

## 1.

### Principy a základní periodizace antického umění, člověk a svět v antickém myšlení

- periodizace a základní vývojové tendence antického umění
- egejské umění jako předstupeň řecké antiky
  - první a druhé klasické období
- etruské, řecké, římské a helénistické umění ve srovnání

### Principy a základní periodizace antického umění, člověk a svět v antickém myšlení

#### Periodizace a základní vývojové tendence antického umění

##### Řecké umění

**Předhistorické** (10.–9. stol. př. n. l.)

Ustalování základních principů, přejímání orientálních vlivů, geometrický sloh

**Archaické** (8.–6. stol. př. n. l.)

V architektuře ustálení základních principů (proporce chrámu, architektonické řady, ...) V sochařství a malířství osvobozování postavy z blokovitosti a strnulosti, postup k realistickému zobrazení postavy v přirozeném postoji. Stále dokonalejší zvládnutí anatomie, zdůraznění tektoniky.

**Klasické** (5.–4. stol. př. n. l.)

Ve vrcholné fázi dokonalá harmonie a vyváženost, zvládnutí anatomie a osvobození postavy. Na přelomu 5. a 4. stol. posun k dynamičnosti a rafinované dekorativnosti, tzv. **bohatý sloh**.

**Helénistické** (3.–1. stol. př. n. l.)

Vystupňování dynamismu, snaha o expresivitu a vymanění se z klasické harmonie 2 hlavní proudy:

1. **radikálně pokrokový** (stupňování dynamiky, expresivity)
2. **klasičující**, snažící se o návrat k harmonii a retrospektivu, eklekticismus

##### Římské umění

**Doba královská** (753–510 př. n. l.)

přejímání etruských vzorů (vládne etruská dynastie), v podstatě ještě není římské umění jako takové, utváření základní orientace na etruské a řecké umění spolu s domácími tendencemi

**Republika** (510–31 př. n. l.)

vytváření vlastního výtvarného názoru (řecké umění kolonií, etruské umění...)

vytváření základní orientace římského umění (realismus, věcnost, popisnost, reprezentace státních idejí, podřízenost formy obsahu...)

**Císařství** (31 př. n. l.–476 n. l.)

dovršení humanistické antiky a začátek cesty k pozdní antice a středověku. Racionalismus ustupoval spiritualismu a iracionalismu, senzualismu a realismu dospěl do krajních mezí a poté byl vystřídán abstrahující výrazovostí pozdní antiky. Sochařství i malířství jdou od konkrétního k abstraktnímu, před dynamizací k nové statické. V architektuře stále větší dynamizace vnitřního prostoru, symetrie a sjednocování ve vyšší celky, odhmotnění zdíva.

#### Egejské umění jako předstupeň řecké antiky

**Minojská kultura** (2500–1200 př. n. l.)

Vyspělá kultura na ostrovech Egejského moře (tj. Théra, Kypr, Kyklady...) s centrem na Krétě. Minojská kultura je kulturou městskou a palácovou – velké bohatství.

##### Architektura

**Paláce** (např. **Knóssos**, **Faistos**...) nesymetrické, nepravidelného půdorysu s centrálním dvorem (labyrint) a reprezentativní trůnním sálem. Luxusní zařízení, velký počet místností, zdobeno malbami, reliéfy... Města byla poblíž přístavů a nebyla opevněna.

Typický je sloup zužující se směrem dolů s bochníkovitou hlavicí.

##### Sochařství

Malé sošky bohů s hady v rukou ze slonoviny, charakteristické oblečení (volánová sukně, vestička odhalující nadra)

##### Malířství

Nástěnné malby s figurálními náměty (tzv. Pařížanka, Princ s lilijemi...), zoomorfí tematika (delfini, mořská fauna, koroptve...), ornamenty (rostlinné, tzv. nekonečná vlna...).

Malíři vyšli z orientálního a egyptského vzoru, ale jejich malby je uvolněnější, malířské podání (místo linie převládá barevná skvrna).

#### Mykénská kultura

Nejstarší kultura evropského Řecka, syntéza egejských vlivů (výzdoba zařízení hradů a sídlišť) a kulturou bojovných Achájů (megaron, mohutné opevnění, hrobky kruhového půdorysu s nepravou klenbou...). Ačkoli si vytvořili vlastní kulturu, opírali se o značně vyspělou kulturu krétskou (pracovali pro ně krétská umělci, potom sami tvořili v podobném duchu, ale ve značně zhrublé podobě)

##### Architektura

Mykéňané byli oproti Kréťanům bojovníci a proto stavěli mohutné hrady – centrální

místnost s ohništěm, podpíraná 4 sloupy a otvorem ve střeše (megaron), správní centra jednotlivých krajů a velmožská sídla. Megaron je typickým mykénským prvkem, převzal jej potom architektura řecká.

Monumentální kamenné hrobky kruhového půdorysu zaklenuté nepravou klenbou (tzv. Átreova pokladnice v Mykénách) nebo také šachtové.

##### Sochařství

Lví brána – trojúhelníkový tympanon se dvěma heraldicky řazenými lvy, mezi nimiž osu tvoří sloup krétského typu.

#### První a druhé klasické období

#### Etruské, řecké, římské a helénistické umění ve srovnání

**Etruské umění** se vyvíjelo na Apeninském poloostrově, především v Kampánii.

Ačkoli bylo závislé na řeckých podnětech, bylo přitom zcela svébytné. Formální prostředky jsou pro Etrusky až druhotné a slouží především obsahu. Příroda je v zájmu výrazu stupňována i deformována. Organická stavba těla je zanedbávána nebo i opomenuta. I přes tuto expresivní abstrakci Etruskové usilovali o dynamickou životnost.

Etruské umění je v podstatě abstrahující, usiluje o silný výraz a podrobuje mu skutečnost, a současně tíhne k dynamické životnosti. Klasická harmonie je Etruskům zcela cizí.

Etruské umění čerpalo z řecké formy, ale mnohdy ho zcela nepochopilo (evidentní nepochopení mytologie...) anebo záměrně překročilo do osobitého výrazu (vlastní estetické představy o kráse...) Je zároveň základnou pro římské umění, a to nejvíce v architektuře (zde můžeme hovořit i o kontinuitě).

**Řecké umění** se vyvíjelo v pevninském Řecku na řeckých ostrovech, v Malé Asii a také v řeckých koloniích v celém Středomoří. Jádro řecké kultury je nesporně v době klasické. Typicky řecké je omezení menších částí ve prospěch celku, a také propojení řádu a volnosti. Umění dokázalo spojit senzualistický a racionální přístup v jeden dokonale vyvážený celek. Vytvořilo novou skutečnost, nadčasově obecnou a dokonalou, ale v podstatě z tohoto světa.

**Podstatou klasiky je zachování středu** mezi krajními póly vývoje, tedy v harmonii (vyrovnaní mezi abstraktním a konkrétním, rozumovým a smyslovým, statickým a dynamickým)

Lidské postavy jsou v klasicích vznešené, věčné a krásné, na vrcholu životních sil.

Klasika nezná tělo nezralé nebo naopak přestárlé – i v tomto zachovává střed.

Postavy představují jeden dokonalý typ idealizované skutečnosti.

Umění slouží malým občanským kolektivům městských státčků, umění je veřejné (tj. přístupné lidem, např. před chrámy, na náměstích, v náboženských okrscích...)

Helénistické umění je logickým pokračováním a poslední fází umění řeckého. Hlavní centra se posunula mimo řeckou pevninu do sídel helénistických monarchů. V helénismu se mísí řecké vlivy s východními. Je to doba velkých kontrastů. Umění nyní je záležitostí jedinců, slouží především k výzdobě soukromých prostor – zesvětštění umění, primární je estetická a dekorativní funkce. Klíčový význam má architektura.

Jestliže byla **klasika dobou harmonie, helénismus** je naopak **plný disharmonie** a konfliktů. Vystupňování individualismu, růst subjektivismu a odvrát od tohoto světa. Proti klasicím, která stojí nad přírodní skutečností si helénismus libuje ve všednosti dne (žánrové náměty). Helénismus se vymanil z klasické vyváženosti a zobrazuje lidi staré, nebo naopak malé děti, v naprostém klidu nebo naopak v přepjatém dynamickém pohybu... lidská postava směřuje k dekorativnosti a plošnosti (jednopohledové sochy ve výklencích...)

Římské umění se vyvíjelo na Apeninském poloostrově a s růstem říše se šířilo i do nově získaných provincií. Umění Římanům slouží k prezentaci státních idejí a bylo podřízeno životu. Římané navázali na pokročilou helénistickou formu (dynamický realismus, typizující klasicismus) a zároveň pokračovali v domácí etrusko-italské tradici popisného naturalismu, expresivité a sklonu k abstrakci.

Převaha společenské funkce nad estetickou. Říman chce na okolí působit, říci něco světu a krása mu k tomu jen slouží – tj. forma je výrazem výmluvného obsahu a je až sekundární.

V obrazových uměních tíhne Říman k okamžitému, krajně konkrétnímu a jedinečnému – obliba historických reliéfů, portrétů atd.

## 2.

### Antická tradice jako tisíciletá inspirace

- karolinská a otonská renesance
- protorenesance a renesance, humanismus
- klasicismus, empirie
- klasicizující tendence XX. století

---WEB---

#### Etapy vývoje středověkého umění

- 1) konec 8. století – karolinská renesance
- 2) 10. století – ottonská renesance (= předrománský sloh)
- 3) v 11. – 13. století – vrcholná a pozdní fáze románského slohu.

#### Karolinská renesance

##### Karel Veliký

*Jeden z nejsilnějších a největších germánských kmenů, který se objevil v západní Evropě v souvislosti s pádem římské říše, byli Frankové. Roku 485 spojil všechny Franky pod svou vládu franský král Chlodvík. Byl to první germánský král, který přijal křesťanství. Po Chlodvíkově smrti si jeho království rozdělili jeho tři synové. Dvě století trvalo, než byli Frankové opět sjednoceni pod silným vůdcem. Jmenoval se Karel Martel a byl vlivným vysokým úředníkem slabého a neschopného franského krále. Martelův syn Pipin Krátký byl majordomem franského krále Childericha, nábožensky založeného muže, jehož toužebným snem bylo vstoupit do kláštera. Po usilovném jednání s papežem a po získání podpory klíčových příslušníků šlechty splnil Pipin Childerichovi jeho přání. Roku 751 se stal s požehnáním církve bývalý dvorský úředník Pipin III. Krátkým králem Franků.*

*Roku 768 Pipin Krátký zemřel a říši si rozdělili jeho dva synové – Karel a Karloman. Po třech letech Karloman zemřel a vlády se ujal Karel, později zvaný Veliký / latinsky Carolus Magnus!.*

„Skoro dva metry vysoký“ tak popisoval středověký autor Karla Velikého. Významný středověký panovník nazývaný už svými současníky Veliký. Po celou dobu své vlády neustále vedl války a podnikal tažení proti kmenům, které si dosud nepodrobil. Za jeho vlády Frankové vládli největší evropské říši od pádu Říma. Franská moc sahala os Severní moře k Pyrenejím a do severní Itálie. Karel Veliký udělal více než kterýkoliv jiný jedinec, aby pozvedl západní Evropu z jejího temného období a přivedl ji na cestu k jasnému světlu renesance. Na rozdíl od ostatních germánských vládců podporoval umění a vzdělání. Na jeho příkaz byly otvírány školy v kláštřích, konventech a v kostelech po celém království. První z nich byla zřízena na královském hradě a vedl ji vynikající dvorní učenec Alkuin, který na rozkaz Karla Velikého sbíral a ochraňoval písemnosti starých řeckých a římských myslitelů. Karlův zájem o dějiny, literaturu a filosofii pomohl zachránit poznání pro mnohé další generace. A to vše vyšlo od člověka, který se sotva uměl podepsat!

Roku 788 táhl na Pyrenejský poloostrov, kde nebyl úspěšný. Zde zasáhl do rozbrojů mezi Araby, byl však zastaven u Zaragozy a na zpáteční cestě přepadli jeho zadní voj vedený Rolandem křesťanství baskové a pobili ho.

Roku 799 byl v Itálii napaden davem lidí papež Lev III. Skupina Karlových rytířů ho zachránila a dopravila ho v pořádku do paláce. O Vánocích roku 800 přijal Karel Veliký z rukou papeže Lva III. korunu, byl korunován na „císaře Svaté říše římské“

Roku 801 dobyl Barcelonu, rozšířil Franské území až k Erbu a zajistil je založením španělské marky, jež byla součástí jím zřízeného akvitánského království. /králem byl jeho syn Ludvík I. Pobožný/. Mnoho válek vedl na východě, především 772–804 se Sasy, které si podrobil. Roku 788 připojil Bavorsko, 791–803 vyvrátil s pomocí Slovanů z Korutan avarskou říši, bojoval s Polabskými Slovanů i Dány. Usiloval dokonce o sňatek s císařovnou Eiréne, ale zabránilo mu v tom její svržení.

**Vztah Karla Velikého k Byzanci byl značně komplikovaný.** 803 vypukla mezi oběma říšemi válka, která skončila 812 uznáním Karla Velikého za císaře západního křesťanstva.

Za třicetileté Karlovy vlády udržela jeho síla, diplomacie a vojenská zkušenost zemi bez útoků zvenců a vnitřních svárů. Nakonec ale umírají i velcí muži. „Zhroutená říše přišla o svůj lesk, ale i o své jméno“ napsal tehdy jáhen Florus „Nekonají se žádná shromáždění, zákony se nevydávají a je zbytečné, tam kde není dvora přišel velvyslanec. Co nyní bude z národy u Dunaje, Rýna, Loiry a Pádu?“

Říše se rozpadla, protože Karlovi vnuci bojovali o moc a vystavili tak země, jež se tak obtížně sjednocovaly, novému nebezpečí, kterým byl barbarský kmen Vikingů.

---JÁ---

Hlavními spolupracovníky mu byli **Theodulf** – vizigót ze Španělska a **Alkuin** – Anglosas, nicméně odchovanec školy při Yorkské katedrále (**ovlivněn tedy kulturou benediktinů**, kteří přišli do Anglie se sv. Augustinem) Michá se tedy teda několik stylů, který to dělají zajímavý: Díky Theodulfovi je tedy vliv jihu (Španělsko) – **vizigótský styl** Díky Alkuinovi je tedy **vliv keltské geometričnosti a zdobnosti Římsko byzantský styl** – ten je tak nějak předpokládán a nakonec je tedy taky **vliv germánský** – tedy západní. Ten především v dřevěných stavbách.

Samozřejmě se věnuje také stavbám k veřejným účelům (mosty a tak – **most přes Rýn** a tak)

**Nedochovaly se žádné sochy**, ale je několik řezbářských prací – slonovina, keré styl napovídají a jedná se o – jak jinak – skvělé práce.

Velmi významnou oblastí té doby je **knížní miniatura** – **Karolinská miniatura**, Karel Veliký měl slabost pro knihy (a vypadá to, že snad ani neuměl číst) a třeba škola miniatury v Cáchách byla velmi významná (další byly Meta, Remeš, Tours). Nejzajímavějším arch. počinem je **kaple císařského paláce v Cáchách**. Ta je **ovlivněna ravennským chrámem** římsko-byzantského typu.

**Kostel ve Fuldě** – 802–819 (to je to jak to stavěl opat Rugier a mniši K. Velikého žádali (812), ať práce nechá zastavit, páč je to kurva kurva drahý)

Typickým prvkem k. arch. jsou tzv. **Westwerky** – arch. hmoty na západní straně kostelů, většinou se jedná o věže u vstupu.

Rozvoj kutury (hlavně v Germánii) byl svěřen převážně irským misionářům – ti už měli poměrně vytříbený vkus, když v Irsku benediktini měli hodně zkušeností. Čili to je ten vliv keltské kultury. Keltské umění ovlivnilo postupně celé benediktinský řád. Dokonce i **Monte Cassino** (založeno 529 nebo 530). Monte Cassino ale zůstává centrem umění i po smrti K. Velikého a je **spojníkem mezi karolinskou renesancí a románským slohem**. Ne ale jediným.

**Lombardská stavitelská škola** – severní itálie, vzik v karolinské době, šíří románský sloh v pravém slova smyslu. (prej když Alarich v r. 410 – Vizigót – vyplenil Řím, tak skupiny zednických mistrů utekli na ostrov Coma. No a to sou právě ti, kteří se usídlili na severu Itálie). Oni začali členit prostor na čtvercové plochy uzavřené klenbou s žebrovaním, které přenášelo váhu do sloupu, který byl složen z několika sloupů – nebyl to kruhový nebo čtvercový průřez.

---VYPRACOVANÝ TĚMA---

#### Karolinská renesance

První projev snahy o návrat k antickým tradicím, kultuře a umění. Projevila se na území říše Karl Velikého, tj. na územích přináležících k centřům antické římské říše (tj. Galie). Karel sám se považoval za právoplatného nástupce římských císařů a proto usiloval o obnovení jejich říše (západní) a tomuto cíli podřídil také kulturu a umění.

Karolinské umění se opíralo o pozdně antické, tj. **především o římské a raně křesťanské** umění a snažilo se vytvořit jednotný sloh jako **výraz politické jednoty říše**. Karolinské umění však zůstalo omezeno na císařský dvůr (tj. úzký okruh elit) a jeho humanistické okolí a také na církevní instituce a její představitele.

#### Architektura

civilní – falc (tj. typ paláce), např. **Cáchy, Nymwegen**...

**hrad s donjonem (věž)**, obytnou budovou a kaplí **církevní** – baziliky i centrální kostely, kláštery (střediska vzdělanosti)

**Palácová kaple v Cáchách**

**Klášteř ve Fuldě**

#### Sochařství

Opět se snaží o ztvárnění lidské postavy, ale jen v komorních rozměrech, nedospěla k monumentalitě. Hlavně umělecko-řemeslné projevy (sošky ze slonoviny, tepané zlaté ozdoby...)

#### Malířství

Především náboženská tématicky, ale i světské náměty. V podstatě se nic nedochovalo. Iluzionistické tendence.

**Mozaika** – výzdoba kostelů

**Nástěnné malířství** – výzdoba kostelů, ale i profánní prostory

**Knížní malby** – značný počet iluminovaných rukopisů, rozeznáváme jednotlivé školy. Smysl pro lidskou postavu, zájem o prostor a prostředí, plastický tvar modelovaný světlem a barvou.

#### Otonska renesance

Je označení pro kulturu a umění na dvoře saské dynastie (asi 4 generace). Otonští císařové navázali na karolinskou renesanci, vytvořili pevný svazek s Itálií a opírali se o církev. Podporovali také vzdělanost a uměleckou činnost. Na rozdíl od karolinské renesance se ottonská otáčela **více k umění byzantskému. Je to záležitost německých zemí**, na okolních územích bývalého římského impéria se mezitím **rodí sloh románský**.

#### Architektura

Navázala na karolinskou, rozvíjení základních typů.

**Kostel sv. Michala v Hildesheimu**

#### Sochařství

Vyniklo vysoce nad karolinské, především v kovolictví – zbytky římského iluzionismu se prolínají s románským abstraktním pojetím. Především doplňky pro církevní prostory – svícny, křtitelnice, ..

#### Malířství

Má už charakteristické znaky románského malířství – abstraktní chápání obrazového prostoru, náznaková charakteristika prostředí, plošné a lineární pojetí postav, stylizace roucha, kolorující funkce barvy. Na rozdíl od snahy o iluzionismus snaha o abstraktní stylizaci.

## Protorenesance a renesance, humanismus

**Renesance** v původním smyslu představovala znovuzrození pravého umění a kultury a to návratem k antice (po předchozím „úpadkovém“ gotickém umění). V přeneseném smyslu se tak potom označuje historická epocha. Ta se vyznačuje vznikem velkých národních monarchií v Evropě, objevením řeckého starověku, technickými a jinými objevy, vzniku reformace.

