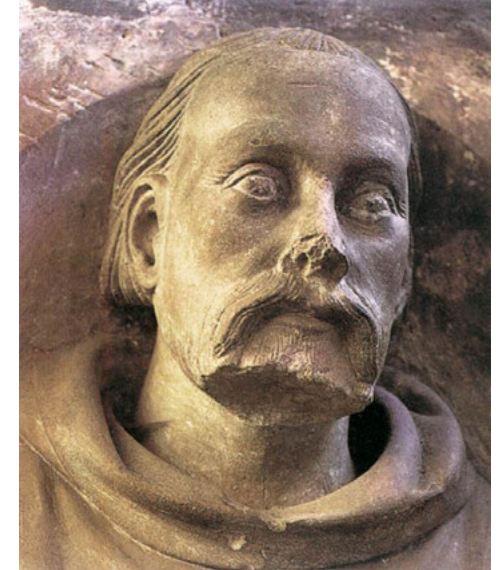
Sochařská výzdoba středního portálu katedrály v Remeši

Poslední večeře, cca 1249, Mistr naumburský, Naumburk, v. 91 cm



Giovanni Pisano, kazatelna v katedrále v Pise, 1302—1311, v. 461 cm

Petr Parléř, katedrála sv. Víta, vlastní podobizna, životní velikost, 1379—1386



## Malířství

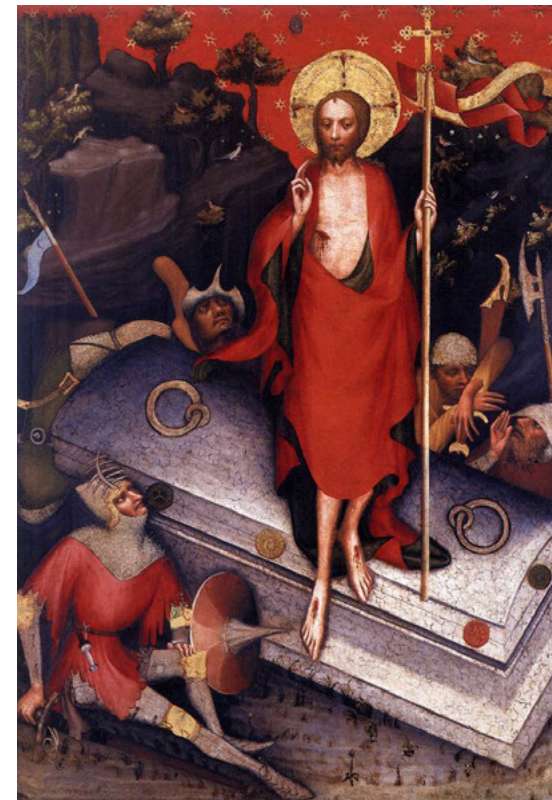
Duccio, Maesta, 1308—1311, Museo dell'Opera del Duomo, 212 × 425 cm, Siena

Giotto, Scéna ze života sv. Františka, smrt a nanebevstoupení, 1325—1328, kaple Bardi, Santa Croce, Florencie



Mistr Theodorik, Pohled — kaple sv. Kříže

Mistr Třeboňského oltáře, Vzkříšení Krista, Národní galerie Praha, 132 × 92 cm



# Umění renesance

V průběhu 14. století se zrodil na Apeninském poloostrově výtvarný názor, který se postupně šířil i do dalších částí Evropy.<sup>17</sup> Vychází z kulturního zázemí vrcholného středověku, jakkoli se vůči němu v mnoha oblastech vymezuje.<sup>18</sup> Ke změně sociálně-kulturního paradigmatu výrazně přispěla ekonomická prosperita jednotlivých dílčích státních celků, ale i celé Evropy. Ovlivnil zejména umění tzv. *designa* — malířství, sochařství a architekturu. Současně tato epocha přinesla rozkvět „exaktních“ věd, filozofie, hudby i dalších oblastí lidské činnosti.<sup>19</sup> Renesanční umění nacházelo svá východiska v antickém Římě a Řecku. Pochopitelně nejvíce se tyto vlivy odrazily v architektuře a sochařství, filozofii, literární tvorbě, ale i v dalších disciplínách, které měly možnost přímé konfrontace s artefakty či spisy antického světa. V renesančním umění se střetávají a současně doplňují prvky předchozích epoch a přetavují se ve zcela svébytný projev. Jakkoli se zdají být počátky a vzory renesančního umění, které ho odlišují od předchozích staletí, jasně determinovány, a to především návratem k antickým ideálům nejen ve výtvarném umění, ale i v ostatních vědních oborech a snahou o co nejuvěrnější nápodobu přírody, není tomu tak zcela beze zbytku. Někteří odborníci považují právě onu snahu zachytit okolní svět, co nejuvěrněji, což se vztahovalo i na zobrazení člověka, za hlavní rys renesančního umění.<sup>20</sup> Ideál *mimesis* se stal jedním z úhelných kamenů hodnocení nového výtvarného názoru a nadání umělce, nicméně nikoli jediným. Do popředí se rovněž dostává tzv. *maniera*.

Pojem *renesance* (*rinascenza*) poprvé užil již Giorgio Vasari (1511—1574), když se ve svém díle *Vite de più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* (Životy nejlepších malířů, sochařů a architektů)<sup>21</sup> vyjadřoval o rozkvětu umění a věd, který s sebou doba, v níž žil přinášela. Dal tak jméno jedné z nejvýznamnějších epoch v lidské historii, ačkoli jeho význam chápal odlišně, než jak ho dnes vnímají nejen historici umění, ale v podstatě celá kulturní veřejnost. V pojetí Jacoba Burckhardta (1818—1897) znamenala *renesance* zlom mezi nedokonalostí středověkého umění

17 Velice detailně se dějinami renesance ve výtvarném umění zabývá JANSON: *History of Art*, s. 469—659.

18 MONFASANI, John: *Renaissance Humanism, from the Middle Ages to Modern Times*. London — New York: Routledge 2016. ISBN 978-113-830-7209, s. 166—175.

19 BURKE, Peter: *Italská renesance: kultura a společnost v Itálii*. Praha: Mladá fronta 1996, s. 21—26 a s. 172—177. ISBN 978-80-204-0589-0.

20 DVOŘÁK, Max: *Italské umění od renesance k baroku*. Praha: Jan Laichter 1946, s. 26.

21 Poprvé vydáno v roce 1550. Druhé vydání prošlo úpravami, zejména pak v oblasti náhledu na umění které vzniklo v jiných částech Apeninského poloostrova. Giorgio Vasari je jeden z prvních autorů, kteří se věnovali dějinám umění jako dějinám uměleckých osobností, podrobněji KROUPA, Jiří: *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění 1*. Brno: Masarykova univerzita 2010. ISBN 978-80-210-4247-6, 58—61.

a zrozením nové éry, která se zaměřila na individualitu člověka, vědu jako zdroj poznání a umožnila zrod moderní éry lidských dějin. Burckhardtův náhled na renesanci byl sice již silně revidován, nicméně právě jeho koncepce dodnes ovlivňuje obecné povědomí.<sup>22</sup> Jedním z prvních umělců, kteří dokázali překročit pomyslný práh „středověku“ lze považovat Giotto di Bondone (1267—1337).



Giotto, Oplakávání, kaple Scrovegni, Padova, 1305/1306 (freska)

První generace raně renesančních umělců Filippo Brunelleschi (1377—1446), Donato di Niccolò di Betto Bardi zv. Donatello (1386—1466), Tommaso di Giovanni di Simone Guidi, zv. Masaccio (1401—1421) navázala na předchozí výtvarnou tradici, která čerpal nejen z antického umění, ale především na tzv. toskánskou protorenesanci a v sochařství a malířství na tvorbu generace činné kolem 1300, lze zmínit např. Giovanniho Pisana (1250—1315) a Giotta.

Ještě několik desetiletí však i v Toskáně paralelně přežíval mezinárodní krásný sloh. Takřka současně začali podobné problémy řešit malíři v Nizozemsku, ovšem způsobem spíše empirickým, kdežto Italové usilovali o zjištění zákonů a jejich teoretické zdůvodnění. Pro italskou renesanci je vůbec příznačné úzké sepětí umění s vědou a filozofií, zejména s florentským novoplatonismem. Mnozí architekti a malíři, na severu i Albrecht Dürer (1471—1528), byli činní i jako teoretici. Jedním z typických rysů tohoto slohu je mnohostrannost vůdčích osobností, jako Leonarda da Vinci (1452—1519) nebo Michelangela Buonarroti (1475—1564), i cenění individuality umělce. Jejich traktáty měly dalekosáhlý význam pro šíření myšlenek do jiných oblastí.

Napomáhal mu i vynález knihtisku, rozmach grafiky, sběratelství a cesty umělců. Sever a jih byly spojeny složitým procesem předávání a přijímání podnětů, hlavně Itálie s Nizozemím (v první fázi přejímali Italové zkušenosti z Flander, v druhé bylo

směřování opačné), od sklonku quattrocenta Itálie a Německo — především v osobě Dürera, který nejen přijímal, od Andrey Mantegna (1431—1506) a Giovanni Belliniho (1424/28 nebo 1430/34—1516), nýbrž také dával impulsy malířům italským — i další země s Itálií i mezi sebou navzájem.

Sloh neobyčejně mnohotvárný, jehož ideje a projevy se lišily v jednotlivých fázích vývoje i v jednotlivých oblastech, podmíněny místní tradicí, myšlenkovými proudy — humanismus, reformace, protireformace — i historickými souvislostmi. Společný byl do značné míry vztah k světu a člověku, v mnohém bližší koncepci antické nežli středověké, nový způsob vidění a zobrazování skutečnosti — trojrozměrného prostoru, konstruovaného pomocí perspektivy lineární, objevené Brunelleschím, barevné i vzdušné (Nizozemí), plastického tvaru i lidské postavy, jejíž anatomie je studována a jejíž charakterové vlastnosti, city a duševní hnutí se snaží postihnout ne jeden umělec.

Trojrozměrnost prostoru, plasticita tvaru, iluzionismus, zájem o zobrazení optických jevů znalo už antické Řecko a Řím, vnějším spřízněním, které vyrůstá z vytyčování podobných problémů, objevují italská umělci antiku a nacházejí vzory, jejichž styl chtějí znovu oživit. Vzkřísili i řadu uměleckých odvětví a rozvinuli další, známá už z antiky, podobizna a akt, zátiší, krajinu, alegorii, scénu mytologickou, žánrovou, iluzivní freskařství, sochaři volnou sochu, jezdecký pomník, náhrobek jakožto památník, vytvářejí figurální kašnu i drobná díla pro sběratele. Je užíváno nových technik — olejomalba, sgrafito, grafické techniky — po staletí opomíjených jako štuk, nebo nově rozšířených — kresba i jako objekt sběratelství, bronz, terakota, fajáns, sklo.

Dochází k přetváření principů estetického vnímání, které byly určující pro gotické umění. Kupříkladu se akcentuje jednota, jíž je podřízena organizace celku i jeho částí, kompozice řídící se určitými pravidly (zlatý řez), nauka o proporcích, logická skladba, a zejména harmonie, symetrie a vyváženost — pojila s malbou a sochařstvím i architekturu, ta jim dala výraz především koncepcí prostoru centrálního nebo centralizujícího s kupolí.

Tyto principy zdůrazňovala hlavně italská renesance raná i vrcholná, umění epochy rovnováhy, vyvěrající „z jednoty mezi vnímáním a chápáním světa a mezi prostředky, jimiž byl svět vyjadřován a vykládán“, znejistění a napětí, vyvolané událostmi i objevy, které otřesou staletými jistotami, podnítl ve století šestnáctém také nové umělecké ideje a formy renesance pozdní.

I architektura formovala nové stavební útvary, zejm. v oblasti světské: veřejnou budovu, městský palác a rezidenci, zámek, vilu, letohrádek, zahradní stavby, a řešila velké urbanistické celky, přesun důrazu z církevní na profánní zakázku je patrný i v jiných oblastech.

Epocha, jež objevovala svět a jeho strukturu, jež zahájila rozvoj věd a cenila osobnost člověka. Doba vzniku, periodizace a výtvarný projev se v jednotlivých zemích liší, podstatné rozdíly dělí hlavně Západ od Itálie. V Toskáně, jde o období zhruba od 1420 (v ostatních oblastech asi od 1450) do konce 16. století, v záalpských zemích — s výjimkou Nizozemí v malířství a Uher — se s významnou pozdní gotikou renesance rozšířila až po roce 1500, třebaže tam jednotlivými projevy, do Francie, Ruska, Čech a Moravy, pronikla už před přelomem století. V českých zemích, po

22 BURKE viz pozn. 2; Burkhardt, Jacob: *Kultura renesance v Itálii*. Praha 2013. 978-80-87067-08-6.

ojedinělých importech od roku 1492 a osamocených projevech v první čtvrti 16. století, zdomácněla renesance přibližně v době 1530—1620.

Pro oblast Apeninského poloostrova se užívají pro periodizaci této epochy následující pojmy: raná renesance — trecento, vrcholná renesance — quattrocento, pozdní renesance — cinquecento; přechodová fáze mezi vrcholnou renesancí a barokem — *manýrismus*.

## Malba

Za základní kámen slohu, jenž je právem nazýván *protorenesancí*,<sup>23</sup> lze považovat působení mendikantských řádů, zejména františkánů,<sup>24</sup> kteří nemají vliv pouze námět a pojetí děl, ale zakládají i podporují i významné projekty, např. chrám sv. Františka v Assisi. Výzdoba a ikonografický program (z 2. poloviny 13. století) tohoto chrámu způsobí svým způsobem revoluci v malířské tvorbě. Mezi mnohými umělci činnými v tomto období vyniká florentský malíř Giotto di Bondone (1277—1337), který dokázal vtělit malbě (fresce) rozměr pozemského stvořeného světa i se svébytným pojetím člověka jako individua, byť zatím spíše fyzického, což ovšem v dalších desetiletích přetvoří jeho následovníci do umu zachytit psychickou sféru jedince pomocí malířských prostředků. K jeho prvním pracím se řadí realizace v chrámu sv. Františka v Assisi ze sklonku 13. století. Typické podívoité výjevy zasazené v mělkém prostoru osazoval výraznou hmotou postav. Vše zúročil v Padově v kapli Scrovegni. Fresky zachycující život Krista a Panny Marie rozčlenil do jednotlivých scén, které provází monochromní alegorie ctností a neřestí. Triumfální oblouk je pojat jako iluzivní prostor kaplí s lucernami bez dalšího vztahu k oběma cyklům. Kostel S. Croce Giotto obohatil o impozantní prostorové kompozice, které ovlivnily tvorbu dalších generací umělců.



Giotto di Bondone, Víra, kaple Scrovegni, Padova, 1305/1306 (freska)

23 PERRIG, Alexander: Malířství a sochařství pozdního středověku. In: TOMAN, Rolf: *Umění italské renesance*. Praha: Slovart 2000. ISBN 80-7209-252-9, s. 49—50.

24 Tamtéž, s. 58.

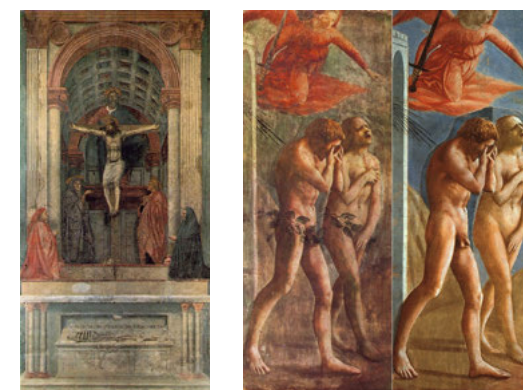
Příkladem jeho tvorby může být freska s námětem Víry z roku 1305/06 a zachycení perspektivní zkratky paží, stínů na záhybech roucha, modelace obličejů a krku, iluze trojrozměrné sochy a hloubky, reforma pojetí figury, modelace světlými a barevnými tóny a světlem, hloubka zobrazeného prostoru, individualizace jednotlivých figur a zájem o reálnou podobu přírody. Na obdobných principech pak staví i renesance.

Z počátku 15. století florentskou tvorbu určovalo prolínání dozrávající internacionální gotiky a ohlasu Giottových děl, a to zejména v malbě Gentile da Fabriana (1370—1427) a svým způsobem i v realizacích Fra Angelica (1395—1455)<sup>25</sup>. Současně se prosazoval nový umělecký směr vycházející z pozorování stvořeného světa a uplatňující princip mimesis, což se projevilo v obrazech Masacciových (1401—1428) a Masolinových (1383—1447). Někteří mistři se nechali ovlivnit teorií perspektivy kupříkladu Paolo Uccello (1397—1475). Velmi populární se stal žánr „santa conversazione“.



Gentile da Fabriano, Klanění Tří králů, 1423, Florencie, Galleria degli Uffizi

Fra Angelico, Korunování Panny Marie, 1440/1441, Convento di San Marco, Florencie



Massaccio, Nejsvětější Trojice, 1426/1428, Santa Maria Novella, Florencie (freska)

Massaccio, Vyhánění z Ráje, kolem 1425, kaple Brancacciů, Florencie (freska)

25 DEIMLING, Barbara: Malířství rané renesance ve Florencii a střední Itálii. In: TOMAN, Rolf. *Umění italské renesance*. Praha: Slovart 2000. ISBN 80-7209-252-9, s. 241—247.

V dalších desetiletích přinesla do jisté míry to nejlepší z renesanční malby. V druhé polovině 15. století a na počátku 16. století tvořily nejznámější osobnosti spjaté s touto epochou. Florencie v letech 1470—1500 zažívala mimořádný rozkvět, což usnadnilo nástup mistrům vrcholné renesance. Jakkoli se město zmítalo v politických a náboženských pŕtkách (vyhnání vládnoucího rodu Medicejů či ikonoklastické bouře způsobené kázáními mnicha Savonaroly), vzkvétalo. Patriciové a šlechta se stala objednavateli a zadavateli nejvýznamnějších děl spojených s tímto obdobím. Starobylé kostely *S. Trinita* či *S. Maria Novella* se proměňovaly v galerie děl nadaných umělců. Pro svoje patry a donátory tvořil kupříkladu Domenico Ghirlandaio (rodina Sassetti a Tornabuoni), Filippino Lippi (rodina Strozzi). Zvláštního výrazu dosáhly mytologické náměty. Současně v dílně Verrocchiově prošel uměleckým školením Leonardo da Vinci a u freskaře Ghirlandaia pak vstřebal principy nástěnné malby Michelangelo. Mytologickými a náboženskými scénami se proslavil Sandro Botticelli (1445—1510). Zaměřoval se na mytologické výjevy, ale také ho inspirovaly filozofické směry, jež se zrodily či znovuzrodily v renesanci, nebo aktuální politické otázky. Z jeho děl jsou známá např. *Zrození Venuše* či *Primavera*.



Sandro Botticelli, *Primavera*, 1485/1487, Galleria degli Uffizi, Florencie

Leonardo da Vinci (1452—1519) umělec, myslitel, teoretik umění, vědec, který proslul nejen svým uměním, ale i mnohými vynálezy, jež obohatily dnešní svět. Ve své tvorbě se zaměřil na práci s barvou jako výrazovým prostředkem, novými kompozičními řešeními, přirozeným pohybem figur (anatomie), vynikal jako vynikající portrétista a v neposlední řadě obohatil uměleckou obec o techniku tzv. sfumata. K nejvýznamnějším dílům patří kupříkladu *Madona ve skalách*, *Mona Lisa*, *Dáma s hranostajem*.



Leonardo da Vinci, *Dáma s hranostajem*, Muzeu Czartoryski, Kraków  
Leonardo da Vinci, *Madona ve skalách*, 1508, National Gallery, Londýn

Na další směřování nástěnné malby mělo zásadní význam Da Vinciho dílo *Poslední večeře* ze Santa Maria delle Grazie v Miláně, kterou vytvořil pro své patry Ludovica Sforzu a Beatrici d'Este. Tradiční ikonografické schéma námětu změnil a podřídil je souměrné kompozici, zacílené na účinek biblického motivu a na zdůraznění kontrastních postav Krista a Jidáše.



Leonardo da Vinci, *Poslední večeře*, kolem 1495/1498, Santa Maria delle Grazie, Milán (nástěnná malba)

K předním mistrů malby patřil i Michelangelo Buonarroti (1475—1564), ačkoli se věnoval s velkým úspěchem především práci s kamenem. Na pozvání papeže Julia II. přijel do Říma, kde měl vytvořit nejen náhrobek pro náměstka Petrova, ale kupříkladu i pokračovat ve výzdobě *Sixtinské kaple*. Ikonografický program vepsaný Michelangelem do nástropní fresky kaple dodnes udivuje svou promyšleností i zpracováním.<sup>26</sup> Nicméně Michelangelovy malby jsou silně ovlivněny jeho sochařským náhledem na svět, což se projevuje nejvíce v pojetí muskulatury figur a jejich anatomie.



Michelangelo, *Poslední soud*, 1536/1545, Sixtinská kaple, Vatikán (freska)

K předním představitelům vrcholné renesance se řadí Raffael Santi (1483—1520), poslední z velkánů přelomu století, dokázal ve svých portrétech vyobrazit niterné pocity, současně však proslul jako autor rozsáhlých fresek, náboženských výjevů i jako architekt. Raffael, který prošel uměleckým školením u Pietra Peruggia (1446/1452—1523) dokázal přetavit již poněkud zastaralé učení mistra ve vlastní umělecký výraz, který byl navíc obohacen o Da Vinciho a Michelangelovo

<sup>26</sup> Podrobněji k tématu JANSON: *History of Art*, s. 572—577.



mistrovství, jež dokázal převést do klasických forem bez toho, aby ztratily na účinku. Zvolení papeže Julia II. otevřelo Leonardovi, Michelangelovi cestu do Říma. Také Raffael zde získal velmi prestižní zakázku na výmalbu papežských komnat — *Stanza della Segnatura*. Raffael vytvořil rozměrné výjevy věnované světské filozofii a teologii, např. *Athénskou školu* (1508/11) a *Disputaci o svátosti* (1510/1511).<sup>27</sup>



Raffael, *Athénská škola*, 1508/11, Vatikán.

Raffael, *Athénská škola*, 1509, Vatikán.

Určitým přelomem v jeho tvorbě jsou fresky ve vile Farnesina, které vznikly na objednávku bankéře Agostina Chigi. Malíř v nich geniálně propojuje studium antických originálů, Michelangelovy tvorby a vlastního kompozičního pojetí, kde akcentuje dynamiku výjevu, která je zdůrazněna spirálovitým pohybem obtáčejícím Galateu.<sup>28</sup> Opomenout nelze ani Raffaelovu portrétní tvorbu, která je charakterizována prolnutím klasických forem s novými kompozičními řešeními. V Římě získal Raffael mnohé zakázky, a to zejména po roce 1516, kdy Věčné město na příkaz papeže Lva X. opustil Michelangelo. Svého mecenáše portrétoval spolu s kardinály Giuliem de'Medici a Luigim de'Rossi. Textura látek, nasazení světla i precizní zachycení detailů rekvizit ležících na stole před papežem odkazují na nizozemskou portrétní tradici.



Raffael, *Portrét Lva X. a kardinálů Giulia de'Medici a Luigih de' Rossi*, kolem 1517, Galleria degli Uffizi

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 578.

<sup>28</sup> Tamtéž, 582—583.

V Benátkách byl na počátku 16. století činný Giovanni Bellini (1424/28 nebo 1430/34—1516), který se zapsal do dějin výtvarného umění nejen svou tvorbou, ale i vlivem, který měl na zaalpské umělce, např. na Albrechta Dürera (1471—1528). Krátké působení Giorgionovo da Castelfranco (1478—1510) ovlivnilo další generaci malířů a zejména pak Tiziana Velicella (1485—1576). Giorgione přinesl do Benátek nové náměty a pojetí kompozice. Za zásadní lze považovat jeho obraz *Bouře*.



Giorgione, *Bouře*, kolem 1505, Galleria degli Academia, Benátky

Benátské prostředí po smrti Giovannioho Belliniho v podstatě ovládala prosperující Tizianova dílna. Etabloval se jako císařský portrétista a získával prestižní zakázky v Benátkách (hlavní oltářní obraz v *kostele dei Frari*). Pozdní období jeho tvorby je charakteristické až monochromní barevností a typickým rukopisem (Apollón a Marsyas v Kroměříži). Za protobarokní lze označit jak jeho dynamickou, živoucí kompozici, tak naprosté opuštění linií, jež jsou nahrazeny nezřetelností obrysů a rozvolněním barevných přechodů. Ve vysoce kulturním a bohatém prostředí Benátek se prosadili i další umělci a jejich dílny, jako byli Jacopo Bassano (1515—1592), Paolo Veronese (1528/1529—1588), Tintoretto vlastním jménem Jacopo Robusti (1518/19—1594). Právě v Tintorettově tvorbě, která je do jisté míry přelomová svou expresivitou, kontrastech světla a stínu, dramatickostí a užitím barvy jako výrazového prostředku, umožňuje hovořit o jeho dílech jako o předzvěsti barokní malby.<sup>29</sup> Za protobarokní lze označit jak jeho dynamickou, živoucí kompozici, tak naprosté opuštění linií, jež jsou nahrazeny nezřetelností obrysů a rozvolněním barevných přechodů, což lze vysledovat i v pozdním tvůrčím období Tizianově.

<sup>29</sup> Kolektiv autorů. Tintoretto. In: *Encyklopedie světového malířství* (S. Šabouka a spol., edd.), Praha: Academia 1975, s. 344—346.



Jacopo Bassano, *Poslední večeře*, 1542, Galleria Borgese, Řím

Paolo Veronese, *Klanění pastýřů*, 1558, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Benátky

Tintoretto, *Venuše, Mars a Vulkán*, 1551, Alte Pinakothek, Mnichov

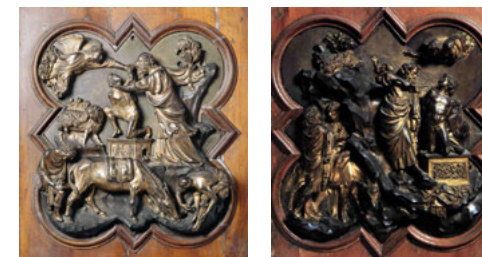
## Sochařství

Za zakladatelskou osobnost renesančního sochařství lze považovat Niccolò Pisana (1206—1276), který ve svých realizacích propojoval vědění antického starověku s vlastní uměleckou tvorbou, v níž dal vzniknout novým, již renesančním formám. Za počátek renesančního sochařství se obecně považuje *Pisanova kazatelna* (1260) určená pro baptisterium v Pise. Pro druhou polovinu 13. století je tato práce s antickými předlohami stále častější.



Pisano, *Klanění tří králů, Poslední soud a Kazatelna jako celek*, 1260, Pisa

Počátkem 15. století navázal Lorenzo Ghiberti (1378—1455) na Pisanovu práci (1360) ve Florencii, když vyhrál zakázku na severní dveře baptisteria svatého Jana Křtitele, na nichž začal pracovat v roce 1403. Dokončeny byly v roce 1424. Sestávají z osmadvaceti panelů, na kterých se odehrává život Kristův. Zpracování reliéfů propojuje estetické cítění gotiky a antického starověku s lineární perspektivou, což jim dodává hloubku a iluzi prostoru. Soutěžní návrhy, kdy proti sobě stál Ghiberti a Filippo Brunelleschi (1377—1446) jsou nyní uchovávány v Museo Nazionale del Bargello. Brunelleschiho návrh byl inovativnější v pojetí námětu i formě, ale byl náročnější na realizaci a především dražší.



Brunelleschi, *Obětování Izáka*, 1402, Museo Nazionale del Bargello, Florencie

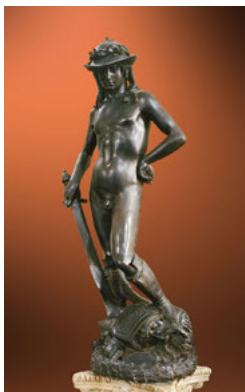
Ghiberti, *Obětování Izáka*, 1402, Museo Nazionale del Bargello, Florencie

Východní dveře baptisteria, které známe rovněž jako *Rajskou bránu*, vznikly v Ghibertiho dílně v letech 1425—1452. Jednotlivé výjevy zachycují Starý zákon. Reliéfy tvoří deset polí, scény přecházejí od mělkého až k hlubokému reliéfu. Spolu s účinkem přirozeného světla překračují hranice sochařské práce. Figurální složka vytvářela spolu s Ghibertiho prostorovým cítěním utvořilo dokonalou iluzi prostoru a zachycení dané chvíle.



Ghiberti, *Rajská brána*

Nejen reliéf, ale v podstatě celá sochařská tvorba jako celek se vymanila z područí architektury. Došlo ke vzkříšení volné sochy jako svébytného prvku a vznikl i samostatně stojící akt — Donatellův (1386—1466) *David*, což je první poantické zobrazení nahého člověka v sochařství. Další tématem, které se stalo velmi populárním, byly jezdecké pomníky. Motiv, tolik populární v antice, se opět vrátil na scénu. Prvním z jezdeckých pomníků byl Donatellův *Gattamelata*, který kompozičně vychází z jezdecké podobizny Marca Aurelia z konce 2. století n. l.



Donatello, *David*, Museo Nazionale del Bargello  
 Donatello, *Gattamelata*, 1444/1453, Piazza del Santo, Padova

Nepochybně nejvýraznějším sochařem, architektem, ale i malířem cinquecenta byl Michelangelo Buonarroti, který svým dílem obsáhl jak principy renesančního uměleckého názoru, tak jeho proměny a nakonec i vyústění do manýrismu a do baroka. Již díla jeho raného období vzbuzovala velký ohlas. Reliéfy *Madona na schodech* (*Madonna della Scala*; kolem 1491) a *Boj kentaurů s Lapithy* (kolem 1492), svědčí o umělcově mimořádném talentu a předjímají monumentalitu, umělecký výraz a dynamismus jeho vrcholných děl. Poté, co byl rod Medicejských nucen Florencii opustit, odešel i Michelangelo. Nejprve se odebral do Benátek, poté do Bologně.



Michelangelo, *Madona ze schodů*, 1490/92, Casa Buonarroti, Florencie

Pro chrám sv. Petra ve Vatikánu vytvořil Michelangelo velmi subtilně působící dílo, které vznikalo v letech 1498—1500, a to *Pietu*, jež byla určena na náhrobek francouzského kardinála Jeana de Villiera. Práce v sobě propojuje ranější italské vzory, které ovšem Michelangelo dokázal přetvořit v dokonale vyváženou kompozici, jež je ukázkou vrcholně renesančního sochařství. Mladistvá tvář Marie zničená bolestí, kontrastuje s mrtvým tělem Kristovým. Pyramidová kompozice a dynamika a bohatost záhybů roucha, jakož i pohyb uvnitř sousoší předznamenávají barokní estetiku.<sup>30</sup> *Pieta* je jako jedno z mála Michelangelových děl signována: „*Michael Angelus Florent. Faciebat.*“

<sup>30</sup> BLAŽÍČEK, Oldřich J.: *Michelangelo*, Praha: Odeon 1975, s. 16.



Michelangelo, *Pieta*, 1498/1500, Chrám sv. Petra, Řím

Za symbol nezávislosti florentské republiky lze chápat monumentální sochu *David* z počátku 16. století. Mladý a krásný hrdina David zachycený v postoji kontrapostu je připraven bránit svobodu občanů proti očekávanému útoku obra Goliáše. Soustředěný a koncentrovaný hrdina je ztělesněním antického ideálu krásy. Výšku sochy ovlivnila skutečnost, že byla určena pro poslední pilíř florentského dómu.



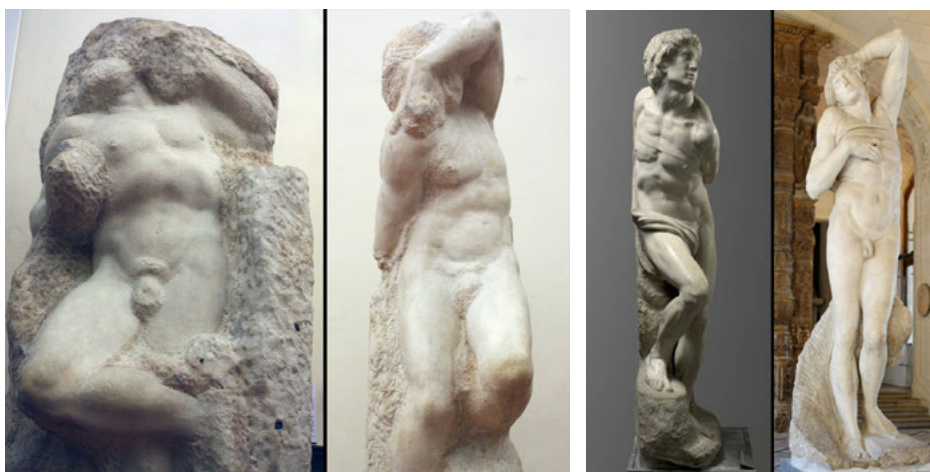
Michelangelo, *David*, 1501/1504, Galleria dell'Accademia, Florencie

Expresivně pojatá socha *Mojžíše*, jež měla být součástí rozsáhlého projektu, který byl navržen pro náhrobek papeže Julia II. a byl dokončen v torzální podobě. Původně plánovaná podoba antického mauzolea se nerealizovala. Prorok je zachycen v okamžiku, kdy je mu zjevena pravda, že zemi zaslíbenou již nikdy nespátí. Dokonalé pojetí výrazu zoufalství a vzdor „*terribilità*“ jen potvrzuje Michelangelovo mistrovství.



Michelangelo, Náhrobek papeže Julia II., 1505/1545, kostele San Pietro in Vincoli, Řím

Skupina otroků, která byla původně zamýšlena jako figurální stafáž pro náhrobek Julia II. vzácně dokládá sochařův zápas s kamenem. Současně pohledem novoplatónské filozofie dochází prací sochaře, který pomáhá vystoupit tvaru či formě ukryté v kameni, k osvobození ducha ze zajetí hmoty. Právě *Otroci* přibližují obdivuhodný Michelangelův styl a ukazují hledání uměleckého výrazu daného díla. Pro takto rozpracované artefakty se vžil označení „nonfinito“.



Michelangelo, *Otroci*, 1520/1534, Galleria dell'Accademia, Florencie

## Architektura

V architektuře se jako v jiných oblastech prosazuje jako hlavní inspirativní zdroj antický starověk a jeho stavby, což se jeví jako pochopitelné, neboť pozůstatky římského impéria byly na Apeninském poloostrově všudypřítomné. Stěžejní byla jednoduchost, účelnost, proporčnost, souměrnost. K církvi jako stěžejnímu objednavateli předchozích staletí přibyla města, měšťané, šlechta a v neposlední řadě panovníci. Došlo k znovuobjevení technik a typů staveb, jež nebyly během středověku akcentovány, to byla např. vila, zámek, letohrádek. Mezi použitými materiály dominují cihly místo kamene, štuk, mramor. Architektura se navrácí k valené klenbě, kopulím, dominantním schodištím. Na fasádách dominuje sgrafito, bosáž a obdélníkové tvary.

K prvním městským státům, kde se nový sloh uplatnil i v architektuře, byla Florencie. Za pomyslný počátek renesance v architektuře je považována tzv. *Giottova zvonice* ve Florencii.



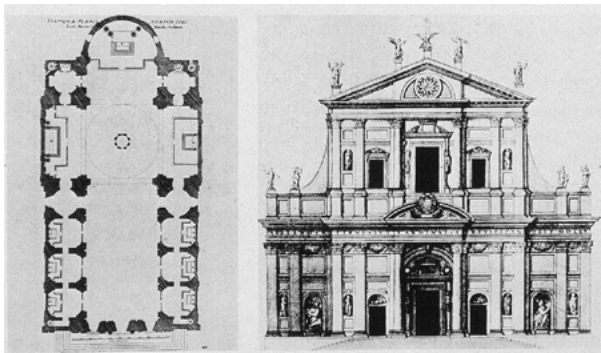
Arnolfo di Cambio — Giotto di Bondone, *Zvonice*, 1298, Florencie

Raná renesance neboli *quattrocento* se začala odvíjet kolem roku 1420 a datuje se do konce 15. století. V pravém slova smyslu stojí na počátku řady renesančních staveb kupole dómu ve Florencii, jejímž autorem je Filippo Brunelleschi (1377–1446). Dokonale provázal gotickou část *Santa Maria del Fiore* s novou kupolí, jejíž hmota není vnímána, a to díky ladnosti a harmonii tvaru. Inspiroval se jí i Michelangelo při stavbě kupole svatopetrského chrámu ve Vatikánu. Další Brunelleschiho realizací je *Ospedale degli Innocenti* 1419/1421. Zde byla v hojně míře k výzdobě využita tvorba dílny Lucca della Robbia (1400–1482). Reliéfy z dílny Della Robbia jsou tvořeny z vypálené majoliky.