Pro nás je důležité, že se takto označuje umělecký sloh, v italského umění 15. a 16. stol., v zemích mimo Itálii sloh 16. stol.

Renesanční umění objevilo člověka a přírodu. Renesanční díla byla realistická, měla lidské měřítko a vyjadřovala vůli tvůrce. Ocenění schopnosti tvůrců. Bylo také ovlivněno novými vědeckými poznatky (anatomie, perspektiva,...). Charakteristický je realismus, racionalismus, úsilí o harmonii, vnitřní klid a úměrnost.

**Protorenesance** renesanci bezprostředně předcházela. Jejím centrem byla **Florence**, ve které působili tzv. **primitivové** (tj. **první**), učitelé prvních renesančních mistrů a kde vznikala první umělecká díla ovlivněná humanismem a antikou, ale ještě nejsou renesanční.

**Humanismus** je nový životní názor, hlásající zájem o člověka a jeho pozemský život, snahu o pokrok lidské společnosti (protiklad středověkému zaměření se na posmrtný život a spásu duše a konzervativní názory na pokrok). V humanistickém přístupu se zračí duch radostného vztahu světa a člověka, víra ve schopnost člověka poznávat a ovládat svět. Antika zde není jen skladištěm jednotlivých poznatků jako ve středověku, ale zlatým věkem lidstva.

Cílem pravého umění potom mělo být vžití se dokonale do tohoto slavného odkazu a tvorba v jeho duchu.

## Klasicismus a empir

**Klasicismus** je umělecký sloh **2. pol. 18. stol.** a několika **prvních let 19. stol.** Vznikl jako reakce na subjektivismus baroka a rokoka a zavedl znovu do umělecké tvorby určitý řád založený na myšlenkové úvaze (racionalismus). Klasicismus vytvořil celou epochu a pronikl do všech oblastí umění, ve strnulé podobě akademismu se udržel po celé 19. stol.

Charakteristická je snaha o jasný, jednoduchý, plastický a pevně ohraničený tvar, důležitá je vyvážená kompozice, harmonie. Odklon od barokní religiozity, snaha o zesvětštění, racionalitu a věcnost. Ideálem klasicismu bylo obnovit ušlechtilou prostotu a velkolepou krásu klasického antického výtvarného umění. Prosazování souvisí také s vývojem klasické archeologie a novými archeologickými objevy, hlavně v **Pompejích**.

**Empir** je poslední fázi francouzského klasicismu, a to za Napoleonova císařství.

## Klasizující tendence 20. stol.

S různými odezvami a reakcemi na klasiku se setkáváme i ve 20. stol. Nejedná se zde ale o ucelenou hnutí, ale spíše o antické nebo klasicistní inspirace v různých tvůrčích obdobích jednotlivých umělců.

Např. **Auguste Rodin** – v jeho tvorbě se projevila typická francouzská klasicistická umělecká tendence. Ve svém díle shrnul dosavadní evropské sochařství (kromě antiky ovšem ještě i gotiku a renesanci, i barok), tento styl však obohatil o vlastní přínos, díky minulosti se inspiroval.

Např. **Metefyzická malba** – reakce na dynamismus a civilismus italských futuristů, nostalgicky se obracela k antice, ale i jiným věcem. V dílech se často objevují klasické nebo renesanční architektury.

### 3.

#### Zrod, základní periodizace, charakteristika umění křesťanské Evropy od počátků po dobu románskou.

– člověk a svět v křesťanském myšlení

- periodizace a základní vývojové tendence raněkřesťanského a byzantského umění
  - srovnání starokřesťanského umění s římskou antikou
  - architektura a výtvarné umění za vlády Justiniána I.
  - výrazné umělecké projevy prvního tisíciletí našeho letopočtu (koptské umění, Irsko, Ravenna, merovejská, karolínská, otonská kultura, Říše Velkomoravská...)

---JÁ---

#### – Člověk a svět v křesťanském myšlení

Počátky křesťanství sahají daleko do dob Alexandra Velikého, v Persii vzniká nová filozofie a to filozofie dualismu. Ta odděluje fyzickou přítomnost resp. pozemské bytí a veškerý materialismus světský od duchovního – zárodek Nebe a kultu boha nehmotného. Svět je jenom předzvěst něčeho lepšího – o to víc je ukazovanéj jako hroznej.

Příroda, která byla základem pro Řecké umění a ze které vyšlo i umění Římské byla teď něčím nepodstatným a „opovrženímhodným“. Byl kladen větší důraz na nehmotnou stránku věci, na nadpřirozenost a to, co čeká nehmotnou duši po opuštění hmotného těla – světa. Opak pro latinské: **Mens sana in corpore sano – A sound mind in a healthy body.** Počátky v jsou dokonce patrné i v císařském Římě, kdy je císař **Marcus Aurélius** (2. stol.) vytržen z pozemského světa a na slunečním voze je přenášen do nebe. Čili již v 2. stol. je zárodek toho odhmotnění o nezájem o „schránku“ a důraz na duchovno a znázornění téhle myšlenky s tím, že autentičnost – realita forem – je nepodstatná a v důsledku taky nevhodná. Mám pocit, že to byl právě M. Aurelius, kdo řekl, že jeho člověk je jenom skránkou na hovna.

#### – periodizace a základní vývojové tendence raněkřesťanského a byzantského umění

křesťanské umění mělo velkou podporu ve „východním bloku“ (mimo jiné taky Afrika, Egypt) – proto taky Byzanc byla po rozpadu ŘŘ tak jednotná a dokázala přežít (aspoň chvíli :) křesťanství oslovovalo obyčejné lidi (nižší vrstvy) a to především svou nabídkou něčeho lepšího po smrti – to mělo ohlas, protože byly veliký rozdíl mezi jednotl. vrstvama a nebyl život moc procházka růžovým sadem. To potřebovalo i nový výrazový prostředky na míru právě této cílové skupiny. Tím novým byl vlastně **pojmový realismus**, vhodný pro děti resp. primitivy u kterých se pozorovací schopnost nedokáže pozvednout nad přirozené mentální projevy. Jednota a jednoduhost, která byla snadno kopírovatelná tomu jediné napomáhaly. Postupem času, jak se dostávalo křesťanství k moci, nemohli zůstat pouze u oslovování nižších vrstev a potřebovali na svou stranu aristokracii a tak začal proces pokřesťanštění římských vzorů. Tím dochází k tomu, že Křesťanství svou jednotou ducha a nahrazuje jednotu říše.

**První fáze křesťanství se dá vypořádat k italským katakombám**, v nástěnných malbách **baptisteria v Dúra-Európos** (malé pohraniční město v Mezopotámii – Sýrie). Katakomby byly do té doby v Itálii neznámé, byli to právě **noví přistěhovalci – židovští konvertité** (v Palestině se takto pohybovali již celá staletí. V katakombách byli pohřbeny stovky lidí – někdy celé obce... celá hejna a stáda, zástupy lidí čekající na ztlení svých předležitelů, aby mohli ulehnout a svým ztlením uvolnit místo dalšímu, jenž ho bude následovat :-).

Ny východě je malba mnohem barevnější a slouží k šíření teologie (resp. její záměr už při tvorbě je takový), zatím co na západě je malba ovlivněna klasickými (historicky je to logické) tendencemi.

**Toto byla doba předbyzantská.**

Rozdělení byzantského umění:

#### 1. první zlaté období

od založení Konstantinopole (330) až po obrazoborectví (717);

#### 2. období obrazoborectví, hlavním vůdcem byl v 8. stol. LEV III.

(počátek: 717, Lev III.: 795–816, končí kolem 842);

#### 3. druhé zlaté období

od konce obrazoborectví do doby kdy Konstantinopol vyplnili křižáci (842–1024) v této době se rozšiřuje vliv byzance do světa. Filozoficky se jedná o návrat k antice – i když dor upravené (logicky). Velmi oblíbené jsou **mozaiky**, které **nabírají na expresionismu a symbolismu na úkor realismu**. Zobrazují se **celé příběhy z evangelii** – je to jako komix pro negramotný :) V tomto období dochází ke **vlivu křesťanství na slovaný** a např. až do Ruska.

#### 4. poslední je až do doby Turky (1024–1453)

#### – srovnání starokřesťanského umění s římskou antikou

Nejde o zobrazení reality, jde o ilustraci příběhu, je více expresivní, není kladen důraz na realismus – viz výše.

Rané křesťanská architektura má tři základní typy kostelů:

Bazilika, stavba s centrálního typu a kombinace těchto dvou.

**Bazilika** – převzatá z antického světa, bazilika je pak východním vlivem, objevuje

se však až ve 4. století.

**Martyrium** – stavba zasvěcená mučedníkovi, který tu byl pohřben a uctíván.

**Baptisterium** – návaznost na lázeňské stavby, se kterými měli i stejné vybavení, sloužila ke křtu.

Ve 4. století, což je první století oficiálního křesťanství a kdy se křesťanství teprve formuje (jeho umělecký styl), **přebírá prvky** z jiných a to stávajících (j světských) staveb, resp. ji přetváří (viz baptisterium). S těma světskýma stavbama to bylo taky tak, že když křesťani prováděli tajně svoje obřady, tak pak to místo přetvořili na kostel-chrám-poutní místo... prostě tak něco.

**Sochařství téměř nebylo** a sochy jako takové se vlastně vůbec nedochovaly. Je několik sarkofágů, ale zachovalo se **několik vyřezávaných desek ze slonoviny**.

#### – architektura a výtvarné umění za vlády Justiniána I.

**Hagia Sofia**, byzantský chrám sv. Apoštolů – viz popis byzantského umění

Justinián vydal Zákoník – **JUSTINIÁNŮV OBČANSKÝ ZÁKONÍK**.

(despotická vláda, sepsal zvykové právo, což byl ten ustiniánův občanský zákoník, opíral se o římské zákony, pronikání Arabů a Turků, říše vnitřně slabně). Justinián se snaží obnovit slávu Říše Římské.

#### Architektura

**sloupy** získaly svou funkční úlohu (narozdíl od římského typu, který byl více méně na ozdobu), začínají se používat **klenby** (jak valené tak křížové a sférické) a především je tady nově prvek a to je **kupole**.

Obliba **zlatnických prací** – a taky jejich vysoká kvalita.

#### – výrazné umělecké projevy prvního tisíciletí našeho letopočtu (koptské umění, Irsko, Ravenna, merovejská, karolínská, otonská kultura, Říše Velkomoravská...)

**Neobjevuje se vůbec kříž** (před tím měl významné místo akorát v egejském nábožeství a to je 2. tisíciletí př. n. l.). Křesťanským znakem byla kotva – ta naopak v 1/2 3. stol. zcela vymizela. Západní kultura pomalu přechází z římské plastičnosti do byzantskému hiaratickému stylu (**rozvoj ikon**), vlivem barbarů pak dochází „**ornamentizaci**“

**Řím – bazilika sv. Petra a bazilika sv. Jana Lateránského** (Konstantin 306–337), kupole kostela **Sta Constanza, priscilliiny katakomby**.

**Ravenna** – je velmi významným městem za vlády Justiniána I. (527–565), kopíruje styl Byzance a protože se památky dochovaly a v Byzanci ne, tak se podle ní často tvoří představa o Byzanci. Významné památky jsou: kostel **St. Vitale**, je ovlivněn chrámem Hagia Sofia v Cařihradě, který postavil Justinián, jsou v něm taky významný mozaiky. **Mozaiky v kostele S. Apollinare Nuovo**.

**Koptské umění** je umění křesťanského Egypta, které se vyznačuje ornamentálností a zálibou v abstraktních vzorech. Když na Afriku záutočil kdosi (myslím že Langobardi nebo Vizigóti), tihle ti koptové před nimi utíkali (šlo tam taky o zpodobňování lidské postavy a tak, proti čemuž koptové byli). Mimochodem muslimové byli bližší této kultuře než raný křesťanství přineseny těmito barbary a tak jej rádi po 5. století přijali – proto islám dosáhl tak rychlého a velkého rozmachu. Nicméně tohle koptské umění se dostalo právě díky odlivu přívrženců koptského umění až do **Irsku**, které bylo dost izolované od západního vlivu a mohlo se tam dál rozvíjet. Výrazově měli hodně společného s **Kelty**, kteří kulturně fungovali na stejné bázi a tak postupně splynuli v kulturu Irskou.

**Merovejská kultura** je předchůdcem Karolínské renesance. Byl to **Chlodovik** z Rodu Merovejovců (481–511), který sjednotil Franky tak docílil jednoty i kulturní na území Francie. **Převládá barbarský vliv**, tzn. že jde o vliv ornamentů a abstraktního umění. Sochařství se stává více stylizovaným. Hodně se pracuje s **příhrádkovou inkrustací emaillem nebo sklem**.

**Karel veliký** pak díky svému dědovi a otci (Karel Martel a Pipin Krátký) vládl sjednocené franké říši, ve které vládl tzv. **Karolínská renesance**. Snažil se o návrat k římské tradici, o odstranění vlivu všech barbarských prvků. Ta snaha o římskou kulturu je ale jen zdánlivá, neboť to, co je považováno za klasický římské je již dávno ovlivněno byzanci. Hlavním městem udělal **Cáchy – mimo francou říši v území germánů**. V rámci karolínské renesance se mění především architektura, kdy se začíná využívat **valené klenby – do té doby je strop rovný a z trámů**. Další novinkou byl **ochoz** (velmi hojně používaný v románské době) Nejznámějším projevem karolínské renesance je **knížní malba**. Karolínská renesance – ta pravá – má trvání vlastně pouze v délce Karlova mandátu (800–814).

**Otonská kultura** – karolínská renesance skončila r. 814. nicméně jeho nástupci se snažili o pokračování v započaté práci. To se jim moc nedařilo a hlavně neudělali klid v zemi. Definitivní tečkou pak bylo sesazení Karla Tlustého v r. 888. Až v r. **910**

**Ota I.** nastolil zase řád. Jedná se o **Svatou říši římskou národa německého.**

To už se ale vytvořila na severu Normandie (vikingové) jejichž vliv musel být po té patrný. Pak následuje **Ota II.** a vrcholem otonské renesance (která navazuje na karolinskou) je vláda **Oty III.** (983–999 nebo 1002). Za otonské renesance **přechází vliv Říma do Francie** – především do **Cluny** (alespoň co se týká kulturního rozmachu). Otonska renesance je ve svém důsledku **PRVNÍM OBDOBÍM ROMÁNSKÉHO SLOHU.**

---VYPRACOVANÝ TÉMA---

### Člověk a svět v křesťanském myšlení

Křesťanství postavilo proti tradičnímu římskému pohanství (mnoho bohů, povoleno kultu přičleněných zemí) nové ideje, a ačkoli byli křesťané zpočátku krutě pronásledováni, rychle se šířilo.

Křesťanství vzniklo v 1. pol. 1. stol. jako jeden z východních kultů, hledajících vysvobození z neuspokojivých poměrů a úniku do nadpřirozeného světa. Křesťanství zprvu vyjadřovalo nespokojenost utlačovaných vrstev (především chudiny a otroků) a nabízel jim spravedlivou odplatu na onom světě. Později se ale přizpůsobilo římské společnosti natolik, že se stalo státním náboženstvím a oporou císařské moci. **Ve 3. stol. se křesťanství dostalo i mezi bohaté vrstvy** – křesťané zmírnili svou averzi k antické kultuře, umění a veřejnému životu. V této době křesťané upevnili svou organizační strukturu. V obavě před jejich narůstající moci se v této době rozšířilo pronásledování. **Ediktem milánským** z r. **313** bylo nakonec zrovnoprávněno s pohanstvím, a následně získalo výraznou převahu, až se stalo jediným oficiálním náboženstvím.

Hlavní je idea rovnosti všech lidí před Bohem a ideál věčné spravedlnosti – tyto rysy dávaly naději chudým a utiskovaným. Důležitá je také křesťanská morálka (tj. žít mravným životem, milovat se vespolek, milovat dokonce i nepřítele, desatera,...) Pozemský život byl pro křesťana pouze krátkou epizodou na cestě za věčnou blažeností v nebi, kterou může získat právě plněním Božích nařízení (tj. desatera a dalších povinností).

### Periodizace a základní vývojové tendence raně křesťanského a byzantského umění

Jak raně křesťanské, tak byzantské umění mají sice křesťanský obsah, ale forma je stále antická. Až do začátku 3. stol. se křesťanské umění výrazněji neprojevovalo, nebo je v podstatě nerozeznatelné od pohanského. Až po přijetí křesťanství vyššími vrstvami se setkáváme se svébytnými projevy – křesťanské sarkofágy, malířská výzdoba shromaždišť a katakomb.

### Katakomby

První projevy křesťanského umění. Zpočátku ornamenty, jednoduché symboly, rozkvět až mezi 2.–4. stol. V podstatě stejná tendence jako v pohanské malbě (stejně malíř) – odklon od iluzionismu k schematicismu linearismu. Tématicky ale jiné – ustalování křesťanské ikonografie. Z antiky se převzaly mytologické náměty a ornamentika, ale mytologie zde má symbolický význam (**hostina je chápána jako Poslední večeře Páně, bukolické náměty zase jako interpretace Ráje.**) a postupně se objevují i čistě křesťanské kompozice (**stvoření lidí, Ježíšovy příběhy, Jonáš...**) a symboly (**palma, ryba, beránek...**). Typický je také motiv **oranta** (modlíci se postava se vzpříženými rukama) a **postava dobrého pastýře**. Později se objevují také postavy apoštolů, proroci a první mučedníci. Symbol kříže se objevuje až ve 4. stol.

### Sarkofágy

**Volné sochy se prakticky neobjevují**, hlavním druhem je typ **funerální skulptury**, mramorový sarkofág, typický pro movité Římany. Nejobyčejší je tvar podlouhlého domku se sedlovou střechou a figurální výzdobou po stranách – typ převzatý z pohanské tradice. Stylově jde o vývoj od plastického reliéfu ke stále plošnějšímu a sumárnějšímu pojetí až ke stylizaci. Tématicky se příliš neliší od malířské výzdoby katakomb, ale objevuje se zde symbolický motiv smrti (např. jako spánek, plavba na ostrovy blažených, loučení manželů pojaté jako loučení Venuše a Adonise...), v pozdější době symboly s motivy smrti a vzkříšení (Jonáš uniká z břicha velryby, vzkříšení Lazara...).

V Byzanci také navázali na antické tradice, ale silněji než římský, působil zde **duch řecký**. Řecká antická tradice vytvořila přirozený základ pro byzantskou vzdělanost a umění, to zase dávalo podněty evropskému Západu.

Typická je reprezentace osoby panovníka a jeho moci pomocí umění (viz **mozaiky v San Vitale v Ravenně**) a také oslava křesťanského boha pomocí monumentálních církevních staveb (velké množství kostelů a klášterů). Byzantská říše byla ušetřena velkých zvratů, kromě ikonoklastického hnutí. I po rozdělení na východní a západní část se zde držela kultura více orientální, v podstatě helénistická (to je vlastně protiklad germánskými prvky ovlivněné kultuře západořímské říše). Postupně dochází k rozkolu mezi oběma oblastmi, které vyústily v definitivní odklon východní ortodoxní církve a západní církve římské.

I zde směřuje vývoj od realismu a plastičnosti ke stylizaci – **strnulost ikon**, typovost a stylizace. Postupně se vytvořilo typické a svébytné umění, vývoj umění zde ustrnul – narodil od vývojových tendencí na Západě (přechod ke středověku).

### Srovnání starokřesťanského umění s římskou antikou

Zjednodušeně se dá říci, že křesťanské umění vyrostlo z římské antiky a jejím nástupcem. Raně křesťanské umění je logickým vyústěním antických tendencí, směřujících k odklonu od římského racionalismu a realismu a vedoucí k expresivitě a abstrakci.

Ve svém počátku převzalo nejen formální znaky a styl, ale také námětový repertoár, který se postupně přizpůsoboval křesťanským požadavkům a vznikala tak křesťanská ikonografie.