Brunelleschi, Ospedale degli Innocenti 1419/1421, Florencie

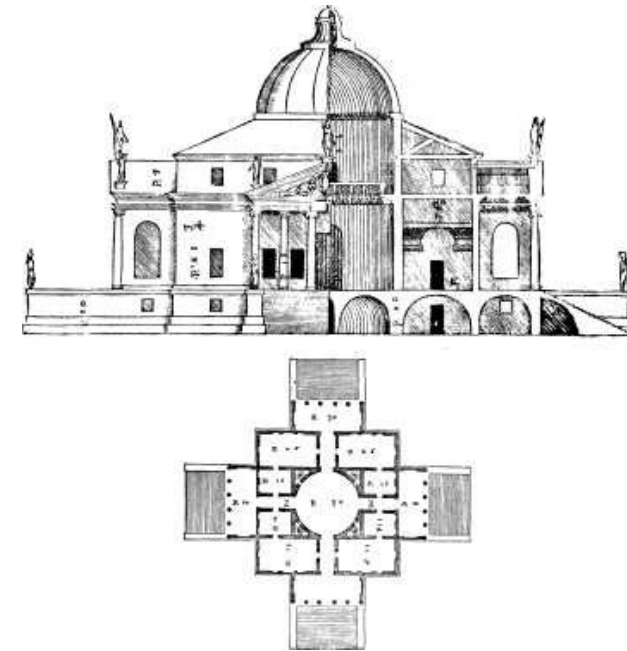
Architektonická tvorba vrcholné renesance se přenesla z Florencie do Říma. Repräsentace papežského stolce sehrála v objednavatelské činnosti podstatnou roli. Za působení papeže Julia II. a Lva X. Řím obohatily mnohé zásadní stavby. Antickými ruinami se inspiroval Donato Bramante (1444—1514) ve stavbě *Tempieta di San Pietro in Montorio*. Rovněž se stal architektem svatopetrské baziliky jako centrální stavby s půdorysem řeckého kříže se čtyřmi malými a jednou ústřední kupolí. Průčelí flankovaly dvě věže. Ke změněm dispozice chrámu sv. Petra došlo již po Bramantově smrti. Na popud Raffaela byl půdorys uzpůsoben kříži latinskému a posléze na návrh Antonia da Sagalla (1484—1546) byl použit kříž řecký. *Santa Casa v Loretu* se rovněž pojí se jménem Bramantovým. Tvůrcem stojícím mezi vrcholnou renesancí a manýrismem není nikdo jiný než Michelangelo. Nahradil ideál harmonie subjektivním výrazem spojeným s dynamikou a zpochybnění zákonitostí hmoty jako určujícího prvku architektonického účinku staveb. Michelangelova stavba nové sakristie v kostele S. Lorenzo ve Florencii, sochařsky pojaté schodiště knihovny *Lorenziany* ve Florencii patří k přelomovým realizacím, které dotváří iluzivní perspektiva. Od roku 1547 zastával post hlavního architekta kostela sv. Petra v Římě a navrátil se k původnímu Bramantovu návrhu, sjednotil boční lodě a hodlal zaklenout chrám impozantní kupolí, což však uskutečnil až Giacomo della Porta dle Michelangelova plánu. Papežský architekt Giacomo Barozzi da Vignola pokračoval v Michelangelově práci a současně se stal tvůrcem prototypu kostela pro jezuitský řád *Il Gesù*. Chrám byl jednodolní s bočními kaplemi, zaklenutý mohutnou kupolí v křížení a nezřetelně vyčnívajícím transeptem. Ve své podstatě předznamenal stavby nastupujícího baroka.



Vignola, Il Gesù, plán, 1570, Řím

Se jménem Andrey Palladia (1508—1580) se pojí architektura manýristická a zejména pak stavby luxusních příměstských vil, za všechny poslouží jako příklad vila *Rotonda*, ale byl i tvůrcem chrámů, např. *baziliky* ve *Vicenze*. Typickým palladiovským motivem se stala *serliana* (tři otvory oddělené sloupy nebo pilíři, střední otvor je širší a zakončený půlkruhovým obloukem, postranní mají překlad rovný v úrovni nasazení oblouku), což se stalo inspirací pro tvůrce baroka i klasicismu.<sup>31</sup>

— L. S.



Palladio, vila *Rotonda*, 1566/1571, Vicenza

31 TUŠL, Jiří: *Nástin dějin evropského umění 2*, Praha: Fortuna 2000. ISBN 978-80-7373-086-4, s. 51.

# Umění baroka

Vymezení baroku lze ohraničit přibližně 17. až 18. stoletím. Přechod vrcholné renesance a manýrismu byl plynulý a v mnohých oblastech umění již před rokem 1600 vznikala díla předznamenávající jedno z nejpłodnějších období v dějinách evropského malířství, sochařství i architektury — baroko. Součástí barokní kultury je záliba v teatralitě, čemuž je podmíněna i výtvarná kultura. Pro dnešního diváka představuje jednu z možných cest, jak tuto dobu pochopit a interpretovat. Sama podstata celé epochy je vystavěna na efektních, ale nikoli mělkých smyslových prožitcích. Architektonické pojetí staveb vypovídá o promyšlené koncepci, která by se dala přirovnat k pečlivě zinscenovanému kusu, přestože namísto herců promlouvá zdánlivě němé klášterní schodiště, jež levituje v prostoru, či chrám pojatý jako neklidná bouřlivá scénérie, která vtahuje věřícího hlouběji do lůna katolické církve, pravé víry, a utvrzuje ho v jeho přesvědčení. To vše doprovázené díly předních sochařů, malířů a mistrů uměleckého řemesla představovalo skvělé jeviště určené nejen kněžím, ale i věřícím. Každé gesto, posunek a postoj měl svůj význam. Dnes přes vzdálenost staletí obtížně rozplétáme osudy tehdejších protagonistů a jejich úloh v tomto theatru mundi.

V pobělohorských Čechách byl cyklický rok obohacen o nespočetné množství slavností, procesí a festivit, jimž se podřizovalo téměř vše. Výprava navozovala dokonalou iluzi skutečnosti, kterou v mnohém dokonce překonala. Zdání reálného prožitku se věnovala nebývalá péče, která hraničila s velkolepou marnivostí, přesto v sobě nesla hlubší poselství. Pojetí slavností vycházelo z tehdejšího chápání světa a jeho uspořádání. Vše mělo vytvářet jeden dokonalý celek. Zdánlivě lehce plynoucí slavnosti měly nejen opulentní výpravu, ale i striktní řád a pevnou režii, kde nic nesmělo zůstat opominuto. Propojením všech forem uměleckého projevu, hudby, literatury, filozofie, teologie a mnohých dalších věd i umění, se ve výsledku stala sama festivita jediným a současně jednotícím dílem. V určitém slova smyslu by se dala přirovnat ke gotické katedrále, která byla koncipována jako Gesamtkunstwerk, po němž ovšem zůstaly hmatatelné památky. Z pomíjivé a křehké krásy velkolepých zářivých barokních slavností nacházíme pouze střípky jejich skutečné podoby, které nám nikdy neumožní prožít onen prchavý okamžik, pro nějž byly určeny. Pro několik málo hodin či dní byly stavěny bohatě zdobené iluzorní architektury, ozdobené záplavou živých i umělých květin, maleb s rozličnými náměty a to vše provázené hudbou a divadelními představeními. Dřevo, vosk, štuk a papírmásé byly nejčastějšími základními stavebními prvky, na kterých byla vystavěna dokonalá scéna určená pro jednu jedinou příležitost. Církevní slavnosti byly využívány jako účinný nástroj rekatolizace. Slavily se mariánské svátky, připomínaly se patroni zemští, ale i lokální a konala se procesí, jež byla sama o sobě jedinečným představením, kde byli diváci současně i účastníky děje. Oblibě se rovněž těšily slavnosti světské, které nebyly o nic méně okázalé. Narozeninám členů aristokratických a královských rodin, stejně jako jejich úmrtí a jiným význačným událostem, se dostávalo patřičné péče a pozornosti. Provázelo je vypjaté veselí, salvy ohňostrojů, bohaté hostiny a plesy na straně jedné a na straně druhé exkluzivně zhotovená castra doloris s rafinovanou výzdobou,

emblematické, alegorické a oslavnými kázáními, která se vztahovala k neobyčejným životům urozených zesnulých. Za zdmi paláců, řádových kolejí, škol i v arénách vznikala divadelní představení, na nichž se podíleli jak profesionálové z divadelních společností, tak nadšení amatéři z řad šlechty, studentů a měšťanů. Velmi oblíbenou formou byla „Opera machinata“, která v sobě propojovala všechny žánry a umělecké disciplíny s nebyvalým technickým zázemím. Nástup osvícenství s jeho kultem racionality přinesl vlastní slavnosti, které do jisté míry využívaly prvků barokní festivity, ale forma dostala nový význam a obsah smysl.

Barokní Evropa se proměnila v nesmírně tvůrčí prostředí, které dalo vzniknout množství artefaktů, jejichž autoři přinesli mnohá originální kompoziční řešení, podařilo se jim překonat nesnáze, jež přinášela omezení daná materiálem, z něhož vznikala sochařská či architektonická díla; mnohdy záměrně dospělo barokní umění až k překonání dřívě tak jasně vytyčených hranic mezi výtvarnou iluzí skutečnosti a skutečností samou. Základy barokního malířství se odvíjí od tvorby Caravaggiu a Carracciů. Michelangelo Merisi da Caravaggio vyvolal svými díly největší revoluci v malířství 17. století. Jeho velkolepé kompozice jsou pozoruhodně přísným smyslem pro realitu a kontrasty světla, dopadajícího ze strany a zdůrazňujícího objemy. Caravaggiův realismus měl největší význam ve výběru typů, kompozice a světelné režie. Opustil tradiční pojetí světců — nadpozemské bytosti a nahradil je zcela civilním pojetím. Figury jsou typově vybírány z těžce pracujících lidí, oděni v nenápadné, skromné oděvy a prozrazují je jen atributy. Velmi často se nacházejí mezi dalšími postavami, které se od nich samých neliší. Hlavním výrazovým prostředkem je světlo a barva. Realismus tohoto druhu byl na náboženských obrazech považován za neuctivý a zpočátku byl odmítán církevními objednateli. Přes počáteční obtíže si našel okruh objednavatelů a podporovatelů z řad aristokratických elit a špiček církevního kléru, což mu zajistilo značnou popularitu. Caravaggiův vliv přetrval nejdéle v Neapoli (pod španělskou nadvládou) a ve Španělsku. Jeho styl se zde proměňoval a v posledních letech se uchyloval k dramatické až tenebristicko-naturalistickou manýře, jejímž hlavním pokračovatelem byl Jusepe de Ribera. Do jisté míry protipólem mu byl Annibale Carracci, který je považován za zakladatele klasicismu, jenž zformoval převážnou část italského malířství a ovlivnil největší francouzské mistry Nicolase Poussina a Claude Lorraina. Carracciové a jejich bolognská akademie vychovali celou řadu žáků. K největším představitelům bolognské školy náleží Guido Reni, Domenichino a Guercino. Carracciové dali podnět k rozkvětu dekorativního umění, Annibale Carracci je jedním z tvůrců klasické krajinomalby.

Nástěnné malířství zasáhlo významně do vývoje italského malířství ve druhé třetině 17. století, kdy nastoupilo cestu vlastního vývoje a vyvíjelo se směrem k iluzionismu. Předpoklady tohoto vývoje jsou položeny v tvorbě Carracciů, Reniho a Guercina. Osamostatnění dosáhlo teprve po snahách několika generací o zvýšení výrazového i dekorativního účinku malby nástropní i nástěnné. Vlastní cíl našlo barokní nástěnné malířství ve chvíli, kdy se začala uplatňovat iluzivní architektura jako součást interiérových řešení. Prostory civilních staveb nabízely další formy využití sochařského a malířského iluzionismu, než jakou poskytovaly realizace v sakrálních stavbách. K rozvoji nástropních fresek a maleb přispěl architekt a malíř Pietro da Cortona mimo jiné včleněním architektonických prvků do malby. Svě kompoziční vloh rozvinul a plně využil svých zkušeností ve vytvoření monumentální nástropní fresky *Alegorie boží prozřetelnosti*, kde geniálně zachytil nebeskou báni v její nekonečnosti. Přejechod mezi stvořeným a nadpozemským světem je ztvárněn pomocí architektury, pohybem alegorických postav, perspektivní zkratkou a modelací světla. Pro

celkový účinek jsou potlačeny detaily. Teorii perspektivy, bohatý vzorník a přehled předloh k perspektivním konstrukcím a iluzivní malbě přinesl v knize *De perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693) Andrea del Pozzo.

Na počátku 18. století se počaly spojovat proudy barokního malířství v jednotu malířského slohu, přesto byly stále akcentovány proudy naturalistické, klasicizující a iluzivní malba, která se stala velice populární napříč všemi žánry. Změny v politicko-ekonomické oblasti, jež nastaly během 17. a počátkem 18. století, přinesly zájem o výtvarné umění napříč společenským spektrem, což se odrazilo ve zvýšené objednatelské činnosti nejen tradičních objednavatelů z řad šlechty či církve, ale i měšťanstva. Vznikaly kolekce miniatur, závěsná plátna běžně zdobila interiéry a grafická produkce byla nejlepším médiem pro šíření nejnovějších trendů. Barokní umění se na sklonku 18. století pomalu počínalo ve Francii měnit v rokoko.



Andrea del Pozzo, Oslava sv. Ignáce z Loyoly, freska v kostele Il Gesù, Řím  
Andrea del Pozzo, Oslava sv. Ignáce z Loyoly, freska v kostele Il Gesù, Řím (detail)

Mezi první umělce, o kterých lze hovořit jako o barokních malířích nebo spíše o přímých předchůdcích barokní malby, patří Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573—1610). V letech 1584—1590 se učil u malíře S. Peterzana (Tizianův žák), již roku 1591 odjel do Říma, kde byl pomocníkem u malíře G. Cesariho. V Ospedale della Consolazione namaloval řadu obrazů pro převora španělského původu Camilla Contrerese, který si je později odvezl do Sevilly, kde ovlivnily rané dílo Velázquezova. Později našel svého mecenáše v kardinálovi Del Monte, na jehož popud vznikly jedny z vůbec nejcitovanějších děl *Povolání a Mučení sv. Matouše*, *Sv. Matouš s andělem*, které jsou stále in situ v kapli Contarelliů v kostele San Luigi dei Francesi v Římě.



Caravaggio, *Nevěřící Tomáš*, kol. 1602—1603

Caravaggio, *Povolání a Mučení sv. Matouše*, 1599/1602, San Luigi dei Francesi, Řím

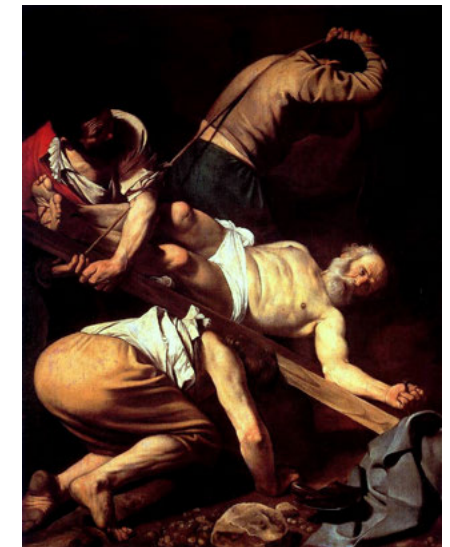


*Sv. Matouš s andělem* (první zamítnutá verze), 1602, původně v Kaiser-Friedrich-Museum, Berlín (zničeno za 2. světové války) a *Sv. Matouš s andělem*, 1603, San Luigi dei Francesi, Řím

Jeho proslulost rychle rostla a Caravaggio podporovali další sběratelé umění, jako Vincenzo Giustiniani a Tiberio Cesari. Prchlivá povaha uváděla Caravaggio stále do nových nesnází. Od roku 1600 až do své smrti byl několikrát obžalován, vězněn a nucen odejít z Říma do Janova, Neapole, na Maltu a na Sicílii, kde namaloval svá poslední díla. Zemřel vysílen, když se zoufale pokoušel vrátit zpět do Říma.

Caravaggio je zakladatelem italského realismu, který se nejvýrazněji projevil realismem ve výběru typů — ideální postavy mytologických nebo biblických výjevů nahradil skutečnými, reálnými lidmi své doby. Hluboký náboženský obsah jeho obrazů souvisí s protireformačním hnutím a jmenovitě se směrem Karla Boromejského, působícího v Miláně. Nejplnější výraz nalezla Caravaggiova mystičnost v jeho pozdním díle. V raných závěsných obrazech navázal na severoitalské a benátské malířství 16. století, často maloval zátiší v jednotném chladném stříbřitém tónu.

Caravaggiova tvorba se v průběhu jeho života proměňovala a ke konci 16. století se přetavila v typický „caravaggiiovský“ projev. Dramaticky vypjatá plasticky podaná forma, prudké protiklady světla a stínu, což dodává výjevům dynamiku, rozvolněný rukopis.



Caravaggio, *Obrácení sv. Pavla*, 1601, bazilika Santa Maria del Popolo, Řím a *Ukřižování sv. Petra*, 1601, bazilika Santa Maria del Popolo, Řím

Světelná režie dodává naturalisticky pojatým výjevům téměř mystický účinek. Ostré světlo ohraničuje postavy, dodává jim plasticitu a ostře ohraničené objemy a formuje barevnost. Dramatičnost pojetí se projevuje v neapolském období a zejména pak v pozdních dílech, která vytvořil na Maltě a Sicílii (např. *Vzkříšení Lazara* 1608—1609), dospěl k velkorysému pojetí a náznakové malířské technice, podřizující vše vedlejší a detailní jedinému ohromujícímu účinku a mystickému duchovnímu významu, *Nevěřící Tomáš*, *Smrt Panny Marie*, 1606.





Caravaggio, *Smrt Panny Marie*, 1606, Musée de Louvre, Paříž

Fenoménem, který svým způsobem stál proti naturalistické tvorbě Caravaggiově, byli Carracciové. Ti rozvinuli barokní dekorativní umění. Ludovico (1555—1619), Annibale (1560—1609), Agostino (1557—1602) byli z Bologni, studovali benátské mistry (Tintoretto, Veronese, Tizian) a pracovali společně na výzdobě různých bolognských paláců. Ludovico se stal jako nejstarší organizátorem pracovního společenství, počátky své umělecké dráhy se příliš nelišil od Caravaggia, dlouhé studium renesančních mistrů však zanechalo stopy na jeho díle. Jeho časné práce jsou chladné a akademické, využívá tlumených barev. Později se malířsky uvolnil a v koloritu se odráží vliv benátské školy, v kompozici se uplatňuje vzestupný barokní pohyb (*Madona Bargellini* (1588), *Madona Scalzi* (kolem 1590)). Carracciové stáli u zrodu bolognské akademie, která byla otevřena roku 1582. Styl Carracciů a jejich žáků vyhovoval požadavkům tehdejší společnosti. A bolognská akademie (*Accademia degli Incamminati*) se téměř na dvě století stala jednou z nejvyhledávanějších uměleckých škol, kde všeobecné kulturní vzdělání tvořilo základ umělecké výuky. Z celé rodiny proslul především Annibale Carracci, školil se v ateliéru Domenica Tibaldiho. Cestoval, seznámil se s díly Caravaggia v Parmě a uměním soudobých i starších Benátčanů. Zásadním přelomem v jeho tvorbě se stalo dílo *Nanebevzetí Panny Marie* (1590), kde lze sledovat syntézu renesanční malby, principů nastupujícího baroku, akademismem a Annibalovým vlastním uměleckým projevem.



Annibale Carracci, *Nanebevzetí Panny Marie*, 1590, Museo del Prado, Madrid

Po spolupráci na výzdobě boloňských paláců (Zampieri 1594, Magnani 1592) odešel roku 1595 do Říma a vyzdobil galerii paláce Farnese.