V počátcích tvořili jedni umělci jak pro křesťanské, tak pro pohanské zákazníky, na základě jejich požadavků. S ustalováním křesťanské ikonografie a liturgie se objevuje větší propracovanost jednotlivých scén, složitější vztahy mezi figurami (nutnost pochopení příběhu a jeho významu) složitější symbolika. Vytváření vlastních schémat a pokračování ve vývoji směrem ke středověku.

### Architektura a výtvarné umění za vlády Justiniana I.

Za Justiniana dosáhla **byzantská říše** prvního rozmachu (pol. 6. stol.), vojenská výboje. Zveleboval především své sídelní město, **Cařihrad**.

Jako nejcharakterističtější architektonický projev se objevuje **pětikopulový chrám** (typický půdorys řeckého kříže s pěti kupolemi, např. chrám **sv. Apoštolů**) a významná stavba chrámu **Boží Moudrosti (Hagia Sofia)**. Ze světské architektury vynikl **Justinianův palác v Cařihradě**, který je vlastně samostatným vnitřním městem. Dalším významným rysem jsou stavby pevnostního charakteru, především v hraničních oblastech (Sýrie, Afrika...).

Chrám byly zdobeny mozaikami z drobných kameňků, barevného skla a skla se zatavenými kovovými fóliemi – velká dokonalost. **Mozaiky v Hagia Sofia** a především **v Ravenně** (správní centrum na Apeninském poloostrově) – **S. Apollonare Nuovo, S. Apollinare in Classe, S. Vitale**. technikou i slohem navázaly na pozdně římskou tradici. Postavy jsou typizované, výraz je soustředěn do obličejů, především do velkých, široce otevřených očí. Určitá strnulost, jednoduchá gesta, majestátnost figur. Důraz je kladen na zachycení luxusu a bohaté barevnosti rouch a šperků. Náboženské výjevy (přívody svatých, jednotliví světci, Kristus v majestátu...), **výjimečně i profánní** (např. v San Vitale Justinian s družinou a na protější stěně císařovna se svými dámami a kleštěnci). Mimo mozaiku se objevují i **deskové obrazy**, ikony (s obrazem Krista, P. Marie či světce), ale ty se obvykle **nedochovaly, podlely ikonoklastickým bouřím**. Existovaly i **iluminované pergamenové rukopisy**.

### Výrazné umělecké projevy prvního tisíciletí n.l.

#### Irské umění (7.–8. stol.)

Po příchodu křesťanství do Irska (sv. Patrik) se zde začíná rozvíjet osobitá forma křesťanství. Irsko těžilo ze své izolovanosti a vzdálenosti od Říma. Svěbytné umění – kombinace místních tradic (keltský zvěrný styl), koptských vlivů a křesťanské antiky zprostředkované misionáři. **Vzniklo zde velké množství klášterů** (mj. misijní činnost v kontinentální Evropě), centra vzdělanosti.

V sochařství vynikají keltské kříže typického tvaru, velmi osobité jsou i **iluminované rukopisy se složitou výzdobou** (iniciály, celostránkové ilustrace) – vrchol geometrických tendencí. Vše včetně lidské postavy se změnila v plošný a lineární ornament. Složitě motivy závitnic, pletenců a spirál.

#### Book of Kells

#### Book of Lindisfarne

### Umění Velkomoravské říše (9. stol.)

Po vyslání věrozvěstů Konstantina a Metoděje a působení misionářů z francké říše zde vzniká multikulturní prostředí (západní vs. východní kultura a liturgie). Po tuhém boji nakonec zvítězila liturgie západní, začínají se tvořit základy raného feudalismu – vytvoření mocné třídy aristokratů, rozvoj obchodu, řemesel a umění.

Její význam tkví především v tom, že **výrazně ovlivnila vývoj předrománské kultury v Čechách**.

**Slovanské písmo** – hlaholice (překlad liturgických knih z řečtiny do jazyka Slovanů)

#### Kostely:

**podélný typ** > bazilika (**bazilika v Mikulčicích**)

**centrální typ** > rotunda (**Mikulčice**)

Umělecké řemeslo > zlatnictví (gombíky a nákončí, náušnice, prsteny...)

#### Pozn.

#### Karolinská a otonská kultura viz v ot. 2

---JÁ – trochu hlubší---

### RANÉ KŘESŤANSTVÍ A BYZANC

**Malířství** – vše je v soukromých domech nebo v katakombách a podzemních pohřebištích. Dochovaly se nástenné malby v katakombách s **výjevy ze starého zákona**. Nejstarší malby z 2. století. Dekorativní motivy jsou inspirovány římským pohanským uměním – ptáci zobající hrozny, réva a tak. Objevují se ale už

i křesťanské ikony – výjevy hostin, pastýři s ovce... někdy se Kristus patlá dohromady s mytologickými motivy – Kristus-Orfeus, Kristus-Slunce, Apolón na slunečním voze...

největší počet nástěnných maleb je ze **3. století**

do 4. století pak malby spějí ke klasičtějším formám, umění je velmi expresivní v 2. polovině 4. století – tedy po oficiálním povolení křesťanství ediktem Milánským z r. 313 (Konstancin). Vzniká **KRÁSNÝ SLOH** (což nemám páru o tom jak to definovat kurva)

**4.–5. století** je velkou epochou **monumentálního malířství** a dobou gigantických mozaik. Toto **pokračovalo i v 6. století** a to napříč celou oblastí pokřesťanstvetele staré římské říše. Ta se rozvíjí již od 3. stol viz vykopávky z Vatikánu z **mauzolea Juliů**.

## Architektura

HLAVNÍ ROZDÍL MEZI DVĚMA STYLY – ZÁPADNÍM A VÝCHODNÍM (ŘÍM A BYZANC/ KONSTANTINOPOL) – JE TO ŽE ŘÍMSKÝ STYL JE POSTAVEN NA TYPU BAZILIKY (3–5ti LODNÍ) A VÝCHODNÍ JE KRUHOVÝ STŘED A KOLEM DOKOLA TĚTO KRUHOVÉ KOPULE JSOU OSTATNÍ SLOŽKY NA PILÍŘÍCH NEBO/A SLOUPECH. Do 3. století žádné vlastní architektonické útvary.

V 1. pol. 4. stol. po ediktu milánském se z popudu **Konstantina** (306–337) – a vlastně celé císařské rodiny a to především jeho fanatické matky **sv. Heleny** začíná rozšiřovat nejen křesťanství, ale i nový sloh podřízený liturgické funkci a založený na jiných principech než dosavadní „klasika“.

V 2. pol. 4. stol. se začínají ustalovat některé architektonické prvky a to především založené na bazikálních prototypch.

Typ římské baziliky ve 4. století měl tři (až pět) lodě, zakryté sedlovou střechou, střední loď byla často velmi vysoká. Příkladem pětilodní baziliky je **kostel sv. Petra ve Vatikánu**, který je Konstantinovou prací.

Velmi důležitou osobností je **sv. AMBROŽ** (340–397), který **působil v Miláně** Koncem 4. stol. díky němu vznikají **v Miláně** nové arch. typy, oproti Římu, které bylo r. 410. vypleněno Góty .

V 5. stol se velmi důležitým místem stává **Ravenna**, která je **r. 405 dokonce hlavním městem** a pak ještě v letech 450–455, pak chvíli byla slavná za ostrogótského kohosi Theodoricha.

Ravenna byla hlavním městem Justinianova byzantského exarchátu (527–565) – což byl její největší rozmach. Je to jakási kolonie Konstantinopolu a tak je **hodně kuturně a stylově podobná**. Z ní se dochovaly největší památky na Byzac, páč Turci zničili v Byzanci, co se dalo :(

Tady vznikají vzory pro románskou dobu – pro umění západní říše – kostel **Sta Groce**.

**V 5. století** se začíná mimo staroitalské území šířit vzor **TROJDÍLNÉHO ZÁVĚRU** – což jsou **prothesis** a **diakonikon** po stranách chóru. Takový dvě menší bubliny na jedné velké, která uzavírá baziliku a ve které je oltář (teda kurva si tohle aspoň myslím). Tento vzor se pak zosílil do záp. Evropy.

## Křesťanská kultovní stavba je odvozena z Baziliky

Byl to druh (nebo spíše různé druhy) stavby, která sloužila jako soudní dvůr, obchodní centrum a společenské shromaždiště zároveň. Právě bazilika bývala nejčastěji umístována na foru. Římské baziliky byly v podstatě architektonicky původní. Přesto by se však dalo říci, že se podobaly řeckým chrámům obráceným naruby. Jejich půdorys byl opět obdélníkový a výška sloupů měla být velká jako šířka lodí. Vnitřní kolonády rozdělovaly interiér na hlavní loď a na lodě vedlejší. I zde sloupy nesly architrávy a podepíraly především cihelné zdi, zvedající se k plochému dřevěnému stropu nad hlavní lodí. Do těchto zdí mohla být prorážena okna právě proto, že střechy vedlejších lodí byly nižší. Uvnitř baziliky bylo jakési vyvýšené místo nazývané tribunál, na kterém byla umístěna soudní sedadla.

Chrámová loď má stejný smysl jako římské sloupové nádvoří a je tedy vhodné si myslet, že se vyvinula právě z něho.

## Užitě umění

**předměty ze slonoviny** – hlavní střediska výroby těchto předmětů jsou **Řím, Milán a Ravenna**

**malé bronzky** – závěsky, kříže a nádoby, výrobky ze skla

## BYZANC

jsou 4 etapy ve vývoji Byzance:

1. od založení Konstantinopole (330) až po obrazoborectví (717) – 1. zlaté období;
2. období obrazoborectví, hlavním vůdcem byl v 8. stol **LEV III.** (počátek: 717, Lev III.: 795–816, končí kolem 842);
3. od konce obrazoborectví do r. 1204 kdy Konstantinopol vyplenili křižáci;
4. **poslední** 4. je od r. 1024 až do dobytí Turky 1453.

Celé 4. a částečně 6. století (od **Konstantina** až do vlády **Justiniana**) se stavělo pod vlivem dvou kultur – na jedné straně byzantská ovlivněná orientem, což je bližší pozdější křesťanské kutaře a pod vlivem klasické římské.

Stavby z dob **Theodosia II.** (408–450, na trůn nastoupil jako 7mi letý, za něho

vládla jeho sestra, on vlastně jenom podepisoval, co mu řekla – to je to, jak podepsal i darování své manželky jako otrokyně, v posledním období jeho vlády ho hodně ovládal nějaký eunuch) jsou poměrně hodně v rámci římských tradic.

**Hlavní rozmach doznala Alexandrie (Byzanc) za Justiniana** – stavby jako **Hagia Sofia, chrám sv. Apoštolů**.

Ve **druhém zlatém období** – po obrazoborectví – se dostavuje Byzantský císařský palác, ten byl fakticky dokončen ale až 10. nebo 11. století.

## AFRICKÁ A HISPÁNSKÁ OBLAST

Z počátku vliv Říma a celé západní kultury, v r. 476 je oblast obsazena Vandaly a až do r. 534 je tak izolována od západu. Od r. 534 až do r. 647 je Afrika byzantskou provincií a tak je zde patrný především tento vliv.

---WEB---

## BYZANTSKÉ UMĚNÍ

Byzantské umění staví své základy na raně křesťanském umění. Vyznačuje se tím, že každé zobrazení má silný symbolický význam. Např.: postava se zdviženými nebo zkříženými rukama (i klečící) je duše v motilbě, dobrý pastýř značí Krista zachraňujícího duše. Od 4. století se stává oficiálním uměním Byzantské říše.

Nejucelenější výraz dosáhlo byz. umění **v 6. století n. l.** za vlády císaře **Justiniana**. Byzantské umění mělo 4 období.:

**1. první zlaté období**, od založení Konstantinopole (330) až po obrazoborectví (717);

**2. období obrazoborectví**, hlavním vůdcem byl v 8. stol LEV III.

(počátek: 717, Lev III.: 795–816, končí kolem 842);

**3. druhé zlaté** od konce obrazoborectví do doby kdy Konstantinopol vyplenili křižáci (842–1024)

**4. poslední** je až do dobytí Turky (1024–1453)

## Architektura

Kostely se staví buď typu:

**baziliky** – je to stavba na obdélníkovém půdorysu, vnitřní část je rozdělena řadami sloupů na hlavní loď a 2–4 boční lodě.

**centrálního typu** – půdorys je kruh nebo víceúhelník. Fasáda je prostá (není zdobená), ale vnitřek je bohatě zdobený mozaikami nebo freskami.

**Cílem mozaiky nebo fresky v byz. umění** není znázornit skutečnost, ale **umožnit věřícímu kontakt s nadpozemským duchovním světem**. K tomu patří nepřirozená strnulost postav.

Vynálezem byz. stavitelství je chrám postavený na půdorysu řeckého kříže. Středový prostor je zakryt kupolí. Tento půdorys se objevuje až v 9. stol.

Mezi nejznámější památky patří chrám **Hagia Sofia v Istanbulu**. Postavil ho císař **Justinian 1.** (v letech 527–537). Jako architektky si vybral 2 řecké matematiky a to proto, že byl přesvědčen, že jen oni dokáží spočítat oblouky, úhly kupolí a správně umístiti sloupy. **Tento chrám stavělo 10 000 lidí 5 let**. Vnitřek chrámů využívá mistrovsky prostor a světlo. Podlaha byla z hladkého mramoru a stěny s lesklými mozaikami, plasticky zdobené mramorové sloupy. A nad tím **kupole o průměru 30 m**, kupole i strop byly pokryty zlatem. V kupoli je 40 oken, které rovnoměrně propouští světlo a **působí dojmem, jakoby se kupole nějakým kouzlem vznášela** ve výši. Váha kupole byla snížena použitím bílých cihel, které se vyráběly na Rhodu a vážily pouze pětinu toho, co běžné cihly. Kupole byla nesena čtyřmi nárožními pilíři. Těmto pilířům věnovali architekti velkou pozornost, jsou sestaveny ze čtverhranných kamenů, spojených olověnými hmoždinkami.

*Pozn.: Dnes už nemá náboženský význam, je z něho muzeum.*

Další stavby, které dal v Konstantinopolu Justinian vybudovat:

**chrám svatě Ireny, chrám Bohorodičky ve Vlachernách, chrám sv. Anny, sv. Zoé, archanděla Gabriela, sv. Petra a Pavla, sv. Sergia a Bakcha, pohřební chrám sv. Apoštolů s hroby císařů a význačných světců byzantské církve**

**Chrámy sv. Apoštolů** měl lidovější ráz. Pro dějiny umění je zvlášť významný: častěji než jiné kupolové chrámy sloužil jako předloha na Západě – mohl být snadno napodoben tam, kde nebyly k dispozici takové prostředky, které měla Byzanc (např. sv. Marek v Benátkách).

Dalším příkladem jsou **chrámy v Ravenně**, které byly postaveny Justinianem v 1. polovině 6. stol. Po dobytí Itálie Byzanci. V Ravenně se dochovaly skvosty byzantského umění takřka nedotčeny.

Je zde **chrám San Apollinare Nuovo**, kde jsou nádherné mozaiky.

**San Apollinare in Classe** – trojlodní, stěny zdobily mozaiky ravennských biskupů. Vyniká zejména chrám **San Vitale** svojí nádhernou mozaikovou výzdobou. Má osmiúhelníkový půdorys. Jsou zde **mozaiky zobrazující císaře Justiniana a ta 2. jeho manželku Theodoru**. Na mozaikách stejně jako na ikonách symbolizuje zlaté pozadí svět boží. Figury jsou obráceny čelem, vznešeně nehybné, velké oči jakoby diváka hypnotizovaly. Postavy jsou zobrazeny bez stínů jakoby pluly v prostoru mimo čas. Justinian a Theodora jsou zobrazováni jako zástupci Boží na zemi (splnutí církve a státu v byz. říši).

## Sochařství

Nezachovalo se mnoho děl, ale zřejmě bylo kvalitnější, než si myslíme. Portréty byz. vládců, které se dochovaly ale nesnaží idealizovat podobu, naopak věrnost je někdy až přehnaná. Dochovala se např.: **bronzová socha císaře Hérakleia** nebo různé slonovinové desky zobrazující významné osobnosti.

## Obrazoborectví

Období, kdy bylo přísně zakázáno zobrazovat jakoukoli podobu, i lidskou. Bylo to v 8. století a podporovali ho Židé a Mohamedáni. Vedl to císař **Lev III.** Ničily se ikony, fresky a mozaiky se překrývaly malbou. Krize skončila v pol. 9. stol. A poté následovalo obnova původních děl.

## OBDOBÍ OBRAZOBORECTVÍ

**717–842**

### León III. / Lev III.

**León z národa Isaurů a pán tématu Anatolikon** vstupuje do Cařihradu, obleženém Araby, 25. března 717 a je zde prohlášen císařem. Arabové podnikli generální útok na město, ale díky řeckému ohni byli odraženi a většina jejich armády byla oslabena v kruté zimě 717/8. Na jaře byli opět poraženi a navíc se jim do týla postavil na základě smlouvy z roku 716 bulharský chán Tervel. 15. srpna 718 Arabové s nepořízenou odtáhli. Na Říši zaútočili až roku 726, kdy se jim podařilo dobýt Kaisareiu. Roku 732 oženil císař svého syna Konstantina s chazarskou princeznou. Chazaři totiž byli dávnými spojenci Říše a i kvůli tomu na ně Arabové nyní zaútočili a roku 737 na hlavu poraženi. Jako odpověď vytáhl Lev III. roku 740 proti Arabům a porazil je u Akroinu. Významným počinem Lva III. bylo vydání právníckého sborníku Eklogé z roku 726, který byl revizí předchozího lustiniánova zákoníku a upravoval některá ustanovení. Snížil například pravomoce otce rodiny, nebo ustanovil složitý systém tělesných trestů, inspirovaných orientálními zvyklostmi, jako sekání nosu, ruky atp.

### Počátek obrazoborectví

Za vlády tohoto císaře ale nabývá většího vlivu hnutí obrazoborectví, zachovávané již předchozími herezemi. Roku 724 se k němu přihlašují maloasijsí hierarchové a roku 726 je podpořil. Otevřel se tím konflikt s patriarchou Germanem. 17. ledna 730 pak vyzval císař podepsat vyšší šlechtě edikt, zakazující ctění obrazů, což jako jediný odmítl právě patriarcha Germanos, proto byl sesazen a nahrazen Anastasiem. Obrazoborecká politika vyvolala četné nepokoje v Říši, byla zatýkána přední šlechta, v Řecku byl dokonce jakýsi Kosmas prohlášen proticísařem, ale byl rozdrčen už 18. dubna 727. Lev III. si protím sobě popudil i římského papeže a část Itálie se odtrhla od Byzance. Na to odpověděl Lev tím, že podčinil jižní Itálii a Balkán patriarchovi cařihradskému. Obrazoborectví (ikonomachia) bylo inspirované také islámem, který zapovídá zobrazovat portréty lidí, aby nebyl z obrazu učiněn idol. Jiná věc je, je-li Kristus zobrazován jako člověk a Bůh zároveň, jedná se o monofysitismus, jestliže je Kristus zobrazován jako člověk, jedná se o nestoriánství. Ióánnés Damaskínos, přívrženec uctívání obrazů (ikonolatria) argumentoval platónskou teorií ideí. León III. umírá 18. června 741.

**Konstantínos V. Kopronymos** – nový císař, už za života svého otce spoluvládce, byl vychován jako odpůrce uctívání obrazů a opíral se hlavně o vojsko, aniž by získal sympatie městské šlechty. Brzy po jeho nástupu na trůn se proti němu postavil strateg opsikijského tématu Artavasdes, který byl v době tažení proti Arabům obyvateli Cařihradu prohlášen císařem a znovu obnovil kult obrazů. Byl poražen až po šestnáctiměsíční občanské válce dobytím Cařihradu 2. listopadu 743. Konstantínos dosáhl značné úspěchy nad Araby a křesťané z dobytých oblastí byli přesídleni do Evropy. Arabové zaútočili roku 770 do Malé Asie, ale byli na hlavu poraženi. Císař se dostal do konfliktu i s Bulhary, jejichž chán Kormisoš roku 755 protestoval proti stavbě pevností v Thrákii a žádal zvýšení dávek Bulharsku. Chán napadl Thrákii a Konstantínos zato udělal (756) široký útok na Bulharsko a v bitvě u Markell chána porazil. K odporu se zdvihl 30. června 763 i nový chán Telec. Konstantínos ale rozbil jeho vojsko u Anchiala. Krátce poté bez vyhlášení války napadl Slovany v Makedonii, vedené knížetem Severjanů Slavnem. Zajal mnoho lidí i řeckého původu a dal je zmrzačit. Dořešit válku s Bulharskem se mu ale nepodařilo, protože loďstvo, vyslané roku 766, bylo rozmetáno bouří. Konstantínos sezdal do Cařihradu ve dnech 10. února až 27. srpna 754 338 církevních představitelů, kteří jednohlasně odsoudili uctívání obrazů. Následně zahájil teror proti mnichům, mnohé kláštery byly zavírány, majetek zabavován. Mniši, kteří nepřijali státní doktrínu byli nuceni se vzdát mnišského života, byli osleповáni atd. Císař umírá 24. září 775.

Nový císař **Lev IV.** byl synem předchozího císaře a chazarské princezny. Ačkoli sledoval obrazoboreckou politiku svého otce, nebyl už tak radikální a již nevystupoval proti mnichům. Zemřel už 8. září 780 a vlády se ujala jeho energická manželka Irena, původem s Athén, jménem jejich syna Konstantína VI. Irena nejprve provedla čistku státního aparátu a zbavila vlivu šlechty. Roku 782 byla Říše napadena Araby a musla zaplatit vysoké výkupné za mír. Pozornost Ireny se obrátila i na nezávislé slovanské oblasti na Balkáně, kam byl poslán strateg Staurakios (783), který zde roku 784 založil město Irinopolis. Patriarchou se stal roku 784

Tarasios, který byl přívržencem uctívání obrazů. Irena se snažila sežvat roku 786 nový církevní koncil, ten byl ale rozeznán vojskem. Příštího roku bylo vojsko pod záminkou tažení vyvedeno z města a ve městě začal (24. září 787) koncil, chráněný oddíly z Thrákie. Zde bylo obrazoborectví odsouzeno. Roku 789 bylo byzantské vojsko pod vedením Irenina syna rozbito bulharským chánem Karsdamem a Říše byla donucena platit roční dávky Bulharům. Na jaře 790 Irena odhalila spiknutí a prohlásila se jedinou vládkyní v Říši. Její syn, Konstantínos VI. jí však už v prosinci toho roku sesadil a ujal se vlády sám. Roku 796 vyvolal další válku s Bulharskem, když přestal platit daně. Znepřátelil si i mnichy, kteří pomohli Ireně 15. srpna 797 k převratu, kdy tato svého syna svrhla s trůnu a oslepila. Irena snížila daně svým věrným obyvatelům Cařihradu a dala četné výhody klášterům. Korunování Karla Velikého císařem o Vánocích 800 se Byzance velmi dotklo. Karel ale roku 802 nabídl Ireně sňatek, který byl ale cařihradským dvorem odmítnut.

**Irena** byla svržena palácovým převratem z 31. října 802 a císařem byl prohlášen patrie Nikéforos. Rok poté ale šlechticové z témat prohlásili císařem stratega tématu Anatolikon Vardania, který byl ale poražen a jeho i majetek jeho příznivců zabaven. Nikéforos se rozhodl co nejrychleji znovunaplnit zbitou státní pokladnu a tak neúměrně zvyšoval daně a rušil daňová privilegia daná Irenou. Zvýšil také sumu, kterou musely obce vynaložit na výzbroj jednoho vojáka. Přesídlování Řeků do slovanských oblastí vyvolalo nespokojenost chána Kruma, který roku 809 dobyl Serdiku. Nikéforos nato proti němu vytáhl a roku 811 obsadil Krumovo sídlo Plisku. Při návratu byli ale Byzantinci obklíčeni 26. června toho roku v horské soutěsce. Padl i sám císař a chán si z jeho lebky udělal pohár. Těžce zraněný Nikéforův syn Staurakios byl prohlášen císařem. Patriarcha Nikéforos na něj naléhal, aby vrátil církvi konfiskované majetky. Staurakios odmítl a brzy zemřel.

Staukakiův švagr **Michaél Rankabes** byl císařem prohlášen 2. října 811 pod podmínkou, že bude církev zahojena. Nový císař skutečně propustil z vězení mnichy i jejich vůdce Theodora Studita, který se stal Michaélovým rádcem. Michaél daroval církvi spousta peněz a ta nabyla za jeho krátké vlády velkého vlivu. Byly uspořádány pogromy na paulikiány. Pokračovala válka s Bulharskem. Při bitvě u Hadrianopole, 22. června 813 opustil jeden z vojevůdců, León Armén, bojiště. Krum Byzantince porazil a marně obléhal Cařihrad. Michaél byl donucen odstoupit a Lev byl 11. července prohlášen císařem.

**Lev V.** zahajuje novou kapitolu obrazoborectví, ne ale už tak násilně jako za Konstantína V. Válka s Bulharskem byla ukončena smrtí Krumovou (13. dubna 814) a uzavřením míru o rok později. Odpor uctivačů obrazů byl pak zlomen sesazením patriarchy Nikéfora (13. března 815), který byl nahrazen obrazoborcem Theodotem Melissinem. Koncil z roku 815 potvrdil závěru shromáždění z roku 754. Tvrdá politika Leónova vyvolala nespokojenost. Spiknutí se soustředili Michala Traula z Amorijského tématu. Spiknutí bylo odhaleno a Michaél svazen do vězení. Císař byl ale palácovým převratem (24. prosince 820) sesazen a zabit a Michaél byl osvobozen a posazen na trůn.

Za vlády nového císaře se zvedlo jedno z největších povstání v byzantských dějinách, vedené **Slovanem Thómou** (820), původně strategem. Thómas byl podporován hlavně lidovými vrstvami, ale našel své přívržence i mezi vyššími vrstvami. Jeho vojsko, které vytáhlo roku 821 proti Cařihradu, bylo vyzbrojeno pomocí Arabů. Thómovy oddíly byly nejprve poraženy v tématu Opsikon, ale nakonec se mu podařilo oblehnout hlavní město. Michaél požádal o pomoc chána Omortaga, který na jaře 823 oslabil Thómu natolik, že se tento musel v létě toho roku obléhání vzdát. Na sklonku roku byl ale svými zrazen a předán císaři, který jej dal popravit. Zbytek jeho přívrženců byl poražen roku 825 při dobytí Kavally. Nepokojů v Říši využili Arabové, kteří roku 823 vytáhli na Krétu, který si do tří let podrobili. Michaél nijak proti uctivačům obrazů nevystupoval. Zemřel už v říjnu 829. Nový císař **Theofilos** byl žákem Ióanna Grammatika, významného ideologa obrazoborectví. Císař zakázal uctívání obrazů a roku 838 odstěhoval část mnichů z hlavního města do provincie. Císař byl však na druhou stranu velkým ctitelem i skladatelem církevní hudby a měl dokonce i své vlastní kláštery. Již na začátku své vlády musel bojovat s bagdádským chalífem, který zaútočil již roku 830. O rok později Byzantinci úder vrátili. Nový chalífa Mutasim se musel soustředit na povstání Babeku, čehož využil Theofilos, který dobývá roku 837 Samosatu. Mutasim se ale vypořádává s povstáním a na hlavu poráží Byzantince u Damasimonem 22. července 837 a zaútočil na Amorios, sídlo tématu Anatolikon. Město bylo dobyto 12. srpna 838. Císař se dostal i do sporu s Chazary, který vyvrcholil vytvoření tématu Klimaton na Krymu. Za vlády Theofila vypukla také povstání Slovanů, 836 kolem Soluně, větší pak na Peloponésu roku 841. Na sklonku Theofilovi vlády zaútočili Arabové na jižní Itálii, kolem roku 840 dobyli Terent a krátce po císařově smrti Bari. Theofilos umírá 20. ledna 842.

**Paulikiáni** nectili Bohorodičku ani svatě a nepovažovali kříž za předmět hodný uctívání, ale zavržení, neboť byl na něm přibit Kristus. Nectili ani obrazy ani svátost křtu. Podle nich bylo vše materiální stvořeno satanem a vše duchovní bohem, uznávali Božskou Trojici, Bůh-Otec byl ale podle nich jen tvůrce nebes a ndělů. Paulikiáni se nazývají podle apoštola Pavla, zakladatelem tohoto učení byl pak jakýsi Mani. Paulikiáni byli jako heretici pronásledováni státní církví. Roku 843 založil jakýsi Karveos v západní Arménii město Tefriku, kam se soustřeďovali z Byzance Paulikiáni i jiní odpůrci Byzance, kteří pak spolu s Araby podnikali výpravy proti Říši.

Byzantinci na ni zaútočili roku 856 pod vedením stratéga Petrony a zničili několik paulikiánských sídel. Karveus na to odpověděl výpravou na byzantské území (860), kdy dostal na 5000 zajatců, umírá roku 863. Po něm se k moci dostává Chrysocheiros.

---JÁ---

## Literatura

Toto období je poněkud chudší na literaturu vzhledem ke stálým obrazoboreckým bojům. Literární tvorba se objevuje více na přelomu 8. a 9. století. Mezi kronikáře této doby patří Geórgios Synkelos (†810), autor Eklogé chronografias, která popisuje dějiny světa do nástupu císaře Diokleciána. Jeho pokračovatelem byl Theofanés Homologétos (752–818) se svojí Chronografií, kterou dovádí do roku 813. Kratším spisem je Chronikon syntomon od Geórgia Monacha Hamartóla, která je dovedena do roku 842. Stručný přehled světových dějin sestavil i patriarcha Nikéforos (758–829), který je jinak znám jako pisatel spisů, obhajujících ikonoklasmos. Proti němu stojí theolog Theodóros Studijský (759–826), který naopak ve svých řečech uctívání obrazů brání. Skládal i liturgické hymny, stejně jako o něco mladší Theofanés Graptos (775–845), kterému byly jako přívrženci uctívání obrazů za císaře Theofila vypáleny verše na čele. Manželkou tohoto císaře se málem stala básnička Kasia.

---

**2. zlatý věk byz. umění** – bylo to období obrození umění. Byl postaven chrám svatého Theodora, kostel Bohorodičky Pammakaristos, chrám Spasitele v Choře. Dostavěl se císařský neboli Posvátný palác (usídlil se zde Konstantin). Jeho půvab nespočíval v pravidelných liniích, ale návštěvníka obklopovaly ze všech stran kupole, terasy, galerie- nesnadná orientace (něco jako moskevský Kremľ). Z císařského paláce se bohužel nic nedochovalo. Jeho pozůstatky a sloupy jsou roztroušené v istanbulských mešitách, v Benátkách- mramorové hlavice v chrámu Sv. Marka. **Byzantský soukromý dům** – byl spíše východního typu, s místnostmi v zadní části dvora, měl sloupovou předsíň do ulice, nebo alespoň v patře sál s galerií nebo ložní. V Benátkách se dochovalo daleko více obydlí než v samotné Byzanci. Na umělce zde působil velmi silně byzantský příklad.

## Malba

při výzdobě chrámů bylo předem určeno, kde má být určitý výjev umístěn. Např. ve výklenku pro oltář měla být vždy obrovitá postava žehnajícího Vševládného Krista (nebo Bohorodičky s dítětem).

## Výzdoba císařského paláce

historické výjevy, jezdecké, lovecké. Dochovala se Kronika (napsal ji Skylitzés, je zdobená miniaturami). Miniatury jsou zmenšené obrazy.

## Ilustrované knihy

ve velké oblibě. Byly to Evangelia, 8 knih Starého zákona- Oktateuchy, knihy žalmů, také životopisy svatých- menologia (spíše sbírky obrázků, rozměrné). Typy ilustrací- miniatury přes celou šíři stránky nebo jen pruh na okrajích.

## Malba na dřevě

IKONY – na zlatém podkladě postavy v živých barvách. Posvátné obrazy v chrámech – lidé jim přisuzovali zázračné vlastnosti.

## Emaily

příhrádkové zpracování. Obrys na kov. destičku – na linie připevněny nízké přepážky z plíšků – políčka vyplněna barevnou sklovinou. Vypadaly jako malba na skle. Většinou měly podobu medailonů a dávaly se na předměty až v poslední fázi zpracování.

## Šíření byzantského umění – do Středomoří a na Balkán.

**Benátky – chrám sv. Marka** (nejlépe dochovaná byz. památka), hrubá stavba trvala 30 let. Předlohou byl chrám sv. Apoštolů v Konstantinopolu. Dodnes slouží svému účelu a je proto možná i působivější než Hagia Sofia, i když je menší.

**Řecko – kláštery na hoře Athos** (20 klášterů, např. Velká Lavra), klášter Hosios Lukas ve Fokidě

**Bulharsko – katedrála v Trnovu**

**Srbsko – chrám v Gračanici**

**Rusko – chrám sv. Sofie v Kyjevě**

K šíření napomáhaly také hedvábné tkaniny – některé se nesmely vyvážet! Výzdobným motivem je kruh, často sestavený z propletených pásků (sloni v kruzích...) Tkaniny se vyráběly v lázních staré Byzance.

V 5. stol. velké centrum v Antiochii (Sýrie) – větší už byl jen Řím.

**Ravenna** – to už sem tak nějak popsal v předchozím bazmeku.

## Koptské umění

(od 3. století) je situované do Egypta. Křesťanské výt. umění, které se vyvinulo v hl. městě (což nevím, který se tím myslí) bylo ryze alexandrijské – helénistické prvky –, ale koptské, které pochází z nitrozemí a vytvořili jej mniši, je ovlivněno tradicemi Egypta. Tzn. že se zde míchají egyptské mytické vzory s křesťanskými (někdy se egyptské vzory reprezentují jako křesťanské). Odchýlilo se od alexandrijsko helénistické kultury (realismu), bylo více ornamentální, přísně dvourozměrné – tvorba odmítá iluzi prostoru a perspektivy, uchyluje se ke

geometrickým prvkům.

Díky tomuto rozdílu se hodně mnišů vystěhovalo na Západ – střediskem se jim stala **Galie**. Odtud mniši šířili víru a umění do Irska, severní Afriky a do Španělska.

## Architektura

Do 4. stol. přejímá ještě Římské vzory, ale od 5. stol. (dva největší egyptské kláštery Bílý a Rudý) se objevují zvláštní znaky koptské architektury – zvenku se jedná o jednoduchý tvar (obdelník, kvádr) ale uvnitř má složité prostorové řešení – apsidy rozložené do trojlistu ovnitř této hmoty, schodiště do druhého podlaží je přímo z nartexu. **Velkou úlohu hrála v kopském umění výroba textilu.**

**Merovejská** (a taky **Ostrogótská** – jedná se o germánské kmeny, které žily na území Itálie a Francie)

Obě kultury jsou barbarského původu, jedná se o germány. Jsou následkem stěhování národů, kdy se přes Řím (410) přehnali **Vizigóti**, kteří se nakonec **usídlili v Hispánii**. A to je **kultura koptská** – někde tady ji popisují.

Byzanc po té, co se v Panonii usadili **Ostrogóti** po smrti Attily (453), vyslal Theodoricha Velikého, aby sev. itálii zase připojil – tam vládl Odoaker (první germánský císař po Augustu Romulovi, kterého sesadil 476). Theodoricha tam poslali asi proto, že ohrožoval Byzanc a tek se ho takhle kulantně zbavili. Ten samozřejmě Odoakera porazil a v sev. It. vládl až do r. 526 – **kultura ostrogótská**. V galii se usídlili **Frankové** a **Burgundové** – **merovejská kultura** viz níže.

Představitelem Ostrogótské kultury je Theodorich v **Ravenně**. Viz třeba

**Theodorichovo mauzoleum**. To je ten maník, co chtěl být slavný jako Cézár a chtěl obnovit slávu římské říše (jako třeba za Augusta nebo Trajána). Sezal všechny možný chytráky a umělce, ale architektky moc dobrý neměl – to je to jeho mauzoleum, kde je kupole udělaná z jednoho kusu mramoru, pač jináč to neuměli: (A nebo – což je asi pravděpodobnější, je ta kupole odkazem na jeho germánskej původ – jakože germánský hrobky)-

**Merovejská kultura** je zasazena do oblasti Galie. Nejvýznamější památkou je **kostel nad hrobem sv. Martina v Toursu**.

Všechny tyhle kultury jsou barbarského původu a mají jiné základy než křesťanství. Hodně z nich přešlo na křesťanskou víru, takže jakoby pokračovali v nastoleném směru, ale hodně ho změnili. Rozhodně to je zásadní odklon od východní Byzantské kultury. Jsou **vyňikající šperkaři** (zlatníci), používají techniku **emajlu** a tak. Jsou poměrně hodně abstraktní a používají ornamentální prvky. Od tud pocházejí šperky, kterými byl korunován i Karel Veliký (**Langobardská koruna**).

## Irsko

Až do roku 432 byli Irové poměrně odděleni od dění v římské říši. Byli tam keltové a ti si jeli to svoje. Pak právě v roce 432 přišel **sv. Patrik z Galie** s plnou držkou keců a bylo. A začal zavádět východní mnišství. Mniši se začali učit latině a základům řečtiny a dostali se jim do ruky i církevní knihy.

V letech 8. a 9. století se do Irska tlačí **Vikingové** a ti téměř všechny kláštery zničili.

Výtvarné umění je prošípované keltskými vzory, ornamentální výzdobou a strohostí barev. Třeba **iniciála z Evangeliaře z Kellsu** je naprosto dokonalá – tři prdele detailů a hovadiněk... super věc tahle ta iniciála.

**Irský zdobný systém** – stejnou měrou jako východní – podnítil románské umělce 11. a 12. století k tomu, aby protahovali postavy v rozporu s jejich skutečnými proporcemi (a to ve shodě s architektonickým rámcem).

---WEB---

## Rané křesťanské umění architektura

Věřící se nejdříve scházeli v titulech<sup>1</sup> – soukromé budovy, které jejich majitelé věnovali obci. Často byly objeveny pod základy pozdějších kostelů.

4. st., po zrovnoprávnění křesťanství Konstantinem (**r. 313, Milánský edikt**).

Císař s rodinou a po něm i jeho nástupci a biskupové začali budovat kostely bazilikálního typu a martyria<sup>2</sup> – **první nalezneme v Římě, Jeruzalémě, Betlémě, Konstantinopolu** a ve velkých městech vzniklých v pozdním císařském období (Trevír, Aquilea). Tento druh stavby se rychle rozšířil po křesťanském světě kolem Středozevního moře a udržel se až do středověku. Jako vzory křesťanským chrámům sloužily, kromě již výše zmíněných titulů a bazilik, také velké veřejné budovy (lázně) či sakrální stavby (synagogy).