Práce na v paláci Farnese započaly 1597—1606. Jedná se o stěžejní práci v oblasti freskového malířství, ale i základů budoucí iluzivní malby, která se stala jedním z hlavních směrů barokního umění. Fresky zasazené do architektonického rámce využívají techniku *trompe-l'oeil*. Carracci dosáhl iluzionistického účinku perspektivní nástropní malby střídáním obrazů s plastickými medailony a mramorovými karytidami (vše freska). Malba stropu dělená do tří hlavních polí zdobí cyklus s námětem oslavy rodu Farnese prostřednictvím mytologických obrazů. S jednotlivým prvkem lásky bohů, kde dochází k sofistikovanému dialogu mezi jednotlivými figurami, a výjevy zachycujícími jednotlivé příběhy z Ovidiových *Metamorfóz* či v té době velmi populárního díla *Osvobozený Jeruzalém*. Živost Carracciova uměleckého projevu předurčila směr přirozeně působícího klasicismu.



Carracciové, galerie v paláci Farnese v Římě, 1597/1606 (fresky)

Annibale rovněž stojí na počátku klasické krajinomalby, jak ji známe z umění Nizozemců a Clauda Lorraina. Ovlivnila ho benátská malba a její práce s barvou jako výrazovým prostředkem. Držel se teplého koloritu, v němž akcentoval tradici nizozemské krajinářské školy.

K bolognské škole patřil rovněž Guido Reni (1575—1642), který působil střídavě v Římě a Bologni, kde se obeznámil s Caravaggiiovým dílem, které silně ovlivnilo Reniho další tvorbu. Vytvořil mnohá plátna, v nichž propojuje tradici bolognské školy s jejím sentimentálním a melancholickým výrazem s Caravaggiiovým naturalismem.



Reni, *Vraždění neviňátek*, 1611, Pinacoteca Nazionale, Bologna

Pozvolna docházelo k přeměně od dramatického temnosvitu raného baroku k iluzionismu vrcholného baroka a rokoka. Barvy se zjemňují, prostor se halí do světla, tvary a objemy ztrácejí své pevné obrysy. Světlo ovládá výtvarný projev a modeluje hmotu.

K tvůrcům ovládajícím šerosvit vrcholného baroku patřili Pietro da Cortona zejména v realizaci paláce Barberini (1632—1639) a Andrea Pozzo při výzdobě kostela *San Ignazio di Loyola* (1691—1694). Činností v cizině pomohl Pozzo rozšíření iluzionismu ve střední Evropě (Vídeň).

Ve Francii převzal Caravaggiův temnosvit Georg de la Tour (1593—1652), dynamičnost ustoupila kontemplaci a hlavním zdrojem světla je světlo umělé.

De la Tour, *Anděl se zjevuje sv. Josefovi*, Musée Louvre, Paříž



K představitelům francouzského baroku pak patří především Philippe de Champaigne (1602—1672), který vynikal zejména jako portrétista. Claude Lorrain (1600—1682) proslul svými osobitými krajinami s měkkou světelností, hlubokým prostorem a proudy světla a stínu; světelná atmosféra a její zachycení bylo pro Lorraina zásadní. Hegemonem výtvarného umění se za vlády Ludvíka XIV. stal Charles Le Brun (1619—1690). Zastával post dvorního malíře, ředitele královské Akademie a mnohé další. Okázalý a patetický styl jeho děl konvenoval oficiálnímu směru prezentace králova majestátu.



Lorrain, *Východ slunce*, 1646/7, MET, New York

Z caravaggiiovského temnosvitu a španělského manýrismu vyšel malíř představující barokní španělskou malbu Diego Velázquez (1599—1660). *Dvorní dámy* (1656) se řadí mezi jeho nejslavnější díla, kde je velmi živě zobrazena infantka s dvorními dámami, což vytváří protiklad statickému obrazu královského páru, jehož obraz se odráží v zrcadle a soustředěnému výrazu umělce, který sám sebe zachytil při práci, čímž zdůraznil svůj sociální status.



Velázquez, *Dvorní dámy (Las Meninas)*, 1656, Museo del Prado, Madrid

Výraz plný křesťanské mystiky, askeze a nepatetičnosti je typický pro cykly maleb Francisca de Zurbaran (1598—1664). Žánrovým výjevům plným půvabu a nevšední krásy se věnoval Bartolomé Estéban Murillo (1618—1664). Proslulé jsou taktéž jeho zobrazení Madon.



Murillo, Madona s dítětem zv. Cikánská Madona, 1675, Galeria Corsini, Řím

Nizozemské malířství 17. století je rozděleno ve dvě sféry, které se liší povahou, výrazem i funkcí výtvarných děl. V jižním Nizozemí Flandrech se stalo umění součástí celku (víra i společnost). Dynamický a smyslový barok odvozuje svou genezi od italské malby a v oblasti užívání barev zejména pak od Benátek a Janova. Velké oblibě se těšilo radikální baroko. K jeho čelním představitelům patřil Peter Paul Rubens (1577 Siegen — 1640 Antverpy). Ten proslul jako vynikající malíř, v jehož dílně vzniklo ohromující množství děl, která byla vysoce ceněna již současníky a ovlivnila výtvarný názor nejen celé epochy, ale i následných století. Erudovaný a všestranný umělec vedl prosperující dílnu, ovládal několik jazyků, což využíval při svých úspěšných diplomatických misích, které mu byly v neklidných časech první poloviny 17. století svěřovány. Zahraniční cesty zúročil nejen ve své vlastní tvorbě, ale i v dalších oblastech, v nichž proslul, kupříkladu v architektuře, numismatice, historii, filozofii a intenzivní sběratelské činnosti. V mládí konvertoval ke katolické víře, což do jisté míry předurčilo jeho životní pouť, ale především jeho svébytný umělecký projev. První malířské školení získal v Antverpách, kde se učil u několika mistrů, pravděpodobně největší vliv měl na mladého Rubense Otto van Veen. Malíř a humanistický vzdělanec, jenž se zaměřoval kromě malby i na literární tvorbu, se stal nadanému mladíkovi do jisté míry životním vzorem. V genezi Rubensova jedinečného malířského rukopisu se stal určujícím především umělcův pobyt na Apeninském poloostrově (1600—1608), inspirací pro práci s barvou jako nositelem výtvarného projevu mu byla benátská plátna Tizianova, Tintorettova či Veronesova, v Mantově a Římě pak těžil zejména z antických památek, tvorby Andrey Mantegny, Gulia Romana, Michelangela, Raffaella a v neposlední řadě ze soudobé umělecké produkce. Po návratu do Antverp dokázal zúročit nabyté zkušenosti a získal mimořádné postavení mezi flámskými umělci, k čemuž přispělo i Rubensovo jmenování dvorním malířem arcivévody Albrechta VII. Rakouského a jeho manželky Isabelly Evženie Kláry Španělské (1609). Rubensovo studio, které se stalo jedním z nejúspěšnějších v celé Evropě, těžilo nejen z mimořádného Rubensova výtvarného nadání, ale i z vazeb, které si dokázal vytvořit napříč evropskými panovnickými dvory, v církevních kruzích, jakož i mezi

aristokratickými elitami, předními vzdělanci a hegemony zámořského, burzovního či bankovního obchodu. K jeho objednavatelům patřil mimo jiné anglický král Karel I., Filip IV. Španělský, jakož i francouzská královna Marie Medicejská. Od dvacátých let 17. století byla plátna vytvořená v Rubenshuisu exkluzivním prostředkem reprezentace sociálního i ekonomického postavení svých majitelů a putovala do mnoha významných metropolí: Londýna, Paříže, Madridu či Prahy.



Rubens, Jezdecký portrét vévody z Lermy, 1603, Museo del Prado



Rubens, Tři Grácie, 1635, Museo del Prado

Vynikající portrétista Antony van Dyck (1599—1641) prošel malířským školením v Rubensově dílně. Na cestě po Apeninském poloostrově pobýval v Palermu, Římě, Florencii, Benátkách a Turíně a studoval zvláště díla Correggia a Tiziana. Po návratu do Antverp 1627 se osamostatnil. Podobizny z jeho ruky jsou osobité v pojetí i výrazu. Hluboká znalost fyziognomie a povah portrétovaných osob, jejichž osobní rysy a vlastnosti idealizoval podle vzoru italských aristokratických portrétů. Roku 1623 odjel do Londýna a stal se prvním malířem anglického krále Karla I., zde pobýval až na několik epizod až do své smrti. Jacob Jordaens (1593—1678) se specializoval na žánry a mytologie, které vytvářel zcela bez příkras.



Van Dyck, Karel I., 1635, Musée Louvre

V holandském malířství 17. století dochází k specializaci podle druhů a k vytváření místních škol. Z množství malířů vysokého průměru se představuje řada silných tvůrčích osobností. Mezi všemi svými současníky vynikl celým dílem Rembrandt van Rijn (1609—1669). Ve své tvorbě obsáhl mnohé: kresbu, grafiku i všechny druhy malby. Dokázal vyhovět vkusu první generace zakladatelů, a to zejména v portrétní tvorbě. Osudový rozchod s publikem dokládá mimo jiné názorovou proměnu holandského malířství od realismu 1. poloviny 17. století k dekorativním tendencím 2. poloviny století, související s rostoucí potřebou nádhery zbohatlého patriciátu a vlivem vlámského a francouzského umění. Díla jiných mistrů znal zprostředkovaně. V jeho tvorbě je patrný vliv děl významných italských mistrů — především Caravaggia, Tintoretta, Tiziana. Rembrandt je vnímán jako mistr šerosvitu, používal ostré světelné přechody, několik zdrojů světla (mystické, přirozené, reflex). I v náboženských námětech se odráží dokonalé portrétní mistrovství. Na konci prvního období klesá význam lokálních barev a šerosvit utváří prostor a tvar, je nositelem výrazu i nálad. Téměř monochromatická kompozice, světlo fosforeskuje a dodává dílu nový spirituální rozměr.



Rembrandt, Noční hlídka, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam

Holandský malíř, portrétista Frans Hals (1571/5—1666) studoval v letech 1600—03 u Karla van Mandra v Haarlemu. V roce 1610 se stal členem gildy sv. Lukáše v Haarlemu. Ovládl zachycení jedinečného okamžiku a vzezření bytosti v dané chvíli, a to pomocí volný štětce, vervního rukopisu.

Prvním velkým úkolem byl skupinový portrét *Hostina důstojnického sboru setniny sv. Jiří* (1616).



Hals, Cikánka, 1628/30, Musée Louvre, Paříž

Za zakladatele českého barokního malířství je Karel Škréta Šotnovský ze Závohřic (1610—1674), na jehož dílo navázala další generace umělců v čele s Petrem Brandlem (1668—1735).



Karel Škréta, Narození sv. Václava, NGP  
Petr Brandl, Simeon s Ježíškem, po 1725, NGP

## Architektura

V barokní architektuře se rozvíjí dva hlavní směry radikální a klasicizující. Architektura radikálního baroku navazuje na pozdní Michelangelovy práce, které se osvobodily od klasického kánonu a podřídily ho tvůrčí tendenci autora. Klasicizující styl se opírá o jména jako Palladio či Vignola, kteří rozvíjeli ve svých stavbách klasická schémata a tektoniku staveb a předznamenali tak nástup neoklasicismu v 2. polovině 18. století. Období raného baroku je spojeno s tvorbou Carla Maderny (1556—1629), který se podílel na úpravě chrámu sv. Petra ve Vatikánu. Rozšířil jednolodní baziliku na trojlodí a změnil její půdorys z tvaru řeckého kříže na kříž latinský. Dále projektoval fasádu na římský kostel *San Andrea della Valle* a svatostánek *Santa Susanna* *plasticita*, vertikalismus a jejich kombinace se hrou stínů, kde se nechal inspirovat Vignolovým *Il Gesù*.

Období vrcholného baroku se pojí v Římě se především se třemi jmény renomovaných architektů Pietro da Cortony (1596—1669), Gianlorenza Berniniho (1598—1680) a Francesca Borrominiho (1599—1667). K nejzdařilejším Cortonovým dílům beze sporu patří přestavba kostela *Santi Lucca e Martina* (Forum Romanum). Půdorys vyháází z řeckého kříže a zaoblená ramena jsou obklopena kolonádou, což dalo vzniknout jednotnému celku a prostoru. Cortona se také zcela zásadně prosazoval v malbě, a to zejména fresek (*Palazzo Pitti* ve Florencii).

Gianlorenzo Bernini proslul jako mistr všech umění tzv. designa tedy architektury, malby a zejména pak v sochařství. Významně se podílel na utváření dnešní tváře Vatikánu a Říma.

V chrámu sv. Petra zaujme především baldachýn s monumentálními torčovanými sloupy. Nepřehlédnutelná je kolonáda obepínající náměstí sv. Petra korunované obeliskem, která představuje otevřenou náruč katolické církve věřícím a současně umocňuje pomocí iluzivní perspektivy účinek monumentálního průčelí chrámu.

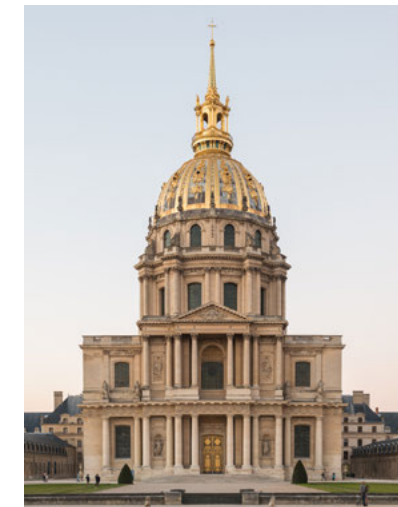
V roli autora architektonického návrhu i samotné sochařské výzdoby se uplatnil při realizaci *Fontány čtyř řek* na Piazza Navona (1647—1652). Francesco Borromini. S jeho tvorbou je spojeno využití konvexně konkávních prvků a jejich zvlněných linií, které dodávají stavbám dynamiku a prolnutí formy stavby a symbolu, což bylo užíváno i dříve, ale barok dodal této tendenci hlubšího významu. Borromini ve svých stavbách téměř popíral antické a renesanční stavitelství s jejich zákonitostmi. K obdivuhodným Borrominiho počínům patří *San Carlo alle Quattro Fontane* (San Carlino) a univerzitní kostel *San Ivo della Sapienza*.

Borromini, *San Ivo della Sapienza*, 1642—1650, Řím, fasáda



Borromini, *San Carlo alle Quattro Fontane*, 1638—1641, Řím, fasáda

Francouzské území bylo ovlivněno italským barokem a záhy se počal prosazovat klasicizující trend. Na dvoře Ludvíka XIV. působil jako hlavní architekt Jules Hardouin-Mansart (1646—1708), jehož svatostánek *Saint-Louis des Invalides* se označuje jako typický projev francouzského baroku. Umně kombinoval pompéznost se symetričností, což provázelo celou francouzskou barokní architekturu. Pokračoval pak v dalších mimořádných realizacích kupříkladu přestavbou *Versailles*, kde došlo k vystavění Zrcadlové galerie, oranžerie a Velkého trianonu. Propojil stávající stavby, jež sjednocovala atika zdobená trofejemi. Jakkoli vycházel z děl Cortonových a Vignolových, nelze hovořit o doslovných citacích.



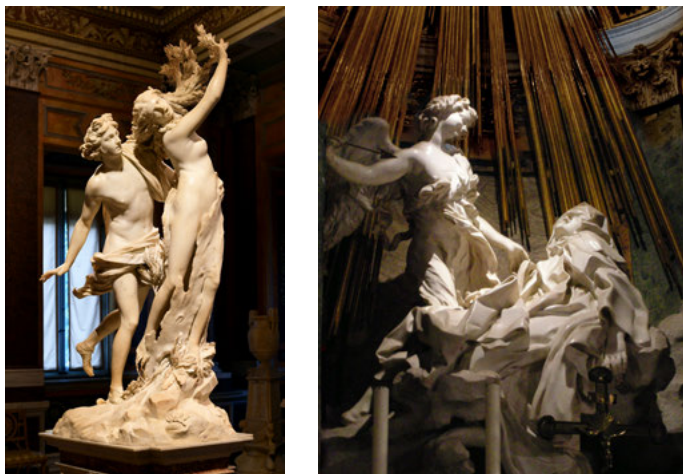
Hardouin-Mansart, *Saint-Louis des Invalides*, Paříž

## Sochařství

Barokní sochařství se rozvíjelo v těsné návaznosti na architekturu. Došlo ještě k většímu důrazu na funkci a účel sochařské výzdoby, a to zejména na výraz, jehož nositelem je lidské tělo, pluralitu námětů a tvarů, naturalistické, anatomicky, ale i idealizované figury, proporci a symetrii. Snaha vyvolat dojem okamžitý, jednoznačný, silný a strhující — vtáhnout diváka do dění — platí pro všechna umění.

Sochaři se snaží zachytit vnitřní citové rozpoložení a důraz na expresivní výraz, často až extatické vytržení. Postavy jsou prohnuté, šroubovitě otáčené, vypjaté polohy a křečovitých gestech. Drapérie odpovídá pohybu. Sochařskou produkcí v 17. a 18. století však ovládají proudy neobyčejně rozmanité a oscilují ve dvou rovinách: spiritualismu a náboženského citu, realismu až naturalismu.

Mezi vůdčí osobnosti patří již zmiňovaný Gianlorenzo Bernini kongeniální sochař, architekt, malíř, jehož tvorba přechází od renesančního kánonu až k vrcholnému expresivnímu baroku. V jeho tvorbě se projevuje obzvláštní cit pro výraz, pohyb a spiritualismus. Ovlivnila ho zejména díla Michelangelova. Zakázky získal od několika papežů (Pavel V., Urban VIII., Inocenc X.) a současně působil i v královských a aristokratických službách. Inspiraci čerpal i z helénistického umění, což lze sledovat i na sousoší *Apollon a Dafné*, které se považuje se vzor barokního mytologického sochařství.



Bernini, *Apollon a Dafné*, 1624, Galleria Borghese, Řím

Bernini, *Vidění sv. Terezie z Avily*, Santa Maria della Vittoria, kaple Cornaro, Řím

Sousoší je působivým dokladem barokního iluzionismu, stírá se zde hranice mezi iluzí a realitou. Bernini ilustruje jedno z extatických vytržení světice. Zachytil ji v momentu mdlobné extáze, jak se vznáší společně s andělem v oblacích ke zlatému světlu.

K žánrům, který dovedl Bernini téměř k dokonalosti, patří portrétní bysta, kdy se mu dařilo zachytit model v určitém duševním rozpoložení a současně i odprezentovat jeho určité rozpoložení. Za svůj život vytvořil mnohé portréty a k těm nejzdařilejším se řadí především podobizna Ludvíka XIV., kardinála Borghese, vévody d'Este).