**bazilika** původně sloužila administrativním, soudním a obchodním účelům; zpravidla velká podélná budova se stropy nesenými řadami sloupů, střední část byla o něco vyšší – v meziprostoru okna, 3 lože byly zakryty sedlovou střechou, apsida<sup>3</sup>, (později transept – příčná loď); **základní typ středověkého kostela**

**baptisterium** (křtící kaple) – vzniklo z kruhových (viceúhelných) **lázeňských prostor** => románské rotundy

V **Miláně** působil co by architekt **sv. Ambrož** (bazilika sv. Panen, sv. Apoštolů, kostel sv. Mučedníků, kostel S. Salvatore)

## malířství

**nástěnná malba** první formy umění se vyvinuly v **katakombách** = podzemní pohřebiště s množstvím chodeb. Jejich stěny byly pokryty malbami a v nich byly



uloženy sarkofágy se skulpturní<sup>4</sup> výzdobou. První z nich postavili židé. Nejstarší nástěnné malby pocházejí již z 2. st. (např. fresky ve Flaviovském hypogeu, v Amphiatově hrobce v Domitilových katakombách), nejvíce se jich ale zachovalo z 3. st. Kresba je jednoduchá, v červené či okrové barvě na bílém nebo žlutém podkladu. Dekorativní motivy jsou často inspirovány římským pohanským uměním téže doby (např. ptáci zobající hrozny). Námětem jsou výjevy z Bible => „Dobrý pastýř“ – pastýř s ovečkou na ramenech (Kristus zachraňující duše), večeře Páně, Madona s Ježíškem, Adam a Eva, atd.;

koncem 4. st. se objevily triumfální náměty (později se rozšířily v monumentální malbě a mozaice), často se opakuje traditio legis (církve přijímající zákon z rukou Kristových), výtvarné vyjádření božského původu církve a téma vítězného Krista a Krista na trůně s apoštoly a s mystickým beránkem. Malba je strnulá, tvůrcům slo jen o sdělení myšlenky, ne o estetičnost.

Později byly katakomby nahrazeny bazilikami a martyrii, dále sloužily už jen jako pohřebiště a poutní místa.

**Priscilliny katakomby v Římě**, Lucinina krypta, kaple Svátosti v Calixtových katakombách

**mozaika** používá se k výzdobě stěn a kleneb, vychází z maleb v katakombách, výzdoba apsidy kostela Sta Pudenziana (poč. 5. st.), klenba ochozu kostela Sta Costanza v Římě, mauzoleum Gally Placidie baptisterium Ortodoxních v

**Ravenně** (poč. 5. st.)

**monumentální malba** rozmach 4. a 5. st., pokračuje v 6. st., ve středověku, v byzantské výtvarné tvorbě.

**sochařství**

**pohřební skulptura** vznik – 3. st., vychází z pohanské tradice, výjevy z Bible.

Centrum v **Římě**, po jeho vyplnění se přesouvá do **Ravenny** a **Provence**.

**užitě umění**

**předměty ze slonoviny** centra zpracování **Milán, Řím, Ravenna**

diptychon<sup>5</sup> – konzulská diptycha s portréty a jmény úředníků, diptychon Symmachů a Nikomachů,

**výrobky ze skla** podstavy nádob nalezených v katakombách – výjevy ze Starého zákona

**Byzantské umění**

R. 330 založení Konstantinopolu císařem Konstantinem na místě staré řecké osady **Byzantion** (rozhraní Evropy a Asie, není tolik ohroženo nájezdy barbarů) – Byzanc se později stala centrem Východořímské říše. Byzantské umění **stává své základy na raně křesťanském umění**, které vychází z lidové obliby nástěnných maleb, postupně se oprošťuje od římského vlivu, ovlivněno Orientem, za vlády císaře **Justiniána** (6. st.) vzniká nový svěbytný sloh – „byzantský“

**architektura**

Vychází z římských staveb, ve větším množství používání kopule (nejprve střed chrámu, později i jinde), půdorys chrámů ve tvaru pravidelného kříže se čtyřmi stejně dlouhými rameny (tzv. řecký kříž).

**Hagia Sofia** (chrám boží Moudrosti), vybudována císařem **Justiniánem** (527–537); centrální kopule o průměru 33 m vepsaná do čtverce spočívá na čtyřech pilířích s pendentivy, je nesena oblouky a pilíři díky vzájemnému působení sil vznikajících vahou vlastní kopule a tlakem sousedních kleneb nad přilehlými exedrami. Vnitřek bohatě vyzdoben mozaikou.

**Chrámsv. Apoštolů** dnes na jeho místě stojí mešita **Murada II.**, měl půdorys ve tvaru kříže a 5 kopulí. Často sloužil jako předloha západním architektům

Střediskem byzantské kultury na západě byla **Ravenna. Bazilika S. Apollinare Nuovo** – půdorys ještě odpovídá typu latinské baziliky se třemi loděmi oddělenými řadami sloupů, mozaiková výzdoba (např. průvod Tří králů); **bazilika S.**

**Apollinare in Classe, chrám San Vitale** (526–547) – osmiúhelníkový půdorys, mozaiková výzdoba (**průvod císaře Justiniána**)

**sochařství**

Podružný význam, sochy císařů, diptych (např. Barberini – Justinián, konzulská).

**malířství**

Podobizny světců, Krista, P. Marie – ikony (z řeckého ajija ikona = svatý obraz), malovaly se temperou na dřevěné destičky

**Obrazobrectví** = ikonoklasmus, r. 726 zákaz zobrazování lidských postav, obava z pohanského uctívání

**Byzantské umění se rozšířilo hlavně ve Středomoří** (Sicilie – katedrála v Monreale, i prvky islámu, **Benátky – chrám sv. Marka**)

*1 titulus (nebo také locus ecclesiasticus, od 3. st. domus Dei): název dle nápisu s vyznačením majitelova jména*

*2 martyrium: memoriatní chrám s centrálním půdorysem, stavba zasvěcená kultu mučedníků nebo památce Kristova života*

*3 apside: polokruhovitý (mnohohúhelníkový) výklenek pro hlavní oltář*

*4 skulpturní: plastické (relief)*

*5 dvoukřídlý malovaný oltář*

*6 řada stejně velkých oblouků nesoucí sloupy (pilíři)*

4.

**Charakteristika a periodizace románské architektury, sochařství, malířství**

– románské sochařské školy ve Francii a sochařství v českých zemích

– typy a příklady románské architektury

– knižní a nástěnné románské malířství v českých zemích

---JÁ---

Hlavním prvkem a vlastností románského umění je to, že se vypořádalo (a to definitivně, čímž nastolilo cestu křesťantví ve sjednocené podobě) s dvěma základními kulturními vlivy – vliv římské tradice, kterou podpořila karolinská renesance, v zobrazení skutečnosti a vliv barbarské tradice pro zobrazení ornamentu.

Románské sochařství (resp. ostatní umění) používá dekorativnost abstraktních prvků na reálná témata a tak dochází k tomu, že se boří proporce. Např. postavy v tympanonech jsou umístěny tak, aby zaplnily prostor v určené kompozici a ne v logickém pojetí.

Dalšími prvky, který se podařilo sloučit, byly vliv barbarské – llinie, propletence, spletenice a orientální – fantastní příšerky.

Nastupuje na scénu po té, co se Evropa zotavila z Normanských a Maďarských vpádů.

---WEB---

Jedná se o sloh, který **odpovídá definitivnímu usazení barbarských kmenů** a bezprostřednímu skončení karolinské renesance (tady to je nějaká blbost, spíš odpovídá konci **otonské renesance**, která byla až nějaké ten pátek po karolinské) Byl rozšířen skoro shodně s oblastí západofřímské říše.

Počátek této doby je rok 1000. Hlavním startérem je zakládání klášterů a rozvoj klášterního života. **Roku 909 je založen nejvýznamější klášter a to Cluny.**

**Významnou měrou se začínají používat klenby.** Ty byly převzaty právě z architektury říma, jejíž příklady byly na území hojně zastoupeny. Používala se nejen **půlkruhová** valená klenba ale taky **křížová**. Římská architektura používá křížovou klenbu v místech křížení dvou valených kleneb, zatím co románská má v těchto místech často kupoli. Křížovou klenbu používá ale třeba v transeptech – valenou v hlavní lodi.

Paradoxně románská kultura ale **odmítá římskou** resp. alespoň **její proporce**. Rozdíly je patrný taky na **sloupech**, které nemají dřív z jednoho kusu materiálu, ale je **postaven z malých kamenných kvádrů**.

Hlavice sloupů jsou **ovlivněny korintským stylem** – i když často se taky jedná o naprosto minimálně zdobené kusy.

Vnější stavba nemá archytráv, ale pouze římsu zdobenou figurálními nebo rostlinnými motivy. Ovšem šasto je stavba ukončena slepými arkádami na kterých jsou první řady tašek.

**Znaky románského slohu**

Stavební materiál – původně **dřevo**, poté převážně **kámen** (velké kusy spojované maltou), stabilní masivní kamenné stavby (sloužili i jako ochrana v nebezpečí), **silné** až několikametrové **zdi**, většinou **zvenku neomítnuté**, malá členitost, nad vchodem byl **bohatě zdobený půlkruhový oblouk – portál**, **Velmi malá okna**, často bývala **sdrúžená** (2 nebo 3 vedle se) oddělená sloupky s půlkruhovým obloukem, kopule. Vnitřek staveb byl většinou omítnutý, nástěnné malby a sochy, staví se převážně církevní stavby:

**ROTUNDA** – válcová stavba s kruhovým půdorysem, kopulí a půlkruhovým přístavkem pro oltář = apside.

**BAZILIKA** – kostel obdélníkového půdorysu s oltářem na jedné straně, vchodem na druhé straně a dvoji věží nad ním. Vnitřek baziliky bývá zpravidla trojlodní se sloupořadím, později půdorys kříže.

**Kláštéry** – soubor budov s bazilikou s apsidami.

**Hrady** – světské stavby s masivními věžemi a opevněním – sídlo knížete (nejvyšší šlechta – tj. páni)

**Tvrze** – opevněná sídla menšího rozsahu, hradba, obytná věž (sídlu nižší šlechty – rytíři a vladykové)

**Rotundy v Česku:**

**Sv. Víta na Pražském hradě, sv. Kříže v Konviktské ulici v Praze, Sv. Klimenta na Levém Hradci, Sv. Petra na Budči, Sv. Jiří na Řípu, Sv. Martina na Vyšehradě, Sv. Kateřiny ve Znojmě.**

**Bazilika Sv. Jiří na Pražském hradě  
Had Přímada**

**Malířství – fresky** – chrámové nástěnné malby s náboženskými výjevy z Bible nebo historické scény – **strnulé**. Schematizované postavy (např. obraz Madony s velkou stylizovanou svatozáří), knižní malba – barevné iluminace, miniatury v rukopisech, iniciály.

**Sochařství** – hlavice sloupů zdobené listovím, oltáře zdobené reliéfy, plastiky a ornamenty.

**Hudba** – chorál – jednohlasý zpěv bez doprovodu nástrojů.

---WEB---

## Románský sloh

Stavební sloh evropského raného středověku; první relativně jednotný stavební styl, který se rozšířil na území celé Evropy (10. století–pol. 13. století)

Pojem „románský sloh“ vznikl v 1. pol. 19. století a historikové umění ho převzali z jazykovědy. (Archeolog Charles de Gerville označil tímto termínem architekturu rané středověkého Západu. Soudil, že románské umění vystřídalo antiku stejně jako románské jazyky vystřídaly latinu). Název též naznačuje, že tento styl se rozvinul na území svatě říše římské a navázal na umění starověkého Říma (latinsky: Roma).

Na přelomu 1. a 2. tisíciletí n. l., kdy románské umění vznikalo, byla celá západní Evropa již křesťanská. Křesťanství se stalo určujícím prvkem společnosti a tvořilo její duchovní základ. Kolektivní náboženský život a hlásání víry si žádalo nové stavby, a otázky architektonického řešení proto nabývaly nového významu. Románské církevní stavby jsou střídme, na věřící přítom však působí svou vážnou monumentalitou, podtrhující význam účelu, pro který byly postaveny, a zdůrazňující božskou podstatu Ježíše Krista. Charakteristickými se staly především nové typy staveb chrámových, menší okrouhlé kostelíky – rotundy a větší, podélné vicelodní baziliky. V té době jsou také zakládány mocné mnišské řády, jejichž hlavním posláním je prohlubovat a dále rozšiřovat křesťanství. Řády se řídí řeholí, která je váže k mateřskému klášteru, dobře organizovanému společenství, sídlícímu v rozsáhlém a důmyslně komponovaném komplexu budov. (Nejnámější z velkých klášterů je **benediktinský klášter v Cluny ve Francii, založený roku 909.**)

Protože stavební technika té doby ještě nebyla na příliš vysoké úrovni, vznikají masivní, jen málo členité stavby (hranoly, válce). Hlavním technickým problémem bylo uzavření prostoru. V rané fázi jsou stropy rovné, později se uplatňuje nový prvek – kamenná klenba. Masivnost stěn bývá dána právě značnou tíhou této klenby a vnitřní prostor pak je velmi malý (rotunda). Nejdříve se zaklenovaly právě menší prostory (boční chrámové lodě), později hlavní loď. I okna jsou malá (a to i z toho důvodu, že zasklívat se začala až v době gotické), většinou půlkruhová, u mladších staveb bývají okna někdy sružená, nebo dokonce kruhová vyplněná rozetami (souměrný ornament ve tvaru stylizovaného květu růže). V případě rozsáhlejší stavby musí být klenby odlehčeny silnými podpěrnými sloupy. Sloup má klasické trojčlenné, skládá se z patky, střední části – dřívku, hlavice, na níž dosedá krycí deska (abakus). Novinkou románského slohu je **krychlová hlavice**, postupně plasticky obohacena figurálními nebo i jinými motivy, ani povrch dřívku nebývá vždy hladký, v románských stavbách je často **šroubovitě stáčený – torovaný**. Dveřní otvory bývají ozdobně orámovány (tzv. **portál**). Románským stavbám často dominuje věž. Malá věžička pro zvonek na střeše válcové lodi rotundy se nazývá **lucerna**.

Členění interiéru chrámových staveb odpovídá liturgickým požadavkům. Kněžské místo tvoří většinou půlválcový, uvnitř klenutý útvar (apsidu), zevně vystupující z celé stavby. Hlavní loď (prostor pro věřící) u podélných staveb někdy pravouhle přetíná loď příčná (transept), jež tvoří s hlavní lodí nerovnoramenný latinský kříž. Románské kostely jsou orientované, to znamená, že se **kněžským obořím k východu**. U větších staveb bývá **v západní části budován i tzv. westwerk** – vstupní část, často dvouvěžová s patrovým ochozem, tribunou (emporou) určenou pro kněze nebo majitele panství, ke kterému kostel patřil. Staví se převážně z kamene, neobvyklejším stavebním materiálem jsou v českých zemích opukové kvádríky. Cihlové zdivo není v té době u nás ještě známo.

V Čechách se nejčastěji uplatnily především dva typy chrámových staveb: **jednodlní kostelíky s tribunou** (zachoval se např. **kostel sv. Petra v Poříčí nad Sázavou** nebo **sv. Jakuba v Jakubu u Kutné Hory**) a **drobné rotundy (rotunda sv. Kateřiny ve Znojmě, sv. Petra ve Starém Plzenci, sv. Jíří na Řípu, sv. Kříže na Starém Městě pražském, sv. Martina na Vyšehradě, sv. Longina na Novém Městě pražském, sv. Václava v Týnci nad Sázavou, sv. Máří Magdalény v Přední Kopanině u Prahy)**.

Zejména v důsledku slovanské misie Konstantina (Cyrila) a Metoděje, ale také díky vlivu ze sousedních německých území proniklo v 10. století křesťanství i do dosud silně pohanského prostředí přemyslovských Čech. **Roku 973 se stala Praha sídlem biskupství** a záhy byly zakládány první kláštery. Při **nejstarším** českém klášteři, **ženském klášteři benediktinek na Pražském hradě**, byla postavena a dosud je zachována monumentální **bazilika sv. Jíří**. Do roku 1100 však bylo klášterů založeno pouze **sedm**, např. **benediktinský klášter v Praze – Břevnově**, u jehož zrodu stál druhý český biskup, sv. Vojtěch, nebo **klášter** se slovanskou liturgií **na Sázavě**.

Břevnovským klášterním kostelem, jehož zbytky známe dnes bohužel jen z archeologického výzkumu, byla česká architektura 11. století obohacena o trojlodní baziliku s příčnou lodí. Mezi lety 1100–1205 vzniklo klášterů již sedmadvacet. První premonstrátský klášter v Čechách byl založen v Praze na Strahově. Z rozsáhlého konventu se zakletým ambitem se nejlépe dochovalo západní křídlo, sloužící původně jako sýpka a zásobárna. V té době ještě vznikly např. klášter **premonstrátek v Doksanech**, klášter **benediktinek v Teplicích**

nebo **cisterciácký klášter v Plasech**.

K nejhodnotnějším projevům české románské architektury patří **kostel sv. Mikuláše ve Vinci u mladé Boleslavi** z 1. pol. 13. století. Podle tohoto pětibokého jednodlní byla pojmenována celá skupina kostelů. **Kostely vinecké skupiny** vynikají vysokou úrovní architektonického řešení; jsou ještě románské, ale při jejich stavbě se již uplatnily prvky gotické.

V románském slohu vznikaly i stavby světské. Šlechta, která se vylučuje z družiny panovníkových společníků a jejíž ambice v té době vzrůstají, staví první hrady – opěrné body v krajině, obranné pevnosti i hospodářská centra. Nejstaršími středověkými hrady na českém území jsou zřejmě **Přimda** a **Roudnice**, vybudované v 12. století. V Roudnici známe z románského hradu dnes jen přízemní část zachovanou ve sklepnicích prostorách pozdějšího barokního zámku.

Nesmíme zapomenout na **Pražský hrad**, který byl již ve 12. století **nejrozsáhlejším komplexem budov v Čechách**. Zbytky románského paláce jsou zachovány pod nynějším Vladislavským sálem. V té době také vzniklo **rozsáhlé opevnění hradu s vysokými dvanáctimetrovými hradbami**, na jihu zesílenými pětibokými baštami. Ve městech se intenzivně rozvíjela stavba kamenných domů, většina se však nedochovala. Známý jsou např. **přízemní části domů v Praze v Kaprově, v Celetné** nebo v **Řetězové ulici**. Nedaleko Karlova mostu zůstaly rovněž zachovány **zbytky Juditina mostu z 12. století**, nejstaršího kamenného mostu v Čechách, jehož stavba patřila k **vrcholným technickým dílům** té doby.

---WEB---

Románský sloh vzniká a rozvíjí se ve druhém období raného feudalismu. V západní, jižní i střední Evropě se dotváří a upevňuje společnost s roztržiděním na vrstvu nadřazenou – vysokou šlechtu (panovník, vyšší feudálové), šlechtu nižší a nevolníky. K obdobnému rozvrstvení došlo i v organizaci církve s papežem v čele, biskupy, preláty, opaty, mnichy a vesnickými faráři konče. Hlavním výrobním prostředkem zůstává půda, obdělávaná nevolným rolnickým lidem. Půdu propůjčuje panovník a příslušníci nejvyšší šlechty nižším vrstvám obyvatelstva za předávání podstatné části výsledků hospodaření nebo finanční renty. Středisky výroby byly velkostatků, kde se zdokonalovala zemědělská technika. V hledání a uplatňování pokročilých metod hospodaření významné místo měly kláštery, rozšiřující zemědělskou půdu zřádkem lesů, melioračními úpravami i budováním komunikační sítě. Zároveň kláštery k zajištění zemědělské výroby zakládaly další vesnice a zahušťovaly tak sídelní strukturu. Zemědělská výroba vedla dále k rozvoji řemeslné činnosti k ní zatím orientované. V západní a jižní Evropě přežívala stará města, **nová vznikala v době románské jen ojediněle**, přesto byly už tehdy zakládány trhové vsi jako střediska naturální směny a případná jádra později vzniklých měst. V době románské se tak formovaly státní útvary a jejich sídelní základna s centry feudální moci i středisky zemědělské výroby.

Ukončenou christianizací obyvatel doprovázel rozvoj vzdělání. To byla zprvu výsadou kněží – ani králové, ani šlechtici nebyli zatím známi čtení a psaní. Na výuce se podílely opět kláštery, vzdělání spočívalo ve znalosti Písma, teologie, církevních dogmat o vybraných antických a křesťanských myslitelích. Už v době románské dochází k **zakládání prvních univerzit (Bologna 1119, Paříž 1150, Oxford 1167, Cambridge 1233)**, na nichž se pěstovala scholastika podírající věroučné teze.

## Charakteristika staveb

Románské společnosti odpovídaly stavební druhy. V **profánní** architektuře to byly **feudální zděné hrady, paláce a tvrze**, ve městech **jen výjimečně zděné románské domy, budovy správní** (fojtství, rychty) i **samosprávní** (zcela ojediněle radniční budovy, především v Itálii), stavby opevňovací a na vesnicích dřevěné stavby obytné nevolníků a hospodářské objekty.

Opevněné hrady (pro císaře falce) jako nová sídelní forma místo dřívějších hradišť, zatím vznikaly ojediněle (někdy na jejich místě) a jejich hlavními objekty byly palác (císařský, královský, knížecí či šlechtický) a hradištní kaple. Románské **zděné domy** se stavěly zcela výjimečně v nejméně významnějších evropských městech (**Štrasburk, Řezno, Praha**). Byly jedno- až tří podlažní, většinou polozapuštěné do terénu, izolované jako dvorce, případně řešené jako věžové.

**Sakrální** architektura byla v době románské **převážně zděná**, zastoupeny v ní byly kostely, kláštery, kaple, baptisteria a biskupské paláce. Nejvýznamnější kostelní stavby byly řešeny jako baziliky – trojlodní (jen výjimečně pětিলodní), které se stavěly jako objekty císařské, biskupské, klášterní či městské (ojediněle též vesnické). U jejich půdorysného rozvrhu se využívalo schémat z doby předrománské – **baziliky měly půdorys písmene T** (s příčnou lodí) či **latinského kříže (+)**, uplatnilo se i řešení se **dvěma příčnými loděmi (†)**, **dvěma chóry** (východním a západním), kryptou situovanou pod presbyteriem, westwerk a **ochoz s věncem kaplí**. Jako baziliky byly řešeny klášterní kostely, které budovaly mnišské řády – v této době benediktini, premonstráti, cisterciáci, johanité a křížovníci s červeným srdcem, případně jejich ženské odnože. Vlastní kláštery k nim byly přistavovány z jedné (většinou jižní) strany s pravouhlym rajským dvorem s křížovou chodbou. Trojkřídlá dispozice vnitřní klauzury obsahovala ve východním křídle hlavní klášterní prostor – kapitulní síň, v jižním společnou jídelnu (refektář) s navazující kuchyní (a případně skladištěm potravin – cellarium) a v patře společnou ložnici (dormitář). U velkých

klášterů byla budována i vnější klauzura s opatským domem, případným objektem noviciátu, školou i domem hostů, především pak s hospodářskými budovami.

Klášteřní huti budovaly v okolních obcích patřících ke klášternímu panství kostely.

Nejčastějšími církevními stavbami byly v této době jednoduché kostely se závěrem apsidovým nebo pravouhlým. Plnily funkci farních či filiálních kostelů, nebo šlo o objekty vlastnické (tribunové), patřící drobné šlechtě se sídly v těsném sousedství. Kromě longitudinálních kostelů vznikaly v době románské i stavby centrální s loděmi válcovými (rotundy), čtvercovými i šesti- až osmiúhelnými, s jednou či více apsidami. Centrálně byla vesměs řešena baptisteria (mohutná v Itálii) a dvoupodlažní karnery, ojedinělá mauzolea mívala rovněž centrální charakter.

V hlavních zemích románského slohu se vytvořily oblasti s charakteristickými stavbami. V Itálii to byly čtyři oblasti:

**Lombardsko, oblast benátská, Toskánsko, jižní Itálie se Sicílií**, v Německu oblast **rynská a saská**.

Ve **Francii** vznikly **různé školy** (Provence, Languedoc, Auvergne, Aquitanie, Poitou, Burgund a Normandie), řešící odlišně **hlavní úkol – zaklenutí hlavní lodi**. Využití vyvinutého opěrného systému v oblasti **Isle de France** vedlo ke vzniku nového slohu **gotického**. **Normanská škola** ovlivnila románskou tvorbu v **Anglii**, v Čechách měly největší vliv stavby ze saské oblasti.

### Románské konstrukce a tvarosloví

Charakteristickým prvkem románské stavby jsou stěny, většinou (zejména v Německu a Francii) široké. Jako zdívka se používalo především zdívka kvádrického z tesaného kamene (navazujícího na římské zdivo opus isodomum). U širokých zdí jsou tak vyzděny jen lícni části stěn s vnitřním jádrem ze zdíva lomového (jde tedy o opus mixtum); užívá se i zdivo klasové (opus spicatum). Velký význam mají u románských staveb pilíře, většinou trojdělené na sokl, tělo a hlavici. Jádro pilířů někdy obohacují přípory. Neméně významné byly sloupy (tříčtvrtěsloupy), rovněž trojdělené (patka, dřík, hlavice). Jejich patka mívá kostkový plintus, případně obloun s přechodem do dříku, který je **obvykle válcový či hraněný**, výjimečně **šroubovitý**. Největšími proměnami prošla tehdy hlavice sloupu, někdy napodobující **hlavici korintskou**, jindy řešená jako hlavice krychlová ve formě dolů seříznuté krychle či jako košatá s přechodem z horního čtverce do kruhového obvodu dříku. Nad hlavicemi se mohly uplatnit náběžníky. Portály se ve střední a západní Evropě řešily jako ústupkové v šíři zdíva, půlkruhově ukončené s reliéfní výzdobou tympanonu. Jejich boky i oblouky ustupují pravouhle nebo jsou lemované pruhy a zdobeny plastikami na konzolách. U italských románských staveb bývají portály předsazeny, s osazením sloupů na plastiky lvů aj. Okna jsou ukončena půlkruhově, lepšimu prosvětlení interiérů napomáhá sešikmení ostění i oblouků. Často jsou řešena jako okna **dvojitě až pateronásobně sdružená** se středními sloupky nebo s odlehčenými oblouky. Druhou formou byla v době románské okna kruhová, u významných staveb (zejména ve Francii) řešená s kružbami jako rozety (okna růžicová).

Klenby se v době románské používaly valené, křížové s rovnou i stoupající vrcholnicí, klášterní (bez čelních oblouků) na čtverové či polygonální základně, konchy u apsid. Kopule se osazovaly na trompech či pandantivech; časté byly klenební pasy. Věže byly většinou součástí kostelních staveb s různou možností umístění (jedna či dvě věže v západním průčelí, při presbyteriu před příčnou lodí, nad křížením), v Itálii jako zvonice stojící izolovaně při kostelech, válcové i hranolové.

Vnější průčelí románských staveb zdobily lizény, pod hlavní římsou obloučky (obloučkový vlys), konzoly, zubořez, diamantování, ornamentální motivy. Největší pozornost se věnovala vstupnímu průčelí, kde se v Itálii i Poryní uplatňovala trpasličí galerie, slepá arkáda obíhající pod římsou. Významné místo ve výzdobě vnitřní i vnější měla románská ornamentika s pletenci, palmetami, akanty, šachovnicemi, hvězdicemi, diamantovým řezem, puklicemi, perloucem, provazcem, meandrem, pilou či ozuby. Vnější průčelí i interiéry doplňovala plastická výzdoba, častá zejména ve francouzské románské architektuře.

zdroj: Karel Kibic, tel. 02/24 35 48 36

Doporučená literatura:

Merhautová, Anežka – Třešník, Dušan: Románské umění v Čechách a na Moravě.

Praha, Odeon 1983

Mencl, Václav: Předrománská a románská architektura západních Čech, Plzeň 1978

Libal, Dobroslav: Praha středověká, Architektura (Čtvero knih o Praze), Praha 1983

Čorék, Jiří: Románská Praha, Praha 1947

Borkovský, Ivan: Svatojiřská bazilika a klášter na Pražském hradě, Praha 1975

Herout, Jaroslav: Naše stavební památky, Praha 1975

Slovníček:

profánní - světský

falc - opevněné sídlo panovníka v německé a francké říši

sakrální - církevní

bazilika - trojlodní kostel v němž střední loď je vyšší než lodě boční, což umožňuje

přirozené osvětlení střední lodi (hlavní typ křesťanského chrámu)

dispozice - půdorysný rozvrh stavby

klauzura - uzavřené, volně nepřístupné místo především v klášteře

objekt noviciátu - zvláštní dům pro novice, tedy čekatele reholetního stavu

longitudinální - podélný

apsida - vyklenek pro hlavní oltář

baptisterium - kaple, původně samostatná církevní stavba, křtelnice

karnery - hřbitovní kaple s kulturní místností a kostnicí

mauzoleum - monumentální hrobka

tympanon - plocha nad průčelím antického chrámu, polokruhová výplň štítu, často

zdobená reliéfem

koncha - polokopule, již je zpravidla zaklenutá apsidou

tromp - konstrukce vytvářející přechod mezi půdorysem a klenbou

tambur - těžký buben, válcovitá podnož kopule

pandativ - plocha sférického trojúhelníka vymezená patou tamburu a oblouky arkád

chrámové lodi

presbyterium - kněžiště, prostranství před hlavním oltářem

lizéna - vislý plochý pás, členící zeď (bez hlavice a patky)

krypta - podzemní prostor (hrobka) pod podlahou kostela

westwerk - centrální věžovitá sakrální stavba, sloužící k obranným a obytným účelům.

přípora - polosoup nebo konzola ve stěně, do které ústí žebra klenby

plintus - spodní část patky sloupu

portál - architektonicky zvýrazněný vchod

konzola - nosník podepřený jen na jedné straně

empora - (též tribuna) jakýsi balkon v západní části lodi pro panstvo

---WEB---

### Románský sloh v západní Evropě a v českých zemích

Románský sloh se v Evropě uplatnil v období let 1000–1230. Nejvýznamnější stavby v tomto stylu vznikly v **Itálii**, **Francii** a **Německu**, pozoruhodná je však i románská architektura ve Španělsku, Nizozemí, Anglii, Rakousku atd.

Itálie, země s velkou tradicí výstavby církevních staveb v křesťanské antice i ve 2. pol. 1. tisíciletí, prožívá po r. 1000 dobu svého rozkvětu. Stará města se opět rozvíjejí a stejně tak kláštery. Nejstarší **benediktinský klášter v Monte Cassino** z r. 529 byl v l. 1066–71 obnoven, v renesanci však jej přestavěl architekt Antonio da Sangallo (po zničení v r. 1944 byl rekonstruován). Itálie nebyla v té době jednotným státem, a tak se tu vytvořily čtyři oblasti s různým charakterem románských staveb:

Na severozápadě to byla oblast **lombardská** s hlavním městem **Milánem**. Nejvýznamnější stavbu představuje **kostel S. Ambrogio**, trojlodní cihelná bazilika s emporami nad bočními loděmi a atriem na vstupní straně. Uvnitř je zaklenut ve stylu tzv. vázaného systému. V chrámu byli korunováni lombardští králové a němečtí císařové. Lombardský románský styl, ovlivněný soudobou německou architekturou, se uplatnil též u dalších staveb v Miláně a okolních městech. Ukázkami jsou kostely **S. Michele v Pavii** či **dóm v Piacenze** s velkou kryptou. Další stavby lze nalézt i ve vzdálenějších městech – **katedrálu S. Lorenzo v Janově**, **kostel S. Zeno** s předsazeným portálem a sousední křížovou chodbou ve Veroně či **dóm v Parmě**, při němž stojí cenné baptisterium z l. 1196–1230 s pozoruhodnými plastikami a freskami od Benedetta Antelamiho. Obdobné baptisterium se nachází též při dómu v Cremoně.

Druhou oblastí bylo **Benátsko s byzantským vlivem ve výstavbě**, kde nejvýznamnější románskou stavbou je centrálně řešený **kostel S. Marco v Benátkách** z 11. století, postavený podle již nezachovaného cařihradského chrámu sv. Apoštolů s pěti kopulemi. Benátský chrám zdobí na kopolích zlatené mozaiky a **na průčelí bronzové koně přemístěné z Cařihradu**.

Početné románské stavby vznikly ve třetí oblasti, v **Toskánsku**. V jeho hlavním městě **Florencii**, se některé stavby budovaly v duchu tzv. **florentské renesance**, jako např. **kostel S. Miniato al Monte** či baptisterium vedle dómu. K neznámějším stavbám této oblasti patří **pětিলodní dóm s příčným trojlodím v Pise** z l. 1064–1118 se sousedním **baptisteriem i dómou věží** z l. 1173–1350 a **dóm i kostel S. Michele in Foro v Luce**. Stavby této oblasti charakterizuje výzdoba průčelí s trpasličí galerií.

Konečně poslední oblastí je **jižní Itálie se Sicílií**. Sicílii dříve ovládali Arabové, a tak se na stávkách na severosicilském pobřeží v Palermu, Cefalú a Monreale s krásnou křížovou chodbou prolínají arabské motivy s prvky architektury vládnoucích Normanů (prostupující slepé arkády s hrotitými oblouky).

Oproti Itálii byla **Francie** jednotným státem, ale ústřední úkol – zaklenutí hlavní lodi – vedl v jednotlivých oblastech ke vzniku různých škol. Příkladem provencalské školy je **kostel v Orange**, školu perigordskou charakterizuje mohutný chrám **St. Front v Perigueux** s centrální pětilodní kopulovou dispozicí, ovlivněnou benátským kostelem sv. Marka. Kopulové zaklenutí lodi mají i zdejší jednoduché kostely.

Tlaky klenby vyšší hlavní lodi se ve školách poitouské i auvergnské z části převáděly do obvodových stěn se zrušením bazilikálního osvětlení tak, že v první škole byly boční lodi vyšší, ve druhé byly nad boční lodi situovány empory. Krásnou ukázkou **poitouské** školy je **kostel Notre-Dame-la-Grande v Poitiers**, velkolepým příkladem **auvergnské** školy je **chrám St.-Serin v Toulouse**.

Také v **Burgundsku** vznikla další samostatná škola, kde zásluhou benediktinského opatství v **Clunyy** byl v l. 1088–1131 vybudován **tzv. třetí kostel**, tehdy **největší křesťanský chrám**, pětিলodní se dvěma příčnými loděmi a četnými věžemi. Po poničení za Velké francouzské revoluce se z něj zachovala jen malá část, a tak burgundskou školu představuje mj. **kostel St. Madeleine ve Vézelay**.

Konečně na severu Francie se formovala **normandská škola**, reprezentovaná dvěma klášterními kostely v **Caan** – mužským **St. Étienne** a ženským **St. Trinité**. Pro další vývoj bylo u této školy přínosné dvojvěžové západní průčelí. Podchycení kleneb oblouky opěrného systému, jak bylo v l. 1140–1143 poprvé provedeno u chóru kostela **St. Denis** za opata Sugera v kraji **Isle-de-France**, znamenalo již **nástup nového gotického slohu**.

V **Německu**, se dvěma hlavními oblastmi výstavby, vznikly v rýnské oblasti mohutné románské baziliky, charakterizované bohatým hmotovým rozvrhem s příčnými loděmi a věžemi nad křížením, v západním průčelí i vízkami schodišťovými. Největší je **cisařská trojlodní bazilika** se dvěma příčnými loděmi, rozsáhlou kryptou a řadou věží **ve Špyru** z let 1030–60, zaklenutá ve vázaném systému až kol. r. 1090. **Dóm v Mohuči** vznikl po požáru svého předchůdce v 11.–12. století, je dvouchórový se dvěma příčnými loděmi a věžemi na jejich koncích i nad křížením. Podobně řešený chrám ve Wormsu byl vysvěcen až v r. 1181.

Kláštérní kostel v Maria Laach, vysvěcený v r. 1156, má skromnější měřítko, ale také bohaté hmotové řešení se dvěma příčnými loděmi a řadou věží. Mnoho románských staveb se dochovalo v Kolíně nad Rýnem, např. kostely sv. Apoštolů a P. Marie na Kapitolu – oba s trojlodním závěrem, kostel sv. Martina aj.

V saské oblasti je možné uvést trojlodní baziliky sv. Michala a sv. Gotharda v Hildesheimu a **hrad Wartburg**, v Harzu dómy v Quedlinburgu. Rovněž ve středním Německu se dochovaly významné románské stavby, např. dva dómy ve Würzburgu, dvoupodlažní kaple falce v Norimberku atd.

Románské stavitelství v **českých zemích** charakterizuje snaha o navázání na zahraniční vzory a posléze o vyrovnání se s nimi. Hlavní přemyslovské sídlo přemístil kníže Bořivoj ve 2. pol. 9. století z Levého Hradce na Pražský hrad, kde postavil **první kostel P. Marie**. V r. 920 tu vznikla **bazilika sv. Jiří**, v době románské přestavěná, třetím kostelem zde byla **Václavova rotunda sv. Vít** se čtyřmi apsidami (kol. r. 930), při níž bylo v r. 973 zřízeno biskupství. Svému účelu později nepostačovala, proto ji kníže Svatopluk V. Vratislav v l. 1061–96 nahradil trojlodní dvouchórovou bazilikou. Po povýšení pražského biskupství na arcibiskupství v r. 1344 byla na jejím místě postavena **gotická katedrála**.

Také na dalších hradech vznikly významné románské kostely, v **Olomouci** biskupský **chrám sv. Václava** (přestavěn) se zachovalými románskými okny v přílehlé křížové chodbě kapituly, na cisařské falci v **Chebu** dosud stojící cenná dvoupodlažní **kaple sv. Erharda a Uršuly**. V přemyslovské **Staré Boleslavi** postavili v 1. pol. 11. století **baziliku sv. Václava** a **kostel sv. Klimenta**.

Druhým nejvýznamnějším stavebníkem v době románské byly církevní řády – benediktini, premonstráti a cisterciáci, kteří stavěli výstavné baziliky. Benediktini si postavili kláštery a kostely v **Břevnově** (zal. 993, zachována románská krypta), v **Kladrubech** (chrám přestavěn v duchu barokní gotiky architekt Jan Blažej Santini) a v přechodném románsko-gotickém slohu baziliku v **Třebíči**. První klášter premonstrátů vznikl na **Strahově** (1143), kde se zachovaly podstatné části baziliky i přílehlého kláštera (např. cellarium), následovaly kláštery v **Teplé, Milevsku, Louce u Znojma** a premonstrátek v **Doksanech** se zachovanou krásnou kryptou. Nejvýstavnější románský klášter cisterciáků vznikl na Velehradě, byl však barokizován. V té době se zakládala první města s románskými farními kostely, z nichž se fragmentárně zachovaly chrámy sv. Mikuláše v Chebu a P. Marie v Žatci. Nejpočetnější a také nejzachovalejší jsou nevelké vesnické farní kostely. Jen výjimečně jsou řešeny jako trojlodní baziliky (sv. Václava v Proseku, P. Marie v Tismicích), převážně jsou to jednodílné tribunové kostely (sv. Jana Křtitele v Dolních Chabrech, sv. Bartoloměje v Kyjích, kostely sv. Petra a sv. Havla v Poříčí nad Sázavou, sv. Jakuba v Jakubu, P. Marie v Mohelnici, sv. Mikuláše v Potvorově, sv. Jakuba ve Vroutku, sv. Mikuláše ve Vinci, sv. Bartoloměje v Kondraci). Četné jsou však také rotundy, většinou s lucernou na vrcholu kopule.

Z doby předrománské se zachovaly rotundy zasvěcené sv. Petru v Budči (kol. r. 900, nejstarší stavba u nás) a ve Starém Plzenci. V Praze se zachovaly rotundy sv. Martina, sv. Kříže, sv. Longina a sv. Maří Magdaleny v Přední Kopanině. Z dalších je možné uvést rotundy **sv. Jiří na Řípu**, P. Marie v Holubicích a **sv. Kateřiny ve Znojme** s cennými freskami na kopuli s přemyslovským cyklem. Podobně většinou vyhlížejí karnery, ale jsou uvnitř dvoupodlažní – příkladem je karner v Moravských Budějovicích.