Bernini, *Ludvík XIV.*, 1665, Versailles

Do jisté míry úplným protipólem k Berniniho radikálnímu baroku byla tvorba Alessandra Algardiho (1598—1654). Upřednostňoval konzervativní, renesanční přístupy v modelaci a přístupu k světelnému utváření formy a tíhl spíše ke klidné koncentraci na detail. Barokní sochařství se v průběhu 18. století od dnes tolik obdivovaného Berniniho stylu odvrátilo a upřednostňovala se jemná krása, melancholie a idylická lehká forma ztvárnění směřující k rokoku.



Algardi, *Attilův útěk*, 1646/1653, Řím

Girardon, *Nymfy obsluhující Apollona*, 1666/1675, Versailles

Francouzské sochařství reagovalo na italský barok, což se projevilo velmi silně i v dílech Françoise Girardona (1628—1715). Ten se podílel na výzdobě versailleského zámku i parku, Louvru a Tuillerií i kostelu Sorbonny. Ohlas helénistického sochařství v jeho dílech rezonuje nejen formou, ale i umístěním plastik v plenéru; osazování krajiny uměleckými díly je jeden z prvků dále využívaných v sochařské výzdobě dalších staveb. Zakázky získával z královského dvora, ale i od představitelů Akademie. Vytvořil náhrobek kardinála Richelieua, kde znázornil umírajícího kardinála v náručí Zbožnosti oplakávaného Vědou (1675—1694). Sousoší *Nymfy obsluhující Apollona* (1666—1675) lze chápat jako alegorii vlády Ludvíka XIV. Inspiraci těžil zcela jasně z díla *Apollon Belvederský*. Za Berniniho Francie je považován Pierre Puget (1620—1694), který vytváří protipól Girardonovým klasicistickým formám.

— L. S.

# Umění konce 18. a 19. století

Devatenácté století bylo dobou, ve které se zrodila moderní společnost. Vývoj v tomto období, jakkoli ho dnes vnímáme téměř jako dobu idylického postupného rozvoje, viděno z dnešního odstupu, byl nesmírně dynamický. Bohatství materiálu a proměn výtvarného umění nabízí k prozkoumání nepřeberné množství výtvarných děl a směrů. „*Tolik rozmanitého bohatství, často těžko vzájemně slučitelného, mohlo vedle sebe existovat jen v podmínkách obrovského vzruchu a varu, v nichž se osvědčené tradice mísily a střetávaly s horečným zrodem nových tendencí a v nichž se mohly uplatnit i nejprotikladnější snahy.*“<sup>32</sup> Výrok René Huyghe pěkně ilustruje bohatý kvas v uměleckém světě 19. století. Je důležité si uvědomit, že v této době nevznikl jednotný sloh, který by reprezentoval celistvost společnosti, která se v té době začala výrazně proměňovat a diferencovat. I to je určitým vodítkem k pochopení společenských proměn, které byly typické pro 19. století. Měnila se především společenská struktura societ a zároveň došlo k bezprecedentnímu růstu průmyslu<sup>33</sup>, který byl zásadním fenoménem, jenž nasměroval společnost do moderní doby. Ze zpětného pohledu byly tyto změny zásadní a v umění lze sledovat, jak významně zasahovaly do lidských životů a jakým způsobem umělecká praxe tyto změny reflektovala.

Změny, které se odehrávaly během tohoto tzv. dlouhého století, reflektovala všechna odvětví výtvarného umění. Intenzivní hledání probíhalo jak v malbě, sochařství, v užitém umění, tak i v architektuře. „*Potřebu stvořit moderní, tj. nové umění, pocítili umělci paradoxně právě v 19. století, ve století zaujatém dějinami. Vyrovnávají se s potřebou, které se od poloviny století říká moderna, zatímco jiní umělci ji neznají nebo proti ní bojují... Požadavek moderních umělců vůči převládajícímu vlivu estetických koncepcí Akademie být současný předpokládá nově si uvědomovat čas. Čas, který jsme měli za neměnný stejně jako společnost, jako by se s průmyslovou revolucí a s proměnami a s pokrokem, jež vyvolává, zrychloval... Čas modernosti je přítomnost, odlišná od minulosti i od budoucnosti a zároveň v sobě minulost*

32 HUYGHE, René (ed.): *Encyklopedie umění nové doby*. Přeložila Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon 1974, s. 12

33 Ve společenském vývoji byla klíčovou událostí Velká francouzská revoluce v roce 1789 a následné události a ve vědě a technice vynález parního stroje a postupný vývoj vědeckých objevů a jejich aplikace do praxe. S tím docházelo k převratným změnám i ve společenském uspořádání. Zrodily se nové vrstvy obyvatel, starý feudální řád se pozvolna rozpadal a začala se utvářet novodobá moderní společnost, kde zásadní roli začala hrát střední třída, vedle toho se vynořil fenomén dělnické třídy, společnost se začala více individualizovat a nastal pomalý, ale vytrvalý přesun obyvatel z venkova do měst.

i budoucnost nesoucí. Tato nová koncepce času vede člověka k tomu, že přisuzuje zvláštní hodnotu době, ve které žije.<sup>34</sup> Tento delší citát velmi přesně vystihuje proměnu chápání dobového kontextu v díle těch umělců, kteří se vymezili proti akademickému historickému vkusu a pochopili společenský pohyb, který se během 19. století udál. To byl také důvod dynamiky proměn různých výtvarných přístupů a začátek téměř neustálé experimentace s přístupem ke skutečnosti a autonomii výtvarného díla, která vygradovala ve století následujícím.

V této kapitole budeme sledovat vývoj výtvarného umění na vybraných dílech, která odrážejí stylové proměny v umění obecně a jejich směřování k modernímu a současnému výrazu výtvarných umění.

Metodická poznámka: Vzhledem k omezené kapacitě budou vybrána díla reprezentující určitý moment (posun) ve vývoji výtvarného umění

## Architektura

Vývoj architektury a stavebnictví nejpregnantněji dokládá změny, které celé 19. století přineslo. Odráží hledání nového řádu a stylu a zároveň zápas s novými úkoly, pro které nemohla mít předobrazy v dobách minulých, jež přinášely společenské změny.

Architektura se na začátku 19. století vyvíjela zprvu v návaznosti na architekturu klasickou, odvozenou z architektury římské a řecké. V průběhu prvních dekad se objevila i architektura navazující na architekturu gotickou, spjatá spíše s romantickým hnutím. Postupně se začaly objevovat další architektonické styly z historie a jejich tvarosloví bylo aplikováno na požadavky moderní doby. Souhrnně se to-muto používání stylů odvozených z historických slohů říká *historismus*. Nicméně v polovině 19. století lze registrovat nárůst a objevy nových materiálů. Hovoříme o litině, oceli, železobetonu a širším využití skla. Technologický rozvoj druhé poloviny 19. století přinesl do architektury nové materiály, které začaly proměňovat její tvář. Prvním odvětvím, kde tyto technologie byly nejvíce využívány, byla železnice, která byla svým způsobem jakýmsi testovacím polem nových technologií.

## Klasicismus

Klasicistní architektura první poloviny 19. století byla založena na adaptaci vzorů vycházejících především ze zpřesněných vědomostí o antické architektuře římské a řecké. Nemalou roli v tomto znalostním posunu sehrál i významný historik umění a estetik Johann Joachim Winkelmann, který podrobil sbírky antického umění

vědecké analýze a založil tak moderní archeologii.<sup>35</sup> Tato architektura je postavena na jasnosti záměru, jednoduchosti struktury, která je vtělena do řádu, symetrie a správné proporce. Architektura klasicistní záměr naplňuje znamenitě. „Opírá se o klasické řády, které po nedávných archeologických objevech doznaly nové obliby. Jednotlivé návrhy se neomezují na jediný záměr. Pohybují se mezi strohou velkolepostí římské architektury a půvabem a elegancí řeckého umění.“<sup>36</sup>

Tento výtvarný názor v architektuře reprezentuje především architektura francouzské provenience, zejména slavný Pantheon. Jacques Germain Soufflot (1713—1780) byl průkopníkem klasicistní reakce na barokní umění. Byla mu svěřena stavba chrámu sv. Jenoféfy, později přeměněného na Pantheon. Soufflot ho navrhl na půdorysu řeckého kříže. Jde o jakési zkřížení římského Pantheonu a chrámu sv. Petra v Římě.<sup>37</sup> Byť byla stavba zahájena ještě v období končícího baroka a v exteriéru je barokní monumentalita zřejmá, v interiéru už stavba představuje klasicistní rysy čili jistou míru strohosti, jednoduchosti. Soufflot upustil od tradičního pojetí barokní zdi a pracuje s volným sloupem a sloupořadím, které používá k oživení interiérů budovy a v jisté míře také k jeho členění. Odvážnou konstrukcí byl tambur pod kupolí, jehož subtilnost vyvolávala ve své době obavy. Konstrukci kupole dokončil Soufflotův žák Jean-Baptiste Rondelet (1743—1829). Musel zpevnit a posílit opěrné body a prokázal tak značný technický cit a vědomosti. Výsledné dílo je monumentální a kompaktní hmotou, která má čistý a racionální výraz. Interiér je podstatně tmavší, než jak jej původně navrhl J. G. Soufflot, protože ústavodárné shromáždění nechalo zazdít 42 původních oken, i tímto zásahem působí interiéru poněkud stroze. Tato stavba pak inspirovala celou řadu jiných včetně washingtonského Kapitulu.



Pantheon, J. G. Soufflot, J. B. Rondelet, 1758—1790, Paříž

34 TUFFELLI, Nicole: *Umění 19. století*. Přeložil Tomáš KYBAL. Praha: Paseka 2001, ISBN 80-7185-313-5, s. 8—9.

35 Podle Podle DEBICKI, Jacek — FAVRE, Jean-François — GRÜNEWALD, Dietrich a PIMENTEL, Antonio Filipe: *Dějiny umění: malířství, sochařství, architektura*. Praha: Argo 1998, ISBN 80-7203-076-0, s. 190. Winkelmannova nejvýznamnější díla *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství* (1755) a *Dějiny umění starověku* (1764) z něj učinila hlavního estetika klasicismu.

36 Tamtéž, s. 192.

37 Tamtéž, s. 198.



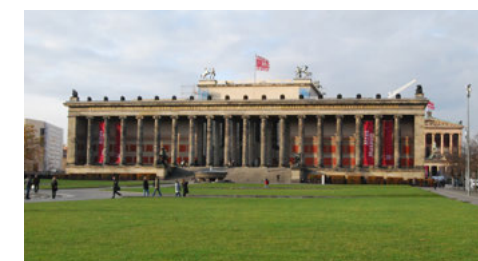
Druhým příkladem francouzské klasicistní školy je práce Clauda Nicolase Ledoux (1736—1806), a sice jedna z jeho celnic. Ledoux vyšel z významné Blondelovy školy, která kladla velký důraz na racionalitu a techniku. Velmi brzy se stal žádaným mistrem. Pracoval pro francouzskou aristokracii a byl jmenován inspektorem solných dolů. Vyprojektoval působivý urbanistický projekt v Arc et Senans a začal projektovat solné město v Chauv. Jeho dílo bylo znovu objevováno ve 20. století moderní avantgardou, zejména některé jeho projekty, které ve své výrazové čistotě předjímaly architektonickou avantgardu. Např. *Dům hlídače vody*. V Paříži vystavěl soubor celnic, z nichž některé byly zničeny za Velké francouzské revoluce. *Celnice Rotonde de la Villette* reprezentuje klasicistní směřování k symetrii a racionalitě. Půdorys budovy je založen na čtverci, do něž je vepsán kruh základny pro válcové těleso, které tvoří výraznou dominantu budovy. Na všech čtyřech stranách jsou umístěny portiky, vycházející z modifikovaného dórského řádu. Strohlost středového válce je zmírněna přesahem vrchní části, která je nesena zdvojenými sloupy. Ty tvoří výrazný plastický prvek, který kryje zapuštěnou a odsazenou část středového válce.



*Celnice Rotonde de la Villette*, C. N. Ledoux, 1784—1789, Paříž  
*Chrám sv. Magdalény*, P. Vignon, 1808—1845, Paříž

Zájem o řeckou architekturu v její čisté podobě reprezentuje také rané dílo Karla Friedricha Schinkela (1781—1841). K. F. Schinkel byl pruský architekt, stavitel, urbanista a obecně člověk mnoha talentů. Svou kariéru začal u Friedricha Gillyho, jehož práci, spojené s klasicistním stylem, se obdivoval a stal se také jeho přítelem. Jeho tvůrčí období začalo v první dekádě 19. století. Stavba *Nové strážnice* (Neue Wache) představovala obnovený zájem o dórský sluh. Původně skutečně strážnice sloužící k ubytování vojska, představuje čistý jednoduchý tvar, který je ozvláštňen mohutným dórským portikem.

*Staré muzeum v Berlíně* je jednou z nejvýznamnějších klasicistních staveb obecně. K. F. Schinkel pracoval s jasnou koncepcí fasády, rytmizované osmnácti iónskými sloupy, pregnančním vnitřním uspořádáním s centrální kupolí inspirovanou římským *Pantheonem*.



*Neue Wache* (Nová strážnice), K. F. Schinkel, 1816—1818, Berlín  
*Staré muzeum*, K. F. Schinkel, 1825—1830, Berlín

## Romantismus

Revival gotiky, neogotika, neorenesance, neobaroko, historismus. Všechny tyto pojmy se mohou schovat pod pojem romantické architektury. Je ovšem pravdou, že tak jednoduché to není, protože v rámci 19. století se vztahy ke stylovému vyjádření vyvíjely a proměňovaly. Navíc pojem historismus v architektuře 19. století zahrnuje hlavně jeho druhou polovinu či spíše poslední třetinu, neboť v této době se slohové prvky na architektuře různě mísí a prolínají, a to včetně antických.

Architektonické formy odráží kulturní pozadí. S romantismem bývá nejvíce spojován návrat především ke gotickému tvarosloví. Pojem revival gotiky (gothic revival) prosazoval britský architekt a dekorátor Augustus Welby Pugin (1812—1852). Byl neústupným zastáncem gotického tvarosloví dokonce do té míry, že jej považoval za vyšší stupeň architektury než antiku.<sup>38</sup> Svým racionalismem a důrazem na konstrukční specifika se blížil svému francouzskému současníkovi Violletu le Duc. Dalším ze zastánců a obdivovatelů gotického tvarosloví byl také významný anglický teoretik John Ruskin, který svými publikacemi obracel, zejména v Anglii, pozornost ke gotice.

<sup>38</sup> Evers, Bernd. (ed.): *Architektur Theorie. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Köln: Taschen 2006, ISBN 3-8228-5082-9, s. 282.

Poté, co stará budova parlamentu podléhá požáru, byla vypsána soutěž na budovu londýnského parlamentu. Soutěž vyhrál ctitel renesance sir Charles Barry (1795—1860). Ovšem dospělo se k názoru, že demokracie a rozvoj občanských práv leží ve středověku, a proto bude nutné postavit budovu parlamentu v gotickém slohu. Z toho důvodu se musel Charles Barry obrátit na znalce gotiky A. W. N. Pugin. Ch. Barry určil celkový tvar a tektoniku budov, zatímco A. W. N. Pugin se zabýval detaily fasády a interiérem. Výsledek je velmi uspokojivý, neboť hmota stavby si zachovává důstojnost a zblízka nabízejí gotické detaily působivý romantický dojem.<sup>39</sup> Vyvolaný zájem o gotické tvarosloví, o jeho racionální a čistou strukturu opanoval především anglosaské země, a zároveň byla gotika v druhé polovině 19. století chápána jako nejvhodnější styl pro nové sakrální budovy.



Gotický templ, 1797, Krásný Dvůr

Londýnský parlament, Charles Barry, Augustus Welby Northmore Pugin, 1837—1860, Londýn  
F. Beer, D. Deworecky, zámek Hluboká, 1840—1871

## Eklecticismus, neoslohy

Zhruba od roku 1830 se architekti snaží definovat moderní styl. Modernita se projevila především v urbanismu, architektuře ale také v užitém umění. Šlo především o to, že tvůrci těchto změn pochopili společenské změny, jejichž potřeby dokázali vtělit do nových urbanistických a architektonických programů. Ovšem na druhou stranu se tyto změny oděly častokrát pláštěm historických stylů. Hledání vhodného stylu pro určité druhy staveb bylo velkým tématem druhé poloviny 19. století. Konfrontaci nových myšlenek a starých postupů můžeme spatřit ve všech velkých evropských městech, včetně toho, které hrálo ve své době prim, a sice v Paříži. Pro prostředí historicky definovaných českých zemí to byla pochopitelně přestavba Vídně.



K. Rössner, I. Ullmann, kostel sv. Cyrila a Metoděje, 1854—1863, Praha-Karlín

J. Zitek, J. Schulz, Národní divadlo, 1866—1881, Praha

Josef Schulz, Národní muzeum, 1885—1890, Praha

G. Semper, Opera v Drážďanech, 1841 a 1878, Drážďany

<sup>39</sup> Srv. GOMBRICH, Ernst, Hans: *Příběh umění*. Přeložila Miroslava GREGOROVÁ  
Praha: Argo 2006. ISBN 80-7203-143-0, s. 408.

## Inženýrská architektura

Jak již bylo napsáno, po celé 19. století se architektura inspirovala starobylými slohovými prvky, případně jejich kombinací. V druhé polovině 19. století rostla tendence tuto tradici nahradit novým jazykem. Novinky do architektury a stavebnictví přicházely z inženýrského prostředí. S tím, jak se objevovaly nové materiály, jako byl například beton, litina, železo nebo posléze ocel, nabízely se architektům, ale především inženýrům nové možnosti. Zejména posledně zmíněné materiály nabývaly v 19. století neobyčejnou sílu a nosnost. Jistou míru prefabrikace a rychlost dokončení stavby. Zásadním odvětvím pro tyto inovativní materiály byla intenzivně se rozvíjející železniční doprava. Pro tento druh architektury se vžil název inženýrská architektura či inženýrský styl, který vyvrcholil stavbou věže Gustava Eiffela v Paříži roku 1889. Ve Spojených státech amerických, kde se ocelový skelet ujal asi nejvíce a kde vynález elektrické zdviže (1881) umožnil budování výškových budov, to byl především L. H. Sullivan, který spojil soudobé inovativní technologie s moderním výtvarným výrazem. Zejména v posledních dvou dekádách 19. století vplývá do secesního tvarosloví.

Křišťálový palác, J. Paxton, 1851, Londýn

Národní knihovna, H. Labrouste, 1858—1868, Paříž

Viadukt u Garabitu, G. Eiffel, 1880—1884

Eiffelova věž, G. Eiffel, 1889, Paříž



## Secese, architektonická moderna, umění kolem roku 1900

Hledání moderního stylu, který by dokázal definovat proměnu společenských poměrů na konci 19. století, nalezlo svůj výraz v umění secese. Tento styl se vyvinul v Evropě zhruba v letech 1890 až 1910. Kolem roku 1904 se ustanovilo několik center, z nichž se žádné nestalo vedoucím centrem, také z toho důvodu dostalo hnutí několik názvů *modern style* ve Velké Británii, v Itálii *stile floreale* nebo *stile inglese* či *liberty*, v Německu *Jugendstil*, ve Španělsku *arte joven* nebo *arte modernista*, v Rakousku *Sezessionstil* a ve Francii a Belgii *art nouveau*<sup>40</sup>. Obecně se tyto termíny používají spíše pro odvětví architektury a užitého umění. Na druhou stranu se secesní tendence prolínají se symbolismem, který ovládl malířství na přelomu milénia.