Nade všechna města svou výstavností už v té době vynikala Praha, kde tehdy vznikl **románský Juditin most přes Vltavu** se zachovanou malostranskou věží. Při průzkumu historické zástavby bylo zjištěno 70 více či méně zachovaných zděných románských domů.

#### Literatura:

– *Blážíček Oldřich J. - Kropáček Jiří, Slovník pojmů z dějin umění, Praha Odeon 1991*  
– *Herout Jaroslav, Staletí kolem nás, Přehled stavebních slohů, Praha 1961*

*kol. autorů, Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha Academia 1984*  
– *Matějček Antonín, Dějepis umění II., Umění středního věku, Praha, J. Štenc 1924*  
– *Pavel Jakub, Dějiny umění v Československu, Praha Práce 1971*  
– *Pijoan José, Dějiny umění 3, Praha Odeon 1978*  
– *Poche Emanuel a kol., Umělecké památky I. - IV., Praha Academia 1977 - 1982*

#### Slovníček:

*vázaný systém – v klenutí románské baziliky systém, kde se k jednomu křížové klenutému čtvercovému poli hlavní lodi přimykají po stranách dvě čtvercová, rovněž křížové klenutá pole v obou bočních lodích (poměr šíře hlavní lodi a lodi bočních 2:1)*

*florentská protorenesance – románské stavby ve Florencii ze 12. století s renesančními architektonickými články, především arkádami (většinou slepými) s oblouky nasazenými na sloupy (nikolín na pilíře)*

*trpasličí galerie – drobná arkáda (někdy slepá) na vnějším průčelí nebo apsidě, častá v Itálii a v Portýri*

*vyvinutý opěrný systém – v gotické klenební technice systém, v němž se tlaky klenby hlavní lodi z části přenesají oblouky do pilířů nebo obvodových stěn bočních lodí*  
*cellarium – chladný, neosvětlený prostor většinou v západním křídle klášterního ambitu, sloužící pro uschování potravin. Navazuje na klášterní kuchyň a refektář*  
*tribuna – u románských vlastnických kostelů prostor většinou v patře západní věže, z něhož vlastník sledoval mešní obřad. Obvykle byl mostem spojen se sídlem vlastníka v sousedství kostela*

*karner – středověká, hlavně románská pohřební kaple kruhového, čtvercového či polygonálního půdorysu, uvnitř dvoupodlažní, s kostnicí (ossariem) v dolním prostoru a kaplí v podlaží horním*

– **románské sochařské školy ve Francii a sochařství v českých zemích**  
**Irský zdobný systém** – stejnou měrou jako východní – podnítil románské umělec 11. a 12. století k tomu, aby protahovali postavy v rozporu s jejich skutečnými proporcemi (a to ve shodě s architektonickým rámcem). sochař **Gillebert (patrně vyškolený v Cluny)** r. 1135 vytvořil většinu soch katedrály **Saint-Lazare v Atunu**. První franc. románské sochařství jsou z počátku 12. stol.

Mezi Karolinskou renesancí a obdobím románského umění tedy do roku 1000 jsou stavby velmi skromě zdobené a nemají na sobě žádnou sochařskou práci. Franc. sochařství se začalo vyvíjet koncem 11. stol a to ve třech střediscích (školách):

**Ile-De-France (sochař Gozilen)**  
**kolem dvora toulouského hrabství (vyznačují se velkým realismem)**  
**třetí je komélie Cluny**

**námětem románského sochařství je především (téměř vždy) Kristus**, ani ne tak Maruška jako Kristus a jeho příběh. Není moc obsahově barevné, je jenom jinak ztvárňováno. Porušují se lidské proporce, jednak to dává expresivnější dojem a jednak proto, aby se tyto vlezli do daných prostor – portály a tak.

#### – typy a příklady románské architektury

viz popis románského umění

#### – knižní a nástěnné románské malířství v českých zemích ???

#### ---WEB – NĚJAKÁ SEMINÁRNÍ PRÁCE NĚJAKÉ ŽENSKÉ---

Románskou kulturu (u nás ji datujeme přibližně od vzniku státu do let 1230–1250) k nám přineslo křesťanství ze západní Evropy. Její označení vyjadřuje, že se snažila napodobovat kulturu starověkého Říma (latinsky romanus znamená římský). Tuto kulturu pěstovali a rozvíjeli především kněží a mniši v kláštřech, protože ti byli často široko daleko jedinými lidmi, kteří uměli číst a psát a měli i další vzdělání.

Školy se zřizovaly při biskupstvích a v kláštřech. Sloužily hlavně výchově duchovenstva. Vyučovalo se a psalo latinsky. Vzdělání lidé ze všech zemí, kteří přijali křesťanství z Říma, se tak mohli porozumět latinským jazykem. Vzdělání však bylo zcela nedostupné těm, kteří latinu neovládali. V té době se už také ustálila dnešní podoba kalendáře, společná pro celou křesťanskou Evropu.

Latinsky byly psány také všechny knihy, které byly v kláštřech ručně opisovány, a tak dále šířeny. Každá kniha byla velmi drahá. Její cena se rovnala ceně kusu hovězího dobytka. Obsahem tehdejších knih byly náboženské příběhy. Díla starověké literatury, která byla napsána před vznikem křesťanství, však nebyla v raném středověku opisována. Častými náměty prvních knih byly příběhy ze života těch lidí, které církev prohlásila za svaté. Říkalo se jim legendy. Nejstarší naše legendy byly psány staroslověnsky a popisovaly život Konstantina a Metoděje, kteří přinesli křesťanství na Velkou Moravu. **Cyryl a Metoděj byli povoláni ze Soluně knížetem Rastislavem**, aby šířili křesťanství. Roku 863 přicházejí na Velkou Moravu. **Vytvářejí abecedu hlaholicí**, tu potom jejich žáci **zjednodušili na cyrilici**, **zjednodušením cyrilice vznikla azbuka**. V Čechách byly napsány **legendy o knížeti Václavovi a jeho babičce Ludmile**. Jedna z nich byla napsána v 10. stol., byla to Kristiánova legenda. Později byly psány též legendy o Vojtěchovi, druhém pražském biskupovi. V 10. stol. v západní Evropě se rozšířily legendy o císaři Karlu Velikém. Významné legendy jsou také legenda o Jidášovi a legenda o Pilátovi.

V klášterech se často vedly záznamy o přírodních pohromách, o úrodě i o válkách a o dalších událostech. Knihy s těmito náměty se nazývají **letopisy neboli anály**. Významnou součástí literatury v období raného středověku byly **kroniky**. Zaznamenávaly historické události tak, jak po sobě následovaly. Popisovaly dějiny jednotlivých zemí a panovníckých rodů. Kroniky sloužily tehdejšímu vzdělancům jako výchovná, ale i zábavná četba. Takovým dílem byla např. v Českém státě **latinsky** psaná **Kronika česká**, jejímž autorem byl po roce 1100 **pražský kněz Kosmas**. Líčí české dějiny od nejstarších dob až do své současnosti. Kosmas **vkládá do kroniky své názory**, čerpá z vyprávění různých lidí a cituje římské „velikány“. Kroniku Franků napsal Rehoř z kláštera v Tours, kroniku kmene Anglosasů napsal mnich Beda Ctihodný. Z kronik psaných jiným než latinským jazykem je nejvýznamnější Pověst dávných let, kterou napsal po roce 1100 kyjevský mnich Nestor.

S raně středověkým písemnictvím souvisely hrdinské zpěvy (rytířská epika). Vznikaly zejména v západní Evropě a obsahovaly vyprávění o hrdinských činech rytířů a jejich odvážných taženích proti nepříteli. Byla to například ve Francii Píseň o Rolandovi a na Pyrenejském poloostrově Píseň o Cidovi. Obě skladby vyprávěly o bojích proti Arabům. V Německu na přelomu 11. a 12. stol. vznikla Píseň o Nibelunzích. Velmi oblíbená pověst z téže doby byla Tristan a Izolda, jejímž námětem byl milostný příběh.

**Ručně psané knihy byly bohatě zdobeny barevnými ornamenty** i malými obrázky. Barevně bývala vyzdobena počáteční písmena jednotlivých knižních kapitol. V podobě knižních maleb vznikalo české malířství. Nejkrásnější knižní malby obsahují dodnes zachovaný kodex Vyšehradský z roku 1085. Byl vydán ku příležitosti korunovace knížete Vratislava na krále. Rukopis obsahuje texty líčící život a učení Krista. Vznikaly také nástěnné malby (tzv. fresky) na zdech kostelů a chrámů a malba mozaiková. Nejzácnější je u nás **výzdoba** na stěnách **rotundy sv. Kateřiny ve Znojmě**, která zobrazuje knížata přemyslovského rodu. Tato freska byla vytvořena přibližně po roce 1130.

V raném středověku se rozvíjelo také sochařství. Sochy se zhotovovaly podle určitých ustálených pravidel, aniž by byl zachycen výraz tváře či pohyb těla odpovídající skutečnosti. Významným sochařským dílem je **11 plastik na kostele sv. Jakuba ve vsi Jakub u Kutné Hory**.

V klášterech se skládala hudba a latinské písně. Měly náboženský obsah a vyjadřovaly touhu lidí po bohaté úrodě, po míru a spravedlnosti. Písně zpívaly jen kněží. Při bohoslužbách bylo prostým vesničanům dovoleno zpívat jen krátké české popěvky. Za nejstarší českou píseň považujeme píseň **Hospodine, pomiluj ny – Pane, smiluj se nad námi**. Z 12. stol. je **píseň Svatý Václave**, která plnila funkci **národní hymny**.

Velmi výraznou složkou středověkého umění bylo též tzv. užitě umění neboli umělecká řemesla. Sem patřila výroba rozmanitých předmětů z nejrůznějších materiálů. Velmi ceněna byla práce s drahými kovy (zlatem a stříbrem) a drahými kameny, ale nechyběly ani tak exotické materiály jako byla slonovina anebo drahé látky dovážené z Orientu.

Největší pozornost a největší umělecká péče byla věnována předmětům spojeným s křesťanstvím. Pro potřebu bohoslužeb se vyráběly skvostné mešní kalichy a monstrance ze stříbra i ryzího zlata posázené drahokamy. Kněží se odívali do nádherně vyšíváných mešních rouch. Desky bohoslužebních knih (i tak velmi drahých, neboť před vynalezením knihtisku byly ručně opisovány v klášterech) byly zdobeny drobnými reliéfy ze slonoviny, připomínajícími významné osobnosti nebo události. Zcela novým oborem bylo **vytváření barevných oken**, skládaných z různobarevných tabulek skla, které spojovaly olověné pásky.

Užitě umění bylo ve středověku nejen velice vyspělé a krásné, ale mělo i zcela praktický význam pro vzájemné poznávání kultury vzdálených zemí. Knihy, v umění ani obrázkové časopisy tehdy samozřejmě ještě nebyly. Ale drobné, bohatě zdobené předměty, např. šperky, obrazy, sochy či knihy anebo dokonce i nábytek se jako zboží nebo dary dostávaly často i velmi daleko od zemí svého vzniku a sloužily tam jako příklady vyspělého umění.

Jako stavební materiál na obydlí sloužilo hlavně dřevo. Jen kostely, klášterní budovy a paláce knížat se stavěly z kamene nebo z kombinace kamene a dřeva. Až na konci románského období si mnozí velmožové, vlastníci několika vesnic, dávali stavět na nepřístupných místech, v ohbí řek nebo na strmých kopcích kamenné nedobytné hrady.

Románské stavby měly velmi silné zdi, aby mohly také sloužit jako úkryt jak před lupiči nebo před nepřáteli, tak před požárem nebo jinou živelnou pohromou. Jejich hlavním znakem byl půlkruhový (křížový) oblouk (viz. Příloha), do něhož byla zaklenuta okna i vchody kostelů. Velké románské kostely měly obdélníkový půdorys a tři lodě, které oddělovaly řady kamenných sloupů. Hlavní loď mívala rovný strop ze dřeva. U nás jsou z té doby známy kostel svatého Jiří na Pražském Hradě (viz. Příloha), založený roku 921 Vratislavem, otcem sv. Václava, kostel v Třebíči, kostel na Břevnově, založený roku 993 biskupem Vojtěchem, kostely v Tismicích u Českého Brodu - např. bazilika Panny Marie, kostely ve Staré Boleslavi, v Doksaněch, Milevsku a jinde. Způsob těchto velkých kostelních staveb (bazilik) se k nám rozšířil ze západu. (Bazilika - z latiny - tržnice. Ve starověkém Římě sloužily jako tržnice a po rozšíření křesťanství se staly shromažďovacím místem křesťanů).

Po vzoru východoevropského stavitelství se u nás v období raného středověku rozšířily stavby malých kruhových kostelíků, zvané rotundy. K neznámějším patří **rotunda na hoře Říp – rotunda sv. Jiří, v Praze na Vyšehradě – rotunda sv. Martina** a již výše jmenovaná **rotunda sv. Kateřiny ve Znojmě**. V Praze se dochoval **palác knížete Soběslava pod Vladislavským sálem**. V blízkosti velkých tržišť, jaké byly například v Praze, si stavěli kamenné domy i bohatí obchodníci. **Roku 1172 byl v Praze přes Vltavu dostavěn první kamenný most, který svou mohutností neměl ve střední Evropě obdoby. Měl 20 pilířů a byl pojmenován Juditin podle manželky krále Vladislava II.**

V románské architektuře **nevznikaly jen stavby k církevním účelům**, ale také světské stavby. Z veřejných staveb vynikly **mosty**, například **avignonský** nebo již jmenovaný **Juditin** v Praze, výjimečně se stavěly radnice, ale často **tvrze** či románské **hrady** s pevnými zdmi a masivní věží jako obytným místem pro rodinu hradního pána či nejbližší služebnictvo. Tvrz byla opevněna i k ochraně poddaných v dobách neustálých válek i jiného nebezpečí. Nejznámější románské hrady v Čechách jsou **Loket, Přimda, Buchlov, Landštejn, Zvíkov** a další. Ve sklepních částech budov nynějšího Starého Města se zachovaly románské domy.

Významnými středisky románského umění byly **země jižní a západní Evropy (Itálie, Francie, Španělsko**, zčásti také porýnské oblasti germánského prostředí a část britských ostrovů), kde bylo možno navazovat i na přežívající dědictví antické kultury. Umělecká tvorba zde byla tak živá a bohatá, že s odstupem staletí můžeme rozlišovat i jednotlivé vývojové proudy a národní či místní „školy“.

Tak hovoříme například o **lombarďské architektuře**. Vyznačovala se snahou o tvarově čisté, nepřilíš zdobené stavby, zakládající si hlavně na vyváženém členění stěn soustavou pilastrů a říms. Charakteristické pro ni byly i vysoké, štíhlé zvonice s horními patry otevřenými řadami okének oddělených jen malými sloupky (tzv. sdružená okna). Jiná byla architektura v **Toskáne**. Tam si florentští mistři líbovali v obkladech staveb barevnými mramorovými deskami, zatímco třeba v Pise své stavby zdobili nekonečnými řadami malých arkád, řazených zde v celých pásech nad sebou. Arkádami se jistě dalo procházet, ale jejich smysl byl čistě zdobný; ostatně i slavná šikmá věž v Pise je technicky nepodařeným dílem tohoto snažení.

Ve Francii je takto vyhraněných „škol“ celá řada. Zvláštní situace byla v oblastech, kde stavitelé propracovávali typy chrámů opatřených křížovými klenbami, zcela jiná naopak tam, kde rafinovaně propracovali s kombinací kupolí, převzatých ještě ze staré antické architektury. Jedno však měly všechny francouzské školy společně: **zájem o řešení především tektonických vztahů**. Tedy šlo jim o co nejlepší a nejtípnější řešení pradávnejší úlohy architektury – stavět snadno, odvážně a na pohled vznešeně, **ale přitom bedlivě dbát, „aby to nespadlo“**. Nejkrásnějšími světovými stavbami románské architektury jsou Babylónská věž, **Šikmá věž v Pise, dóm v Pise, chrám ve Florencii, Pávií, Modeně, Miláně**, chrám sv. Marka v Benátkách. Další významné stavby se nacházejí na severu od Alp ve **Francii – zejména jižní, v německém Porýní**, zvláště v Kolíně, Wormsu, **Mohuči**, Špyru a Treviru.

---VYPRACOVANÝ TĚMA---

**Charakteristika a periodizace románské architektury, sochařství a malířství**

Románské umění se v Evropě vyvíjelo v 11. a 12. stol. Na rozdíl od jiných slohů se nevyvinul na jednom místě, ale souběžně vznikl v přibližně stejné době v mnoha zemích. Románské umění **je zcela podřízeno církvi** – ta je hlavním „výrobcem“ i odběratelem uměleckých děl a tak určuje jak náměty, tak formu. V románském umění se **necenila originalita**, pracovalo se podle předloh a hlavní snahou umělců bylo ji věrně napodobit. Hlavní myšlenkou je **propagace křesťanské ideologie** – oslava posmrtného života, vyjádření základních církevních dogmat. Hojně se používají symboly a charakteristický je také sklon k abstrakci.

**Románské sochařské školy ve Francii**

Ve Francii došlo k velkému rozmachu stavební činnosti (souvislost s hospodářským růstem, šířením **cisterciáckého řádu** a zbožných poutí). V zemi se podle historických regionů rozeznává **7 základních škol**, přičemž každá jen jiná a něčím charakteristická:

**Severofrancouzská, tj. Ile de France** – návaznost na karolinskou architekturu (bazilika s transeptem o ochozem s věncem kaplí), např. **Saint Denis u Paříže**  
**Normanská** – (vystupující transept, čtvercový chór se třemi apsídami a tribunami) např. **kostel sv. Trojice v Caen**

**Burgundská** – (lomená valená klenba klenba v hlavní lodi, lomená křížová klenba ve vedlejších lodích, triforium, vysoká okna, rozlehlé chrámy s pěti loděmi) **např. klášterní bazilika v Cluny**

**Auvergnská** – (valená klenba v hlavní lodi, polygonální věž na kopule nad křížením, vysoké tribuny nad vedlejšími loděmi, např. **Notre Dame v Clermont-Ferrand**

**Akvitánská** – (síňový typ bez tribun, sklenuto valenou nebo křížovou klenbou)  
**Provensálská** – antikizující škola (bez ochozu, členění zdi bočních lodí a bez transeptu, antikizující články, valené klenby), např. **Saint-Trophime v Arles**

**Perigorská** – (jednoduchá nebo centrální půdorys s kupolemi), např. **Saint-Front v Périgueux**  
Hlavními druhy architektury jsou sakrální stavby (tj. kostely a kláštery), staví se ale i

hrady, městské paláce a domy, mosty atd. Obvyklými rysy románské architektury je aditivní řazení prvků, valená a křížová klenba, použití dostupného materiálu, mohutné zdi, malá okna,...

žánrová scéna (**písař hubuje na myš**).

### Sochařství v českých zemích

Základními rysy románského sochařství jsou:

**Nezájem o prostor** – hieratická perspektiva, ignorace prostorových vztahů

**Nezájem o plastický tvar** – lineární schéma, neužívají plastickou modelaci

Uplatňování předepsaných kompozičních schémat.

**Záliba ve stylizaci** – organický tvar se mění na ornament, hlavně u draperií

Nemáme moc památek, hlavně kamenické detaily architektury – dekorativní články,

ostatní se ztratilo nebo bylo ztraceno. Mnohé památky ukazují francouzské a

německé vlivy. Vrchol románského sochařství v českých zemích spadá do 1. pol.

13. stol. a po celé 13. stol. postupně dozívá (souběžně už nastupuje gotika).