Malba do jisté míry přichází v secesním stylu o svou výlučnost v rámci umění. Ovšem byli to především architekti, kteří rozvinuli myšlenku jednotného, komplexního díla, kde bylo vše rozkresleno do posledního detailu. „Specifikum secese spočívá v jejích teoretických záměrech, jež lze shrnout do dvou základních myšlenek: jednota umění a umění pro všechny.“<sup>41</sup> V zásadě šlo o sloučení všech druhů umění a řemesel do jednoho celku. Tedy záměr, pro který můžeme použít německý termín *Gesamtkunstwerk*. Myšlenka umění pro všechny vycházela z dobových sociálně orientovaných programů a jako první ji vyjádřil John Ruskin, který se domníval, že kvalitní řemeslo může mít etický dopad na vývoj společnosti.

Na počátku secesního stylu lze najít hledačské úsilí anglických umělců, kteří založili hnutí *Arts & Crafts*, kde dominoval William Morris, ovlivněný Ruskinem a prerafaelity. Anglické prostředí je spjato s obnovou soukromého domu, pro který se vžil pojem anglický venkovský dům. Mezi těmito architekty najdeme např. Arthura H. Mackmurda (1871—1947), Baillia Scotta (1863—1945) či Charlese A. Voyseyho. Významnou osobností byl Charles Rennie Mackintosh, který inovoval architektonický styl především v Glasgow. Ovšem zatímco se W. Morris soustředil na inspiraci gotickým uměním, další tvůrci tuto inspiraci opustili a vydali se jinou cestou. V Belgii a Francii převažuje přírodní dekorování, které rozvíjí především rostlinné motivy (tzv. florální dekor), v anglosaských zemích převažuje lineární a geometrický dekor). V řadě realizací jako např. v projektu glasgowské školy umění či v soukromém domě Hill House a v jeho interiérech prokázal Ch. R. Mackintosh kreativní a inovativní přístup založený na historické inspiraci, ale velmi osobitě a moderně interpretované. Zjednodušením linií a detailu přispěl k modernímu designu. Velký vliv měl Ch. R. Mackintosh v Rakousku a Německu, kde se jeho tvorba šířila pomocí revue *The Studio*.

V Rakousku-Uhersku to bylo především ve Vídni, kde vznikl okruh architektů a umělců, kteří založili vídeňskou secesi. Významnou roli zde sehrál Otto Wagner, nejen jako architekt, ale také jako pedagog, který vedl speciální školu architektury, z níž vzešla generace vynikajících architektů vídeňské secese. Josef Hofmann, Josef Maria Olbrich, Jan Kotěra, Leopold Bauer a další měli velký vliv na rozšíření secesního tvarosloví po celém Rakousku-Uhersku. V jejich díle, jako byly vila v Brně-Pisárkách

40 TUFFELLI, Nicole: *Umění 19. století*. Přeložil Tomáš KYBAL. Praha: Paseka 2001, ISBN 80-7185-313-5, s. 282.

41 Tamtéž, s. 112.

od Leopolda Bauera či palác Stockletových v Bruselu od Josefa Hofmanna, případně muzea v Hradci Králové od Jana Kotěry, lze vidět posun k modernímu na historii nezávislému architektonickému tvarosloví, které již není inspirováno historickými styly, ale hledá výtvarnou řeč, která by vyjádřila společenské změny. Zařazujeme je do výběru, byť tito architekti působili již na počátku 20. století. Nicméně jejich tvorba reprezentuje dobový přelom. Pro všechna díla je typické tvarové zjednodušení ve všech aspektech architektury.

Francouzské pojetí florální secese může reprezentovat tvorba H. Guimarda, který vytvořil dnes již ikonický design vstupů do pařížské podzemní dráhy. Specifická je ve Spojených státech tzv. *chicagská škola* zde reprezentovaná H. L. Sullivanem. Specifická z toho důvodu, že díky vynálezu elektrické zdviže bylo možné stavět mnohapatrové výškové budovy, pro které se vžil název mrakodrapy. Sullivan ovlivnil architektonický vývoj mimo jiné i tím, že je mu připisován výrok *forma následuje funkci* (form follows function), která se stala jakýmsi axiomem funkcionalistické architektury. Ve Španělsku je to práce Antonia Gaudího, která přinesla mohutný impuls do Barcelony. Gaudího přínos spočívá v objevení plastické stránky architektonické tvorby. Jeho realizace se téměř blíží sochařskému pojetí.

D. Adler, L. H. Sullivan, Budova auditoria, 1886—1889, Chicago  
V. Horta, Palác Tassel, 1893, Brusel



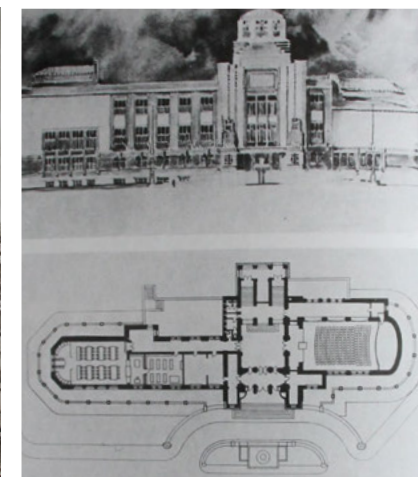
Ch. R. Mackintosh, Glasgow School of Art, 1897—1899, 1907—1909, Glasgow  
H. Guimard, Vstupy do pařížského metra, 1899, Paříž  
H. L. Sullivan, Obchodní dům Carson, Pirie a Scott, 1899—1904, Chicago



L. Bauer, Reissigova Vila, 1901—1902, Brno-Pisárky  
O. Wagner, Poštovní spořitelna, 1904—1906, Vídeň



J. Kotěra, Muzeum, 1906—1912, Hradec Králové  
Josef Hofmann, Palác Stocklet, 1906—1911, Brusel  
J. D. Tate, J. E. Forbes, Little Pednor — rozšíření, anglický venkovský dům, 1910—1912



Kat. Nr. 13/18/3/8: Palais Stocklet in Brüssel, Straßenfassade, 1906—1911



# Malba

## Klasicismus

Klasicismus se začal etablovat ve druhé polovině 18. století, svého vrcholu dosáhl za revoluce a jeho tvůrčí síla doznívá s nástupem romantismu na začátku 30. let 19. století. Jeho pokračovatelem a ochráncem této tradice se stala akademická malba, jejíž pravidla určovala *Akademie des Beaux Arts*. Malířství se díky podnětům čerpaným z antiky zaměřuje především na tvar. Díky tomuto zacílení se snaží dospět ke klasickému ideálu. V opozici vůči rokokové senzualitě a v zájmu potlačení expresivnosti byla škála barev neoklasických malířů velmi střídmá. Lomené, jednoduché tóny na více či méně tmavém pozadí. Barva je redukována na symbolickou funkci, čímž je vyřazena její nezávislá exprese, kterou získala v barokním umění. Situaci vyjadřuje Winkelmannův citát: „*Krása je jako neprůzračnější voda, která tryská z čistého pramene, jen má o to blahodárnější účinky, čím méně chutná.*“<sup>42</sup>

Postupně se klasicistní malba stávala hlavní výspou tzv. *akademického umění*. Tedy umění, které bylo upřednostňováno Akademií. Charakteristickým rysem pro akademiky bylo vyzdvihování tzv. *historické malby*, která v hierarchii žánrů byla nejvyšší. Ta byla založena na renesanční tradici přesné kresby a modelování světlem a stínem. Umění, které Akademie výtvarných umění prosadila a které bylo chápáno jako vysoké umění, mělo nezanedbatelný vliv na vkus na střední třídu. Velkou roli v tom sehrály tzv. *salony*. To byly od roku 1791 státem organizované výstavy, které byly otevřené všem umělcům ovšem za podmínky, že budou vybráni porotou. Šlo celkem o hodně, neboť, zejména pro malíře, to byla jediná příležitost, jak upozornit na svou práci a případně získat státní zakázku.

Přísaha bratří Horatiů (olej na plátně), 330 × 425 cm, J. L. David, 1784, Musée du Louvre Paříž  
Sabinky, (olej na plátně), 385 × 522 cm, J. L. David, 1799, Musée du Louvre Paříž



Portrét Caroline Riviérové, 100 × 70, 1806, J. A. D. Ingres, Musée du Louvre Paříž  
Pramen, 83x163 cm, 1820, J. A. D. Ingres, Musée du Louvre Paříž  
Úpadek Říma, 466 × 773 cm, 1847, T. Couture, Musée d'Orsay Paříž  
Zrození Venuše, 300 × 215 cm, 187W9, W. A. Bouguereau, Musée d'Orsay Paříž



42 Podle DĚBICKI, Jacek — FAVRE, Jean-François — GRÜNEWALD, Dietrich a PIMENTEL, Antonio Filipe: *Dějiny umění: malířství, sochařství, architektura*. Praha: Argo 1998, ISBN 80-7203-076-0, s. 194.

## Romantismus

Pojem romantismus nalezneme zprvu v literatuře. Romantismus se postavil do opozice vůči klasicismu. Odmítl závislost na řecko-římských vzorech. Proti racionalitě a nadvládě rozumu staví senzibilitu, vášně a fantazii. Znovuobjevuje senzualitu barokního a manýristického umění (zejména v malbě). Prosazuje individualitu osobnosti. Romantické hnutí se prosazuje od konce 18. století a definitivně se, ve výtvarném umění, etabluje kolem roku 1824, v době, kdy Eugen Delacroix dokončil svůj obraz *Krveprolití na Chiu*. Na síle ztrácí kolem poloviny 19. století. Velký důraz na individualitu a nezávislost osobnosti romantického hnutí stál u zrodu fenoménu prokletého jedince. Ve výtvarném pojetí postavil romantismus proti klasicistnímu důrazu na kresbu, tvar a modelaci, sílu barvy a barevných vztahů.



Kříž v horách, 1807–1808, C. D. Friedrich, Gemäldegalerie Drážďany

Zimní krajina, 1811, C. D. Friedrich, National Gallery Londýn

E. Delacroix, 1854, Lov na tygra, 74 × 92 cm, Musée d'Orsay, Paříž

Sardanapalova smrt, 1827, E. Delacroix, 392 × 496 cm, Musée du Louvre, Paříž

T. Gericault, 1812, Důstojník dávající povel k útoku, 349 × 266 cm, Musée du Louvre, Paříž

## Realismus

Akademie, která vládla dobovému vkusu v 19. století, svazovala umění přísnými pravidly odvozenými z historického tvarosloví antiky či renesance, kdy byl preferován zejména umělecký výkon Raffaelův. Proti tomuto diktátu se zhruba od poloviny 19. století rodí opozice umělců, literátů i kritiků, kteří hledají inspiraci v žité zkušenosti a skutečnosti. Odmítají svět tzv. vysokého umění založeného na historické malbě a absolutní adoraci klasicistních postupů. Novým fenoménem, který měl na proměnu malířství obrovský vliv, byla fotografie. Malíři jsou jí fascinováni, realistická snaha zachytit skutečnost se v ní zdá být naplněna. Ovšem na druhou stranu fotografie podnítila intenzivní zkoumání proměnlivosti přírodních jevů. „*Tak dochází ke zrodu impresionismu, jímž realismus vrcholí ve snaze podřídit se pouze kontrole optických jevů.*“<sup>43</sup>

Zárodky realismu lze nalézt již i v některých neoklasických malbách, zejména portrétních. Ovšem objektivita námětu není jediným kritériem realistické malby. Dalším významným momentem je způsob provedení — technika. V realismu může být hrubší, pracuje se způsobem *non finito*. Zatímco v klasicismu je nejvýše hodnocená historizující vznešená malba, v realismu je mnohem podstatnější průzkum každodenního života. Toto prozkoumávání sociální reality, např. u G. Courbete nebo J. F. Milleta, vyvolávalo odsudky, bylo považováno za karikaturu krásného umění. Byla to také realistická malba, která se vrátila k žánru, který byl považován za druhořadý, ke krajině. I z toho důvodu bývá 19. století považováno za vrcholné období pro krajinomalbu.

Realističtí malíři se v uchopení krajiny snaží o objektivní zobrazení, a sice aby bylo co nejjednodušší a nejpřímější. Námětem se stává sama příroda, není už rozdělena na vyprávění bukolické scény a přírodní pozadí. Průkopníkem tohoto pojetí byl v Anglii John Constable, ve Francii malíři tzv. Barbizonské školy a velmi inspirativně se s realismem vyrovnali malíři, kteří působili v německých zemích či Rakousku-Uhersku.



J. Constable, Vůz na seno, 130 × 180 cm, 1821, National Gallery Londýn

J. M. W. Turner, Sněžná bouře, 91 × 122, 1842, Tate Gallery Londýn

43 DĚBICKI, Jacek — FAVRE, Jean-François — GRÜNEWALD, Dietrich a PIMENTEL, Antonio Filipe: *Dějiny umění: malířství, sochařství, architektura*. Praha: Argo, 1998, ISBN 80-7203-076-0, s 213.



- C. Corot, 1874, Mlýn u Saint Nicolas les Arras, 65 × 81 cm, Musée d'Orsay Paříž
- Ch. F. Daubigny, Sklizeň, 135 × 196 cm, 1851, Musée d'Orsay Paříž
- J. F. Millet, 1857, Sběračky klásků, 85,5 × 111 cm, Musée d'Orsay Paříž
- G. Courbet, Pohřeb v Ornans, 315x668 cm, 1849—50, Musée d'Orsay Paříž
- A. Pettenkofen, Cikánský tábor v pustě, 1855, Oblastní galerie Liberec
- L. A. Lhermitte, Výplata ženců, 1882, Musée d'Orsay Paříž
- I. Repin, Burlaci na Volze, 1870—1873, Státní ruské muzeum Petrohrad

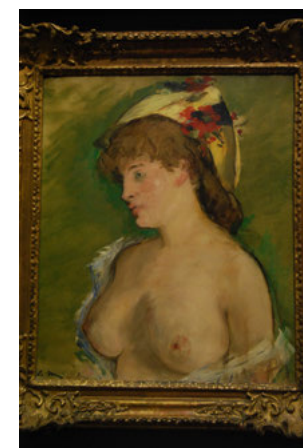
## Impresionismus

Mladí malíři různého původu, narození mezi léty 1830 a 1841 se kolem roku 1860 scházejí na Švýcarské akademii v Paříži, kde je to — Camille Pissaro (1830—1903), Paul Cézanne (1839—1906), Armand Guillaumin (1841—1927) — a v ateliéru Gleyere, tam je to: Claude Monet, Pierre August Renoir, Frédéric Bazille (1841—1870), Alfred Sisley (1839—1899).<sup>44</sup> Tito tvůrci hledají nové způsoby vyjádření a snaží se formulovat nové myšlenky. Neformálním vůdcem v debatách se stal Edouard Manet (1832—1883). Tato skupina malířů odmítá oficiální akademickou doktrínu a postupně se staví rezervovaně i k realistické malbě. Jejich inspiračními zdroji jsou práce anglických krajinářů Constabla a Turnera a Holanďana Jongkinda a Francouze Boudina. Zajímají se také o malbu 18. století, jejíž jasnost a senzualita je inspirovala k hledání prosvětlení jejich vlastní palety.

Významnou inspirací k proměně malířského pojetí byla japonská grafika, konkrétně japonské dřevořezy. Ty měly velký vliv na přehodnocení způsobu užívání perspektivy, techniky modelace, šerosvitu a zaměření na detaily. Revolučnost jejich malby spočívala spíše v trvání na malbě v přírodě. Vynález barev v tubách jim umožnila pracovat na motivu v plenéru a zároveň tam obraz i dokončit. Začínají si všimnout proměnlivosti motivu v závislosti na počasí. Zde si uvědomí křehkost chvíle a v jistém smyslu i nehmataelnost daného motivu. Impresionisté se tedy soustředí na světlo jako nositele této proměnlivosti a tomu přizpůsobil také svou malířskou techniku. Barvy nejsou míchány primárně na paletě, protože pracují především s čistými barevnými tóny, ale na plátně, jde o „optické“ míchání barev, na kterém participuje divák. Další ze zásadních změn byly motivy, které si vybírali nejen z přírody, ale také objevovali novou inspiraci v proměně Paříže v moderní velkoměsto. Nejen v jejich bulvárech a technologických proměnách, ale také ve sledování změn v sociálním a společenském životě.

E. Manet, Snídaně v trávě, 1863, 208 × 265 cm, Musée d'Orsay, Paříž

E. Manet, Žena s odhalenými nadry, 1878, 63 × 52 cm, Musée d'Orsay, Paříž



44 Tamtéž, s. 219.



C. Monet, Piknik, 1865—66, 418 × 150 a 248 × 217 cm, Musée d'Orsay, Paříž

C. Monet, Katedrála v Rouen (v ranním světle), 1893, 107 × 73 cm, Musée d'Orsay, Paříž

C. Monet, Katedrála v Rouen (v plném denním světle), 1893, 107 × 73 cm,

Musée TP d'Orsay, Paříž

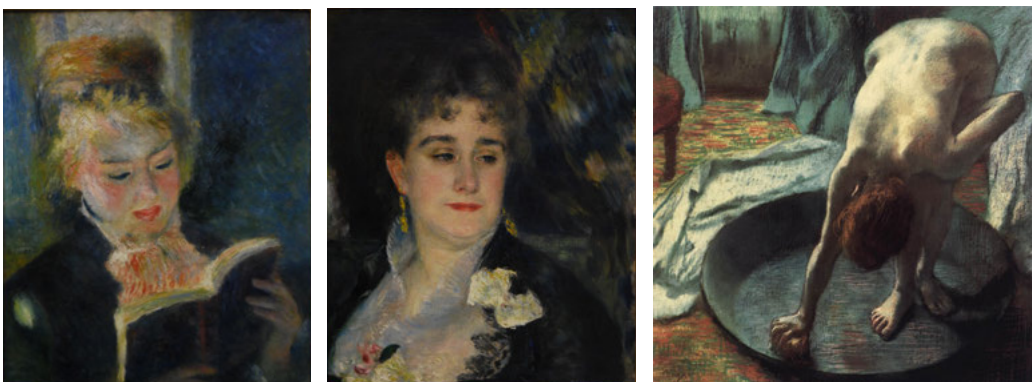
A. Renoir, Čtenářka, 1874, 47 × 38 cm, Musée d'Orsay, Paříž

A. Renoir, Portrét paní Charpentierové, 1876—77, 47 × 38 cm, Musée d'Orsay, Paříž

E. Degas, Vana, 1885—86, pastel na papíře, 70x70 cm, Hill-Stead Museum, Farmington

C. Pissarro, Poštovní vůz, 1870, 26 × 36 cm, Musée d'Orsay, Paříž

C. Pissarro, Bulvár Montmartre v oblačném ránu, 73 × 92 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne



## Postimpresionismus

Jde o trochu zavádějící pojem, protože shrnuje celkem nesouvisející tvůrčí solitéry a proudy. Jsou to autoři přispívající svou tvorbou do světa umění po roce 1880. Je to malířská tvorba reprezentovaná především třemi velkými a nezávislými osobnostmi van Goghem, Gauguinem a Cézannem. Ovšem vývoj posledních dvou dekád 19. století je poněkud komplikovanější, protože zejména v Paříži působí Georges Seurat, který je tvůrcem stylu, kterému jsou dány přívlastky jako *divisionismus*, *neopresionismus* či *pointilismus*. Dílo Gauguinovo je vřazováno do syntetismu či symbolismu, ke kterému se hlásí také další tvůrce. Obtížně zařaditelná je tvorba Henri Toulouse-Lautreca. Navíc práci řady umělců na konci 19. a začátku 20. století lze řadit do specifického proudu secese. Lze říci, že poslední dvě dekády 19. století představují období, ve kterém se umění nacházelo ve stavu horečných proměn.

V rámci tohoto vývoje se utvářejí dvě koncepce krajinomalby. V první „spočívající v impresionistické logice, se umělec snaží krajině navrátit uspořádaný vzhled (neopresionisté) a vyjádřit její stálost, jak je tomu zejména u Cézanna. A v druhé hledají umělci v krajině vyjádření nějaké myšlenky, což se stane úlohou symbolistů.“<sup>45</sup> Umělci tohoto proudu hledají v přírodě stálost, nechtějí popřít to, co vidí. Ovšem jejich úsilí je zavedlo k hledání jisté autonomie výsledné výtvarné kompozice. Pracují mimo hlavní proudy tehdejšího umění i společnosti. Stahují se do ústraní a pracují mnohdy osaměle. Vincent van Gogh (1853—1890), Paul Cézanne (1839—1906) a dále Paul Signac (1863—1935) na jihu Francie. V Bretani působili Georges Seurat (1859—1891) a Paul Gauguin (1848—1903). Edvard Munch (1863—1944) se odebral do samoty zálivu poblíž Osla. James Ensor (1860—1949) pracoval v Ostende. Giovanni Segantini (1858—1899) a Ferdinand Hodler (1853—1913) působili ve švýcarských Alpách. Speciální případ představuje Paul Gauguin, který odešel na Tahiti. Tato odloučení od předních uměleckých a společenských center reprezentují snahu najít podstatu uměleckého projevu. Paul Gauguin je navíc ideálním představitelem tohoto hledání, neboť ho jeho cesta hledání pramenů (kořenů) lidstva zavedla k „primitivnímu“ umění. Za nalezení pevného tvaru a návrat ke kresbě v krajinomalbě vděčí tvůrci postimpresionistické generace, Seurat, Cézanne a Gauguin, především Pissarovi, ke kterému měli nejbližší.

V roce 1886 na poslední impresionistické výstavě vystavil Georges Seurat obraz *Nedělní odpoledne na Ile la Grande Jatte*. Tento obraz, pojednaný novou technikou, která se lišila od impresionistického způsobu malby skvrnou, byl téměř okamžitě považován za manifest nového směru — *neopresionismu* (používá se také název *pointilismus* či *divisionismus*). Signac, který se vyučil této technice od Seurata, ji teoreticky zpracoval ve své studii Od Eugena Delacroixe k neopresionismu. Metodu malování popisuje jako dělení, které zachovává výhody kolorismu, harmonie a dalších malířských momentů:

„optické mísení výhradně čistých pigmentů (všech barev spektra a tónů), rozdělení prvků (lokální barvy, barvy osvětlení, jejich vzájemných reakcí), rovnováha těchto

45 TUFFELLI, Nicole: *Umění 19. století*. Přeložil Tomáš KYBAL. Praha: Paseka 2001, ISBN 80-7185-313-5, s. 57 a 62.

prvků a jejich proporcí (podle zákonů kontrastu, odstiňování avyzařování), zvoleného tahu štětky, úměrného velikosti obrazu."<sup>46</sup>

Podobně přemýšlel i Paul Cézanne, který se snažil propojit oko a mozek, což byla jistá reakce na rozmízení hmoty, které viděl u impresionistů. Je pro něj důležité spojit smyslové vnímání s logickou organizací vjemů, které určují výtvarné prostředky. O sobě prohlašoval, že chce být Poussinem, jinými slovy, chtěl zachytit přírodu i v její hmotové přirozenosti.

V souvislosti s tímto téměř vědeckým přístupem se rozvíjí symbolistní krajinomalba.

Přístup malířů, kteří bývají zařazeni do tohoto proudu, jak popíšeme níže, přistupují ke krajině trochu jiným způsobem, než jak tomu bylo v předchozích případech. Příroda zůstává základní inspirací, ale „proces intelektualizace neustále sílí, až do té míry, že Gauguin maloval „podle představy“ a Munch mohl říci: „maloval jsem z paměti“<sup>47</sup>. Krajina je uchopována na základě vnitřní zkušenosti. Přístup k přírodě je subjektivní a zároveň paradoxní, zejména z pohledu předchozích přístupů ke krajinomalbě včetně impresionistické. Má totiž i svůj intelektuální rozměr, který dovoluje krajinou v obraze manipulovat. Důležitým momentem v tomto typu krajinomalby je snaha vzbudit v divákovi emoci, která by měla divákovi předat nebo zprostředkovat umělcovu myšlenku či pocit. V symbolickém módu zobrazování to může mít kontemplativní až náboženský rozměr, spojení se smrtí a meditací o ní. Umělecké dílo se ovšem s posunem vnímání přírody stává transpozicí a spíše ekvivalentem nějakého vjemu. Tato generace není tak pevně spojená stylově jako impresionisté, daleko více se rozvíjí individuální přístup jednotlivých umělců.

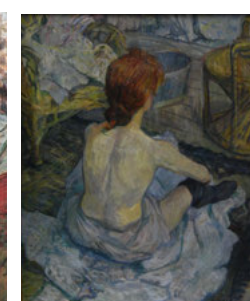
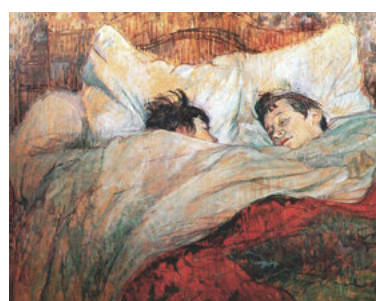
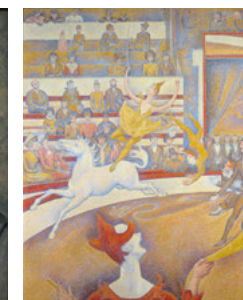
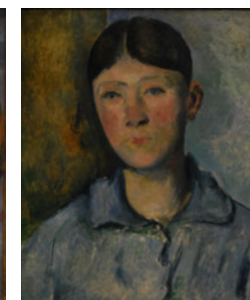
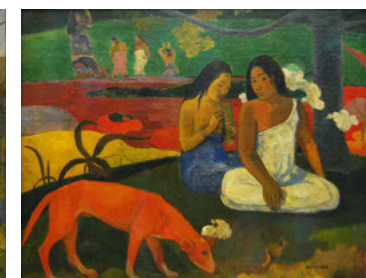
Velmi důležitou roli nebo spíše zásadní u těchto tvůrců hraje barva. Například Vincent van Gogh zvláště v posledním období své tvorby hovoří o symbolické funkci barev. Příroda je pro něj stále základní inspirací, ale „přitom se snaží objasnit to podstatné, co tvoří věčně platný charakter kraje“<sup>48</sup>. Jinými slovy posouvá barevnost námětu tak, aby zdůraznil určité charakteristiky či prožitky z krajiny. Paul Gauguin spolu s Émilem Bernardem (1868—1941) našli v Pont-Aven nové řešení, tzv. *cloisonnismus*. Každá barva a tvar jsou podobně jako u vitráže ohraničeny konturou. Gauguin ovšem vedle sebe klade také doplňkové barvy v intenci komplementárního kontrastu a v ploše, tedy jinak, než jak tomu bylo u impresionistů. Postupně docházejí mimo jiné i pod vlivem japonské grafiky k syntetizování, spojování v detailů v jeden celek. Maurice Denis definoval syntetismus takto: „Syntetizování nemusí být nutně zjednodušování ve smyslu učinit něco srozumitelné. Prostě to znamená odstupňovat podle hierarchie, podrobit každý obraz jedinému rytmu, jedné dominantě, něco obětovat, něco nadřadit, zobecnit.“<sup>49</sup> Podobně Ferdinand Hodler hledá vyvážený vztah mezi barvou a tvarem, který on sám nazval paralelismus. V těchto výročních a výtvarných dílech už cítíme obrát směřem k avantgardnímu umění, ve kterém barevná kompozice, subjektivní prožitek, pocit bude hrát mnohem větší roli a povede k abstrahování a dekonkretizaci výtvarného díla.

46 Podle TUFFELLI, Nicole: *Umění 19. století. Přeložil Tomáš KYBAL. Praha: Paseka 2001, ISBN 80-7185-313-5, s. 64.*

47 Podle tamtéž, s. 65

48 Podle tamtéž, s. 67

49 Podle TUFFELLI, Nicole: *Umění 19. století. Přeložil Tomáš KYBAL. Praha: Paseka 2001, ISBN 80-7185-313-5, s. 68.*



V. Van Gogh, Poledne (podle Milleta), 1889—1890, 73 × 91 cm, Musée d'Orsay, Paříž

V. van Gogh, Kostel v Auvres, 1890, 94 × 74 cm, Musée d'Orsay, Paříž

P. Gauguin, Žlutá kupka sena, 74 × 93 cm, Musée d'Orsay, Paříž

P. Gauguin, Zábava, 75 × 94 cm, 1892, Musée d'Orsay, Paříž

P. Cézanne, Zátíší, 65 × 81 cm, 1888—90, Musée d'Orsay, Paříž

P. Cézanne, Paní Cézanne, Musée d'Orsay, Paříž

G. Seurat, Cirkus, olej na plátně, 1891, 180 × 148 cm, Musée d'Orsay, Paříž

H. Toulouse-Lautrec, V posteli, 1892, 54 × 71 cm, Musée d'Orsay, Paříž

H. Toulouse-Lautrec, Toaleta, 1889, 67 × 54 cm, Musée d'Orsay, Paříž

## Sochařství

Vývoj v sochařství celkem kopíruje stejný pohyb, jako byl výše popsán v malířství. Sepětí s klasickou antickou tradicí je zprvu velmi silné, neboť se v této disciplíně nabízelo daleko větší množství příkladů. Klasicistní estetika sleduje čistotu tvaru a snaží se o přesnost, kterou reprezentuje zejména sochařství. To se inspiruje výrazně antickým tvaroslovím, kde zdůrazňuje spíše chlad antických věcí, který je považován za výraz čistoty. To se projevuje především v bezchybném a řemeslně dokonalém zpracování povrchů těchto klasicistních soch. Na počátku století ovlivňoval sochařství velký benátský sochař Antonio Canova (1757—1822), kterého lze považovat za otce tzv. *neoklasicismu*. Byl vedle svého mladšího současníka Bertela Thorvaldsena (1768/70—1844) nejoceňovanějším sochařem neoklasického stylu. Jejich dílo můžeme považovat za esenci neoklasicistní estetiky. Vynikající řemeslné provedení, často antické náměty byly tím, co tehdejší publikum uchvacovalo. Jak jsme uvedli výše, je potřeba nahlédnout tuto tvorbu v širším společenském kontextu, ve kterém vazba na antické umění, ctnosti a další tradice, hrály obrovskou roli. Zprvu si klasicistické sochařství uchovalo, zejména v portrétech, realistické znaky a nepodlehlo kultu ideální krásy. Nicméně tento kult převládá v oficiální kultuře, kde lze najít plejádu tvůrců tohoto druhu.

Ovšem už v roce 1831 se na salónu ohlašují romantické tendence např. v díle Jeana du Seigneur (1808—1866), které směřují k realističtějšímu pojetí. Objevují se také nové náměty. Salón v roce 1833 sice ovládli romantikové, ale v následujících letech se v hlavním proudu usadili představitelé akademie. Velmi zajímavým sochařem byl Auguste Preaúlt (1809—1879), jehož práce *Vraždění* či další se vyznačovaly silnou expresí. (obr.). Dílem, které mělo vliv na další vývoj francouzského sochařství, byla práce Françoise Ruda (1785—1855) s názvem *Odchod dobrovolníků v roce 1792* (1835—36) známá také jako *Marseillaisa*. Jde o nejkrásnější reliéf na *Vítězném oblouku* v Paříži. Jde o velmi dynamickou kompozici s realistickými prvky, dílo, které obdivoval i August Rodin. Ovšem nejnadanějším romantickým sochařem byl Antoine Barye (1795—1875). Jeho plastiky zvířat zachycují energii, dravost a krutost přírodních dějů. (obr.) V jistém smyslu jde o obrat k přírodě, k její živé složce, k fauně, k jejím přirozeným dějům, které tolik fascinovaly první romantiky.

Období, které se ve Francii nazývá druhým císařstvím, bylo dobou, kdy vznikala velká díla určená do veřejného prostoru, která měla dekorativní charakter, ale zároveň se objevovalo sochařství, které bychom mohli označit jako výrazové. Vynikající osobností této doby byl Jean-Baptiste Carpeaux (1827—1875). Byl to Rudův žák, jehož sochy tendovaly k citlivě pojedenému realismu, v některých případech inspirovaných Michelangelem, jako např. socha *Ugolina*. Další práce jako např. *Flóra* či *Tanec* (obr.) byla díla plná pohybu a výrazu. V druhé polovině 19. století vznikla řada výrazných a zajímavých děl, ovšem nejtýpčtější osobností, kterou lze spojit s realistickým uměním, je osobnost Aimé-Jules Dalou (1838—1902). Vedle drobnějších plastik vytvořil monumentální sousoší *Triumf republiky* na Place de la Nation v Paříži.

Ovšem přelomovým dílem, které předznamenalo vývoj moderního sochařství ve 20. století, bylo dílo vynikajícího sochaře Augusta Rodina (1840—1917). Rodin zaujímá ve vývoji sochařství druhé poloviny 19. století jedinečné místo. Rodinova tvorba se ubírala specifickým směrem už od počátků. Velmi ho ovlivnilo setkání s tvorbou Michelangela, což se mimo jiné projevilo i na bytě *Muž s přeraženým nosem*. Dnes se to zdá být zvláštní, ale v dobovém vkusu druhé poloviny 19. století převažovala

orientace na klasičtější pojetí sochy. A. Rodina proslavily již jeho první volně stojící sochy *Kovový věk* (1877), *Sv. Jan Křtitel* (1880). *Kovový věk* vyvolal silnou opozici, s tím, že jde o odlietek lidského těla. Tyto komentáře ukazují, jak se Rodinova práce lišila i od prací realistických nebo realističtěji pracujících sochařů, jako byl např. Dalou. A. Rodin modeloval povrch těl vervním způsobem, jejich povrch odráží od tisíců plošek a prohlubní světlo a přispívá k zvýraznění plasticity materiálu a jistě míře expresivnějšího pojetí sochy.

V roce 1880 dostal A. Rodin zakázku na vytvoření dveří zamýšleného muzea, která vycházela z inspirace Dantovou *Božskou komedií*. Rodin na této zakázce pracoval téměř až do své smrti. Z této práce, která byla koncipována jako vysoký reliéf, odvodil Rodin celou řadu samostatných postav, z nichž nejznámější jsou například *Myslitel*, *Adam*, *Polibek* aj. *Myslitel* se svojí vypracovanou muskulaturou a expresivním výrazem byl natolik syrový, že jej po jeho instalování zničila skupinka studentů Akademie.

Inovativní přístup nezvolil A. Rodin jen v případě volných soch, ale také v případě pomníkové práce. V zakázce na práci dnes známou jako *Občané z Calais* (1884—1895) vytvořil užasnou studii lidských povah a zároveň se vyhnul klasicismu pomníkovému uspořádání tím, že skupinu šesti soch postavil na velmi nízký podstavec tak, aby se diváci téměř mohli mezi sochami procházet, což bylo velmi novátorské řešení, které také nebylo zcela kladně přijato.

Vyvrcholením jeho práce, která posunula sochařství k modernímu pojetí, byl *Balzakův pomník* (1891). V této práci dosáhl Rodin nejvyššího stupně abstrakce ve své tvorbě. Postava Honoré Balzaka je zahalená do jakéhosi županu a jeho hlava obsahuje spíše náznak portrétu. Radikalita tohoto pojetí je zjevná z toho, že pomník byl osazen až několik desítek let po jeho zhotovení v roce 1939.

Přestože Rodinovo dílo se nesetkávalo vždy s pochopením, měl obrovský vliv na mladší generace sochařů, kteří v něm našli svého mentora. Za všechny lze jmenovat jeho francouzského žáka Antoina-Emila Bourdella. Jeho vliv byl silný zejména v českém prostředí. V roce 1902 mu jeho obdivovatelé uspořádali triumfální výstavu v Praze. Výrazně ovlivnil díla sochařů, jako byli Josef Mařatka, Ladislav Šaloun či Quido Kocián.

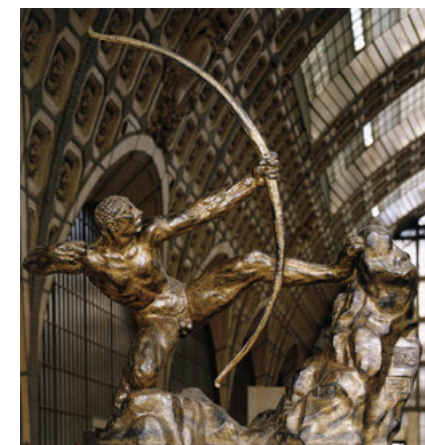
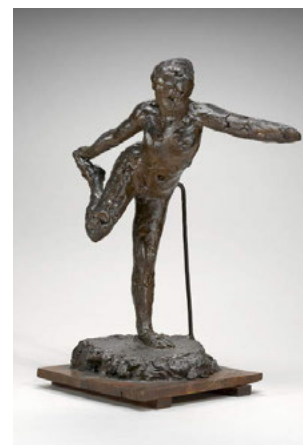


Antonio Canova, *Kupid a Psyché*, 1786—1793, v. 155 cm, mramor, Musée du Louvre

B. Thorvaldsen, Hebé, 1806, v. 156 cm, mramor, Thorvaldsens museum, Kodaň  
 A. Préault, Vraždění, 1834, bronz, reliéf, Musée des Beaux-Arts, Chartres  
 F. Rude, Odchod dobrovolníků v 1792, 1835—36, v. 1270 cm, Vítězný oblouk, Paříž  
 A. L. Barye, Lev uštknutý hadem, 1831, bronz, 135 × 178 cm, Musée du Louvre, Paříž



J. B. Carpeaux Tanec, 1868, 232 cm, sádra, Musée d'Orsay  
 A. Rodin, Občané z Calais, 1884—1895, bronz, 231 × 245 × 200 cm, Place de l'Hôtel-de-Ville, Calais  
 A. Rodin, Balzac, 1870, v. 300 cm, bronz, Národní galerie Praha, sádra, Musée d'Orsay  
 E. Degas, studie tanečnic, Musée d'Orsay  
 A. Bourdelle, Héraklés Lučištník, 1909, 248 × 245 × 120 cm, Národní galerie Praha



# Literatura

ADLEROVÁ, Alena, NEŠLEHOVÁ, Mahulena a LAHODA, Vojtěch (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění*. (IV/1), 1890/1938. Praha: Academia 1998. ISBN 80-200-0587-0.

ANTAL, F.: *Florentine Painting and its Social Background*. London 1948.

BAUER, Hermann: *Barock. Kunst einer Epoche*. Berlin 1992.

BENEŠOVÁ, Marie: *Česká architektura v proměnách dvou století: [1780—1980]*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1984.

BERNARI, Carlo: *Tintoretto*. 1. vyd. Praha: Odeon 1980.

BLAŽÍČEK, Oldřich J.: *Dějiny českého výtvarného umění. [1. polovina 18. století]*. ed. Jiří Dvorský. 1. vyd. Praha: Academia 1989. s. 390—905. ISBN 8020000690.

BLAŽÍČEK, Oldřich Jan: *Raffael*. 1. vyd. Praha: Odeon 1982.

BLAŽÍČEK, Oldřich Jan: *Umění baroku v Čechách*. ed. Josef Hobzek. Praha: Obelisk 1971.

BOUZEK, Jan — ONDŘEJOVÁ, Iva: *Periklovo Řecko*. Autor úvodu Jan HALADA. Praha: Mladá fronta 1989. ISBN 80-204-0029-X.

BOUZEK, Jan: *Umění a myšlení: jak se lidské myšlení zrcadlí v dílech výtvarného umění a jak umění ovlivňuje naše vnímání i myšlení*. Praha: Triton 2009. ISBN 978-80-7387-278-6.

BORSOOK, F.: *The Mural Painters of Tuscany*, London 1960.

BOSING, Walter: *Hieronymus Bosch*. Praha: Slovart, 2000.

COX, Michael: *Leonardo da Vinci a jeho supermozek*. 1. vyd. Praha: Egmont 2004. ISBN 80-252-0037-X.

DEBICKI, Jacek — FAVRE, Jean-François — GRÜNEWALD Dietrich a PIMENTEL, Antonio Filipe: *Dějiny umění: malířství, sochařství, architektura*. Praha: Argo 1998. ISBN 80-7203-076-0.

GARBINI, Giovanni: *Starověké kultury Předního východu*. Přeložil Lubor MATOUŠ, přeložil Miroslav VERNER. Praha: Artia 1971.

EVERS, Bernd (ed.): *Architektur Theorie. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Köln: Taschen 2006. ISBN 3-8228-5082-9

GOMBRICH, E. H.: *Příběh umění*. Přeložila Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo 2006. ISBN 80-7203-143-0.

GOMBRICH, E. H.: *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložila Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-257-3031-7.

GRUBE, Ernst J. — HÁJEK, Lubor: *Islámské umění*. Přeložil Klement BENDA. Praha: Artia 1973.

GUDIOL, José: *El Greco Doménikos Theotokópulos*. 1. vyd. Praha: Odeon 1976.

HARRT, F.: *History of italian renaissance art*. London 1983 nebo jiná vydání.

HAUSER, A.: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München 1964.

HAWASS, Zahi (ed.): *Pyramidy. Magické symboly starého Egypta*. Dobřejovice: Rebo production 2004. ISBN 80-7234-354-8.

HAY, D. (ed.): *The Renaissance*. London — New York 1982.

HEREIN, K. V.: *České malířství od doby rudolfínské do doby Reinerovy*. Praha 1915.

HOŠEK, Radislav — KOSTKA, Petr — FULÍN, Miloslav a MAREK, Václav: *Řím Marka Aurelia*. Praha: Mladá fronta 1990. Obr. z cyklu ze života doby, [Sv. 2]. ISBN 80-204-0083-4.

HUBALA, Erich (ed.): *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*. (Propyläen Kunstgeschichte, 9). Berlin 1970.

HUBALA, Erich: *Malerei, in: Barock in Böhmen*. München 1964, s. 193—232.

HUYGHE, René (ed.): *Encyklopedie umění pravěku a starověku*. Přeložil Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon 1967.

HUYGHE, René (ed.): *Encyklopedie umění středověku*. Přeložil Edgar KNOBLOCH, přeložil Vladimír MIKEŠ, přeložil Jiří PECHAR. Praha: Odeon 1969.

HUYGHE, René (ed.): *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Přeložil Jitka HAMZOVÁ. Praha: Odeon, 1970.

HUYGHE, René, (ed.): *Encyklopedie umění nové doby*. Přeložil Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon 1974.

JANSON, H. W.: *History of Art*. New York 1991.

KAUFFMANN, G. (ed.): *Die Kunst des 16. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte 8*. Berlin 1970.

KELLER, Harald (ed.): *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*. (Propyläen Kunstgeschichte, 10). Berlin 1971.

KEMP, M.: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art*. New Haven — London 1990.

KIDSON, Peter: *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ, autor úvodu Jiří KROPÁČEK. Praha: Artia 1973.

KITSON, Michael a PREISS, Pavel: *Barok a rokoko*. Přeložil Klement BENDA. Praha: Artia 1972.

Kol. autorů: *Architektura v českém národním dědictví*. Praha: SNKLU 1961.

KRSEK, Ivo: *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. ed. by Zdeněk Kudělka, photo by Prokop Paul. 1. vyd. Praha: Academia 1996. ISBN 8020005404.

KRSEK, I. — KUDĚLKA, Z. — STEHLÍK, M. — VÁLKA, J.: *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996.

LAMBERT, G.: *Caravaggio*. Taschen / Praha: Slovart 2005.

LANGDONOVÝCH, H.: *Caravaggio*. Praha: BB art: 2002.

LEE, Rubin P. — WRIGHT, A. (ed.): *Renaissance Florence. The Art of the 1470s.*, katalog výstavy, National Gallery in London, 1999.

LORENZ, Hellmut (ed.): *Barock. Geschichte der bildenden Künste in Österreich*. IV. München — London — New York 1999.

LUCHINAT, C.A., CAPRETTI, E.: *Velcí mistři italského výtvarného umění. Frýdek-Místek 2002.*

LYNTON, Norbert a PETRÁNSKY Ľudovít: *Umění 19. a 20. století.* Přeložila Věra NOSKOVÁ, přeložila Jiřina KINTNEROVÁ. Praha: Artia 1981.

MARLE van, R.: *The Development of the Italian Schools of Painting.* I — III, Hague 1923—1924.

MARTINDALE, Andrew: *Člověk a renesance.* Přeložil Jiří KROPÁČEK. Praha: Artia 1972.

MEISS, M.: *Paintings in Florence and Siena after Black Death,* Princeton 1951.

NEUMANN, J.: *Český barok.* Praha: Odeon 1964 (rozšířené vydání 1974).

NEUMANN, J.: *Karel Škréta (1610—1674).* Praha 1974.

NEUMANN, J.: *Malířství XVII. století v Čechách.* Praha 1951.

NEUMANN, J.: *Petr Brandl (1668-1735).* Praha 1968.

NEUMANN, J.: *Škrétové. Karel Škréta a jeho syn.* Praha 2008.

NYHOLM, E.: *Arte e teoria del Manierismo. I. Ars naturans. II. Idea.* Odense University Press 1977 a 1982.

PLUMB, J. H.: *Renesance.* Praha 1969.

PREISS, Pavel: *Anton Kern (1709—1747). Benátský mistr saského a českého rokoka. Obr. zy a kresby v českých zemích.* Praha 1998.

PREISS, Pavel: *František Julius Lux. Západočeský rokokový malíř.* Praha 2000.

PREISS, Pavel: *František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka.* Praha 1999.

PREISS, Pavel: *Italští umělci v Praze.* 1. vyd. Praha: Panorama 1986.

PREISS, Pavel: *Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka, II/2.* Praha 1989.

PREISS, Pavel: *Panoráma manýrismu.* Praha 1974.

PREISS, Pavel: *Václav Vavřinec Reiner.* Praha 1970.

PRESSOVÁ, Ludwika: *Stará Kréta: život za časů krále Minoá.* Přeložil Josef VLÁŠEK. Praha Panorama 1978, s. 130.

ROETGEN, S.: *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, I.—II. (1400—1510),* München 1997.

STOLÁROVÁ, L. — VLNAS, Vít (ed.): *Karel Škréta (1610—1674). Doba a dílo.* Praha 2010.

STRONG, Donald Emrys: *Antické umění.* Přeložil Jan BOUZEK, přeložil Radislav HOŠEK. Praha: Artia 1970.

SYPHER, W.: *Od renesance k baroku.* Praha 1971.

ŠEVČÍK, Oldřich: *Architektura, historie, umění: kulturně-civilizační vývoj v Evropě od antiky do počátku 19. století.* Praha: Grada 2002. ISBN 80-247-0345-9.

ŠRONĚK, M.: *Barokní malířství 17. století v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka. II/2.* Praha 1989.

ŠRONĚK, M.: *Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti (1647—1712).* Praha 2006.

ŠRONĚK, M.: *Pražští malíři 1600—1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu. — biografický slovník.* Praha 1997.

ŠTECH, V. V.: *Od baroka ke klasicismu.* Praha 1941.

THEINHARDTOVÁ, Markéta: *Německé a rakouské malířství 19. století.* Liberec: Oblastní galerie v Liberci 1997. ISBN 80-85050-21-8.

TOMAN, Rolf (ed.): *Baroko. Architektura — plastika — malířství.* Praha 1999.

TOMAN, Rolf (ed.): *Umění italské renesance.* Praha 1996.

TUFFELLI, Nicole: *Umění 19. století.* Přeložil Tomáš KYBAL. Praha: Paseka 2001. ISBN 80-7185-313-5.

VASARI, G.: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů. I a II,* Praha 1998.

VLNAS, Vít (ed.): *Sláva barokní Čechie.* Praha 2001.

WAGNER, F. (ed.): *Michael Willmann (1630—1706). Studien zu seinem Werk.* Salzburg — Breslau 1994.

WHITE, J.: *Art and Architecture in Italy 1250—1400.* 1966.

WOLF, Norbert: *Albrecht Dürer 1471—1528.* Praha: Slovart 2007. ISBN 978-80-7209-889-7.

WUNDRAM, Manfred: *Renesance.* Praha: Slovart 2007. ISBN 978-80-7209-961-0.

ZÖLLNER, Frank: *Leonardo da Vinci 1452—1519.* Bratislava: Slovart 2004. ISBN 80-7209-517-X.

Traum und Wirklichkeit, Wien 1870—1930 : [93. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Ausstellung Traum und Wirklichkeit — Wien 1870—1930... im Künstlerhaus, 28. März — 6. Oktober 1985].

# Online zdroje

Khan Academy. [online] © 2022 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.khanacademy.org>

WGA. Web Gallery of Art. [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu>

# Obrazové zdroje

**Kapitola: Umění pravěku a starověku**

PIJOAN, J., 1982. *Dějiny umění* Vyd. 2., Praha: Odeon.

JANSON, H. W.: *History of Art*. New York 1991. HAWASS, Zahi (ed.): *Pyramidy. Magické symboly starého Egypta*. Dobřejovice: Rebo production 2004.

BOUZEK, Jan — ONDŘEJOVÁ, Iva: *Periklovo Řecko*. Autor úvodu Jan HALADA. Praha: Mladá fronta 1989.

HOŠEK, Radislav — KOSTKA, Petr — FULÍN, Miloslav a MAREK, Václav: *Řím Marka Aurelia*. Praha: Mladá fronta 1990. zy ze života doby, [Sv. 2].

DEBICKI, Jacek — FAVRE, Jean-François — GRÜNEWALD Dietrich a PIMENTEL, Antonio Filipe: *Dějiny umění: malířství, sochařství, architektura*. Praha: Argo 1998.

**Kapitola: Raně křesťanské a byzantské umění**

Pijoan, J., 1982. *Dějiny umění* Vyd. 2., Praha: Odeon.

**Kapitola: Umění středověku**

DEBICKI, Jacek — FAVRE, Jean-François — GRÜNEWALD Dietrich a PIMENTEL, Antonio Filipe: *Dějiny umění: malířství, sochařství, architektura*. Praha: Argo 1998.

KIDSON, Peter: *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ, autor úvodu Jiří KROPÁČEK. Praha: Artia 1973.

PIJOAN, J., 1982. *Dějiny umění* Vyd. 2., Praha: Odeon.

Oblastní muzeum a galerie v Mostě

WGA. Web Gallery of Art. [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu>

**Kapitola: Umění renesance**

JANSON, H. W.: *History of Art*. New York 1991.

KAUFFMANN, G. (ed.): *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*. Propyläen Kunstgeschichte 8. Berlin 1970.

PIJOAN, J., 1982. *Dějiny umění*, vyd. 2., Praha: Odeon.

GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Přeložila Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo 2006.

PLUMB, J. H.: *Renesance*. Praha 1969.

PREISS, Pavel: *Panoráma manýrismu*. Praha 1974.

SYPHER, W.: *Od renesance k baroku*. Praha 1971.

ROETGEN, S.: *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, I.—II. (1400—1510), München 1997.

ŠRONĚK, M.: *Barokní malířství 17. století v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka*. II/2. Praha 1989.

TOMAN, Rolf (ed.): *Umění italské renesance*. Praha 1996.

WHITE, J.: *Art and Architecture in Italy 1250—1400*. 1966.

WOLF, Norbert: *Albrecht Dürer 1471—1528*. Praha: Slovart 2007.

WUNDRAM, Manfred: *Renesance*. Praha: Slovart 2007.

ZÖLLNER, Frank: *Leonardo da Vinci 1452—1519*. Bratislava: Slovart 2004.

WGA. Web Gallery of Art. [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu>

**Kapitola: Umění baroka**

JANSON, H. W.: *History of Art*. New York 1991.

KAUFFMANN, G. (ed.): *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*. Propyläen Kunstgeschichte 8. Berlin 1970.

PIJOAN, J., 1982. *Dějiny umění*, vyd. 2., Praha: Odeon.

GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Přeložila Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo 2006.

LAMBERT, G.: *Caravaggio*. Taschen / Praha: Slovart 2005.

LANGDONOVÝCH, H.: *Caravaggio*. Praha: BB art: 2002.

STOLÁROVÁ, L. — VLNAS, Vít (ed.): *Karel Škréta (1610—1674). Doba a dílo*. Praha 2010.

ŠRONĚK, M.: *Barokní malířství 17. století v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka*. II/2. Praha 1989.

PREISS, Pavel: *Italští umělci v Praze*. 1. vyd. Praha: Panorama 1986.

PREISS, Pavel: *Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka*, II/2. Praha 1989.

PREISS, Pavel: Václav Vavřinec Reiner. Praha 1970.

TOMAN, Rolf (ed.): Baroko. Architektura — plastika — malířství. Praha 1999.

WGA. Web Gallery of Art. [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu>

#### Kapitola: Umění 18. a 19. století

ADLEROVÁ, Alena, NEŠLEHOVÁ, Mahulena a LAHODA, Vojtěch (ed): *Dějiny českého výtvarného umění*. (IV/1), 1890/1938. Praha: Academia 1998.

BENEŠOVÁ, Marie: *Česká architektura v proměnách dvou století: [1780—1980]*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1984.

Khanacademy.org. Sullivan H. L.: Carson, Pirie, Scott building, [www.khanacademy.org](http://www.khanacademy.org) [online] © [cit. 2022-05-27] dostupné z: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/sullivan-carson-pirie-scott-building>

Německé a rakouské malířství 19. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci. Liberec 1997, Oblastní galerie

The Studio Yearbook 1913

Traum und Wirklichkeit, Wien 1870—1930 : [93. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Ausstellung Traum und Wirklichkeit — Wien 1870—1930... im Künstlerhaus, 28. März — 6. Oktober 1985].

WGA. Web Gallery of Art, Vignon, Alexander — Pierre: St. Madelaine [www.wga.hu](http://www.wga.hu) [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Pissaro, Camille: Boulevard Montmartre on a Cloudy Morning [www.wga.hu](http://www.wga.hu) [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20]. Dostupné z: <https://www.wga.hu/index1.html>

WGA. Web Gallery of Art, David, Louis — Jacques: The Oath of Horatii [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, David, Louis — Jacques: The Intervention of the Sabine woman [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Ingres Jean — Auguste — Dominique : Mademoiselle Caroline Riviere [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Ingres Jean — Auguste — Dominique: The Source [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Delacroix Eugene: The Death of Sardanapalus [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Géricault, Théodore: An Officer of the Chasseurs Commanding a Charge [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Daubigny Charles — Francois: Harvest Time [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Constable John: The Hay Wain [online] (c)1996 [cit.

2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Turner Joseph Mallord William: Snow Storm: Steam Boat off a Harbor's Mouth [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Repin Jefimovič Ilja: The Volga Bargemen [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Pissaro Camille: The Mailcoach at Louveciennes [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Pissaro Camille: Boulevard Montmartre on a Cloudy Morning [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Manet Edouard: Luncheon on the Grass [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Degas Edgar: The Tub [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Canova Antonio: Cupid and Psyche [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Prévault Antoine Augustin: The Killing [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Thorvaldsen Bertel: Hebe [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Rude Francois: March of the Volunteers of 1792 [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20]. Dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Barye Antoine Luis: Lion Bitten by a Snake [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Rodin Auguste : The Burgher of Calais [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Rodin Auguste : The Burgher of Calais [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

WGA. Web Gallery of Art, Bourdelle Émile Antoine: Hercules the Archer [online] (c)1996 [cit. 2022-04-20] dostupné z: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>



Dějiny umění

Od pravěku  
po 19. století

Lenka Stolárová  
Tomáš Pavlíček

Studijní opora pro potřeby studijních  
předmětů v programech Výtvarná umění  
a Design / specializace Design a Grafický  
design vyučovaných na FUD UJEP

Garant projektu:  
prof. Mgr. Michal Koleček, Ph.D.

Projektový manažer:  
Mgr. Lenka Stolárová

Autoři textů:  
Mgr. Lenka Stolárová  
PhDr. Tomáš Pavlíček, Ph.D.

Odpovědný redaktor,  
technické korektury:  
Klára Mrkusová

Grafická úprava:  
MgA. Adéla Bierbaumer

Počet stran: 148

Vydání první

E-book

Vydala Fakulta umění a designu  
Univerzity Jana Evangelisty Purkyně  
v Ústí nad Labem v roce 2022.

Pasteurova 9, Ústí nad Labem  
[www.fud.ujep.cz](http://www.fud.ujep.cz)

ISBN 978-80-7561-371-4

Studijní materiál byl vytvořen v rámci projektu U21 – Univerzita reflektující  
problémy regionu severozápadních Čech, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/1  
8\_058/0010208 (KA04 Podpora a rozvoj studijních programů na FUD UJEP).



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

FUD

UJEP