Tympanony kostelů např. sv. Václava v Hrusicích (kolem 1200), tzv. **Porta Coeli**

**v Předklášteří u Tišnova** (1260).

Ornamentálně zdobené hlavice, portály, postupně i volné sochy.

Kostel sv. Jakuba v Jakubu – figurální výjevy zasazené do slepých arkád

Mostecký reliéf – původně zdobil věž u Juditina mostu v Praze (král na trůně

s klečícím stavitelem mostu). Monumentální forma, plasticita – nejvýznamnější dílo

českého románského sochařství

**Řvoucí lvi z Kouřimi** – volná socha, asi sloužili jako podstavec pro křtitelnicí

### Typy a příklady románské architektury

**Kostely** – podélné jednodlní s emporou, kruchtové, např. sv. Jakuba u Kutné Hory

patrové, např. Kojetice, věžové, např. Rovná nad Sázavou

**Centrální (rotundy)** – s apsidou (Znojmo, Starý Plzeňec,...), se dvěma apsidami a

věží (Holubice)

**pozn. vrcholným jevem české románské architektury jsou kostely tzv.**

**vinecké skupiny – mají už některé gotické prvky**

**Kláštéry** – klášter benediktinek na Pražském hradě, Svatojiřský klášter na

Pražském hradě, Břevnovský klášter sv. Markéty...

**Klášterní kostely** – benediktinská klášterní kostel v Rajhradě, cisterciácký kostel

Nanebevzetí Panny Marie v Oseku...

**Měšťanské domy**, např. dům pánů z Kunštátu v Praze

**Kamenné mosty**, např. Juditin most v Praze

**Hrady:**

**knižecí** – např. Pražský hrad, Stará Boleslav, Vyšehrad...

**strážní** – např. Přímdu, Děčín...

**biskupské** – Roudnice nad Labem

**krajské správní** – např. Prácheň

### Knižní a nástěnné románské malířství v českých zemích

Základní principy románského malířství jsou velmi podobné těm sochařským.

Propagovala tedy hlavně náboženskou ideologii, snaha o zpřístupnění ideologie

širokým masám nevzdělaného lidu (nástěnné malby v kostelech), knihy naopak

určeny úzkému okruhu vzdělaných kněží.

**Nezájem o plastický tvar** – ornamentální stylizace

**Nezájem o prostor** – abstraktní pozadí (často zlaté)

**Plošnost a linearismus**

**Didaktická funkce**

### Nástěnná malba

Zdobila stěny kostelů, klášterů, ale i profánních prostor hradů a domů. Malby

byly zřejmě prováděny technikou fresky a vrchní temperovou malbou. Z 11. a 1/3

12. stol. nemáme nic zachováno. Mnohem početnější jsou doklady knižní malby –

z knižní malby čerpáme představu i o malbě nástěnné a jiné v 11. stol., kdy pro ně

nemáme žádné doklady.

**Rotunda sv. Kateřiny ve Znojmě** – fresky v pásech nad sebou – významná

část s Přemyslovským rodokmenem a povoláním Přemysla na knížecí stolec

(v nejvyšším pásu), ale i kristologický cyklus. Obrys postav je vyznačen tmavou linií,

odlišení typizovaných postav pomocí výrazu tváře oděvních součástí nebo gest.

Malíř byl školen zřejmě v Salzburku a měl několik pomocníků.

### Knižní malba

Máme mnohem více dokladů. Románská knižní malba u nás slohově **vyšla**

**z malby otónského období**, ale objevují se v ní i ryze české charakteristické rysy.

Obvykle se zdobily liturgické knihy, od 12. stol. také knihy světské (rytířské romány,

eposy...). knihy byly psány na pergameni, malba se prováděla kvašovými barvami a

kresba inkoustem. 11. stol. – vlivy převážně řezenské: **Gumpoldova legenda** (asi

rok 999) – 3 figurální kompozice, **Svatovičská apokalypsa** (1060) – styl

řezenského okruhu, předjímá kodex vyšehradský, **Kodex vyšehradský** (1085) – je

ilustračně nejbohatší a nejnádhernější, viz např. **iniciála se sv. Václavem**. Mistr

vyšehradského kodexu přišel zřejmě z Řezna vytvořil si při dvoře Vratislava I.

iluminátorskou dílnu. 12. stol. – vliv slohu salzburského: **De civitate Dei** – první

## Vznik, vývoj, podstata a návraty gotické architektury v Evropě a Českých zemích. Charakteristika vývoje architektury, odlišnost chronologie českých zemí a různých oblastí Evropy.

- vznik a podstata gotické architektury, její odlišnost od jiných slohů
  - srovnání vývoje v Evropě a v českých zemích
    - katedrály v oblasti Ile de France
  - specifikum gotického umění v Německu (tzv. zvláštní gotika)
    - architektura doby posledních Přemyslovců 1197 (Přemysl Otakar I.)–1306 (Václav III.)
      - Petr Parléř jako architekt
      - Benedikt Ried
  - gotizující tendence v XVIII. a XIX. století

---JÁ---

Podstatou gotiky je návrat k přírodě a k její „nesimetričnosti“. Již se nejedná o abstrakci všech možných předloh, ale je zde výrazná snaha o realitu. Sochy nabývají na hmotě a vystupují do prostoru (rozdíl mezi románským portálem a gotickým je třeba v tom, že u románského jsou sochy součástí konstrukce a jedná se o reliéfy a gotického jsou sochy před konstrukcí – jsou samostatné a tedy jsou pouze „dekorací“). Období gotiky je někde od 12. do 15. století. Hlavní centrum (a především počátek) je ve Francii.

Hlavní centra počátků gotiky jsou: **Cluny** (clunyská architektura), **klášter založen 910** (909). Řád **Benediktinů** potřeboval vnést do své organizace zase řád a potřeboval se znovu sjednotit a tak **sv. Odon** a **sv. Majol** (všich sou svatí, já se poseru kurva – a co já?). Od tud se rozšířil vliv Clunyských Benediktinů např. do Kastilie kdy si za vlády Alfonse VI (1072–1109) jeho manželka vzala s sebou právě benediktiny z Cluny. V Cluny se **napotřetí** (napřed malý kostelík za opata Berna, potom po r. 950 další a v r. 1088–1097 ten třetí) postavil monstrózní chrám.

Další clunyskou významnou stavbou je **Vézelay**. Clunyská architektura (styl) byl příliš okázalý a nákladný a vůbec – měli plnou prdel lovů a nevěděli, co s nima šmejdi. No a tak přišla chuť na reformu a to z kláštera **Cîteaux – cistercký řád**. Nějaký – a jak jinak než svatej – **Bernard** napodruhé založil klášter, v tom prvním totiž jako na potvoru zase zbohatl, ale ten druhý – právě v Cîteaux – se mu podařil, byla to nádherná bída :) Nicméně architektonicky je to **stejný jako Clunyskej** styl akorát **nemají téměř žádnou výzdobu** a častěji mají **pravoúhlé kněžiště**. Samozřejmě se objevují i půlkruhové chóry s ochozem. Vývoj ale začínají používat **velkých kleneb**, což je **předzvěstí gotiky**. Cistercký styl se šířil po celé Evropě – Itálie, Španělsko a Británie.

Takže – Cluny zapříčinilo směr jednotného spojujícího stylu, cisterciáni pak díky křížáckým výpravám roznesli zárodky gotiky do všech možných míst východní evropy a to při stavbách kř. kostelů.

Hlavním prvkem gotiky je vertikálnost. Poměrně zdobný styl z venku – **kraby, rozety, podpřené pilíře** a pičovinky **kontrastily s jednoduchostí** (a **nepřerušovanou vertikálností**) uvnitř. To je poměrně obdobný (ten vnitřek) jako cisterciáckýho stylu. V gotickém stylu se objevují i motivy místní fauny a flóry a to i běžné kvítí, což je od starověku poprvé. Jde o nový vztah k přírodě. Dokonce se objevují i „obludy“ – viz třeba chrlice a „hlídače“ na balustrádách.

První stavby – ještě ne gotický – jsou **Saint-Denis** (systém žebrových kleneb podpiřaných lomenými příčnými pasy /1140/) a **katedrála v Sens**, ta má plně gotickou loď 1143–1168 (lomený oblouk se v té době používal už i románských staveb)

První gotické katedrály ve **Francii: Chartres** (1198), nejdokonalejší je v **Amiesu** (1220 až do 15. stol), horní kaple přížské **Sainte-Chapelle** (1242–1248), **Notre-Dame** v Paříži.

Nástěnných maleb je málo – páč nejsou stěny. Co je poměrně hodně zdobeno jsou **knihy** a především **okna**. Pojmeme je např. **pařížská knižní malba**. Vlastní gotika se vykrystalizovala díky zdokonalování a vlivu cisterckého slohu v **Normandii** a v **Ile-de-France** (leží blízko Paříže) ve 12. století. **Rozmach gotiky je totožný s rozmchem monarchie** a v polovině 13. století je plně rozvinuta už i v Německu a ve Španělsku.

Do **Španělska** pronikl sloh (jako skoro všude) díky cisterciákům. Později to byla reconquesta – osvobozování Španělska od muslimů. Nejznámější stavbou je **katedrála v Leónu** (1254–1280), v **Seville** (1402–1506), **Santa Maria del Mar v Barceloně** (1329–1370). Ve Španělsku se gotika – především na venkově – udržela mnohem déle než ve Francii. **Katalánská malířská škola**.

Gotika v **Itálii**. Itálii si **zachovává svůj klasický vzhled** (vliv římského umění) a významné stavby jsou toho jen důkazem. **Gotické stavby se považovaly za kopie západních vzorů** a nešlo prej o vlastní tvorbu. Gotickou stavbou „z vlastních zdrojů“ je **milánský dóm** a **San Francesco** v Assisi. Nicméně menší stavby jsou ale vlastní práci s vlastním stylem. Vliv gotiky ale probíhal **od severu k jihu**: **Benátky – Dóžecí palác** 14. stol. (profánní stavba) a **Ca' d'Oro** 1421–1440, **Milánský dóm** – gigantická nádhara (fakt) 1396–15. a 16. stol. (průčelí až 1813) Rozmach nastal ve 13. století díky novým řádům a to františkánům a dominikánům. Paříž byla v té době sídlem papežů. Sv. Franta z Assisi 1182–1226 se naučil

francouzsky a tak měl asi blízký vztah k Francii a sv. Dominik zase působil v jižní Francii 1173 nebo 1175–1221.

Itálie byla (kromě těch dvou žebrových řádů) ovlivněna sňatkem Jindřicha VI. s posl. dědičkou normanských králů na **Sicílii** a protože to byl **němec** a pobýval právě v jižní Itálii, **tak tam taky dotáhl gotiku**.

Ve **Švýcarsku** to je **katedrála v Basileji**.

**Střední Evropa – Podunají. Bavorsko** staví chrám ve městě **Ulm** (**Jiných Parléř – otec Petra**) **Řezno, Vídeň**, Polsko – **Krakov**.

### Čechy

Po 1/2 14. stol. se Čechy díky Karlu IV., který přijal římskou korunu (**cisář říše římské – 1355**), stávají významnou kulturní zemí. Praha dostává nový ráz a to např. **založením Nového Města** (1348) a výstavbou mnoha chrámů. Karel povolává **Matyáše z Arrasu** (1. stavitel **Svatovitské katedrály**). Po jeho smrti se práce ujímá **Petr Parléř z Gmünd** (vyňikající architekt a sochař). Podílel se na stavbě **Karlova mostu** a **staroměstské věže**, sochařsky vyzdobil triforium nad arkádami chóru portrétními bystami krále a celé jeho rodiny, **přemyslovské náhrobky** v chórových kaplích. Jeho žáci působili např. při soch. výzdobě Dómu v Řezně.

V Praze za Karla IV. pracuje taky **mistr Theodorik – 130 deskových obrazů** svatých z kaple Svatého Kříže na Karlštejně, dále pak neznámí malíři – **Mistr vyšebrodský, třeboňský, krumlovské madony**.

### vznik a podstata gotické architektury, její odlišnost od jiných slohů

vznik pol. 12. století ve Francii

**raná** (12.–13.)

**vrcholná** (13.–14.)

**pozdní** (konec 15.st.)

jako jediná nenapodobuje antiku

**architektura**

světská a církevní

**znaky**: odlehčení staveb, slabé zdi, křížová žebrová klenba, lomený oblouk, vertikalismus, hrázdné zdivo, katedrály (vicelodní, s ochozem), vysoké kostely..

**města**: tzv.šachovnicový půdorys, střed města tvoří čtvercové nebo obdélníkové náměstí (Č. Budějovice, Plzeň...)

**Notterdam, katedrály v Remeši, Kolíně n. Rýnem, Benátkách...**

její konec předznamenali především díla mistrů: Cimambue (1240–1302) a Giotto (1266–1337)

### srovnání vývoje v Evropě a v českých zemích

GOTIKA V ČESKÝCH ZEMÍCH

30. léta 13. st.

trvá asi 300 let

největší rozmach za Karla IV.

**rané gotické stavby – Anežský klášter, staroměstská synagoga v Praze, klášter ve Zlaté Koruně** a ve Vyšším Brodě, hrady **Pisek, Zvíkov, Křivoklát, Bezděz**

**stavby vrcholné gotiky – Chrám sv. Víta, Karlův most, Týnský chrám, Emauzy, Karolinum, Staroměstská radnice**, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře, chrám sv. Bartoloměje, **Karlštejn**

Nejstarší gotickou stavbou je (byl) **klášter sv. Františka** v Praze založený Anžkou (sestra Václava I.) a to počátkem 30. let 13. stol. Jedná se o nejstarší františkánský klášter severně od Alp. **Velký vliv** zde mají (stále – od dob posledních přemyslovců) **cisterciáni**. Díky tomu se **jedná o převážně románské stavby** s prvky gotiky. Jsou stále příliš strohé a masivní.

Postupně s **vlivem benediktinů**, kteří k nám došli z **jihozápadní Francie** (přes Burgunsko, Horní Rýn a Řezno), sílí vliv klasické gotiky a to po polovině 13. stol. Jedná se o navázání na Ile de France a Remeš. Často ale dochází k tomu, že se **začne v „novém stylu“**, ale postupně se zase **vrací do románského slohu**. Což je vlivem cisterciáků a jejich stylu. Díky této „směsce“ **v Čechách nikdy nebyla gotika ve své klasické podobě**.

Vrcholu nabývá za vlády Karla VI. Celou dobu se snažila „progotická“ frakce – čili ne cisterciáni, o tzv. lineární expresionismus. To bylo něco jakože chtěli mít prostor vytažený do výšky, **nepřerušovanéj** ničím – problém byl i horizontální směr chóru a tak byl v česku hojně používaný typ **dvojrodných kostelů** (nebyl vymyšlený – to je z Francie, ale tam se to moc neujalo. Už taky proto, že není vidět na oltář :). Karlovou nejvýznamnější stavbou je **chrám sv. Víta v Praze**. Začal ho stavět **Matyáš z Arrasu** (francouz) roku 1344. Po jeho smrti 1352 si Karel dovedl **Petra Parléře** ze Švábského Gmundu (**Karlův most, Staroměstská věž**). Rozvíjí se **monumentální sochařství** a na kvalitě nabírá i **řezbářství** (madony a všelijaký jiný sochy). Výrazy soch dostávají obvyčejný někdy i ošklivý výraz, obvyčejné matky hrající si s obvyčejnými dětmi...

**Malířství** – je paralelou sochařství. Jedním z hlavních děl deskové malby je **Vyšebrodský oltář** (v polovině 14. stol se na deskových malbách objevuje nástup nového, plastičtějšího stylu) – autorem je **Vyšebrodský mistr**.

Významný malíř byl **Mr. Theodorik – výzdoba Karlštejna**. Významná je knižní malba ovlivněná Itálií – **cestovní breviř Jana ze Středy**.

Po smrti Karla IV. nastoupil na trůn jeho syn Václav IV. Ten neměl takový tendence ke stabě nových reprezentativních staveb. Kolem roku 1400 (1395–1420) se vyvíjí **Krásný sloh** reprezentovaný mimo jiné **Krásnými madonami** (nejznámější je **Krumlovská madona**). Je to jeden z důvodů (resp. Krásný sloh je projevem doby, kdy Václav IV. spíše myslel na svoje počitky a elitářství, než na rozvoj státu) **opozice Jana Husa proti tehdejšímu stavu**. Husitská revoluce zastavila tak době nastartovanou cestu Čech. Dalším představitelem byl **sochař Mikuláš** (první desetiletí 15. století).

#### katedrály v oblasti Ile de France

**Saint Denis** (1140–1144), opat Surger

**Notre-Dame**

**Chartres**

**katedrála v Reměši** (1211–1241)

**Beauvaiská katedrála** (1247–1272)

#### specifikum gotického umění v Německu (tzv. zvláštní gotika)

Stavby měli často jednu vysokou věž a to při transeptu – narodil od francouzského stylu se dvěma věžemi v průčelí. Nejznámější je katedrála v **Kolíně nad Rýnem**, katedrála ve **Štrasburku**. Od 15. století je v Německu **silný vliv Nizozemského umění, jsou expresivnější s prvky mysticismu**. Vznikají krásné Madony (vždy mladá žena) – **jejich obliba se rozšířila z Čech, Rakouska** aj. Z Německa pak do Polska a Pobaltí. Až v r. 1430 vznikají v Německu jednotlivé školy – především na jihu (Bavorsko, Švábsko) – **Hans Multscher** (sochařská a malířská dílna), **Nicolas Gerhaert** (sochař).

#### architektura doby posledních Přemyslovců

1. 1/2 13. stol. – pozdně románské

2. 1/2 13. stol. – gotické

Celé 13. století je ve znamení zakládání nových měst. V Čechách nebylo tolik obyvatelstva a tak sem byli zváni Němci. Tady začíná germanizace Česka a tady taky vlastně začínají veškeré problémy s tou německou chátou.

Zakládají se nová královská sídla a mezi nejvýznamnější patří – **Zvikov, Bezděz, Hrošův Týn** (ten je teď renesanční, ale zachovala se původní gotická kaple), Špilberk (postaven za doby Přemysla II. a ten tady taky nějaký ten pátek pobýval) a Buchlov. Stavba je královým počinem a byla logicky velmi nákladná. Král tedy zakládá tzv. HUTĚ, kde se sdružovali všichni, co měli se stavbou něco společného. Z toho vyplývá, že v těchto hutích taky působí nejlepší tvůrci. Významným architektem té doby je Benedikt Ried (chrám Sv. Barbory v Kutné Hoře) a Matouš Rejsek z Prostějova.

#### 1197 (Přemysl Otakar I.)– 1306 (Václav III.)

##### Přemysl I.

Nebyl nijak zaníceným stavitel – co se týká nového stylu, ale spolu s bratrem Jindřichem Vladislavem je zakládáno mnoho nových měst. Např. Znojmo se v té době stává městem, **vzniká Hradec Králové**. Dalším stavitel byl **biskup Robert (založení klášterů na Velehradě a v Oslavanech)**. Jde o to, že to byl cisterciák a tak je (v pozdějším vznikem cisterciáckého kláštera z popudu Konstancie) **jasný vliv cisterciáckého vlivu**. Ke konci vlády Přemysla I. začínají do Čech pronikat první gotizující prvky.

##### Václav I.

Za Václava I. (syn Přemysla I.) vzniká mnoho nových hradů – **Loket, Zvikov** (typicky románské stavby – mimochodem) za jeho vlády (mimo mnoha jiného) zbudovány také **hradby kolem Starého Města pražského**. Matka Václava I. Konstancie zakládá s jeho bratrem (a tedy svým synem – jak už to tak chodí) **klášter cisterciáček v Tišnově** (Morava). Václavova manželka pak zakládá další **klášter cisterciáček Marienthal v Horní Lužnici**. Václav měl taky ségru Anežku a ta si taky postavila nějaký ten klášter (aby nebyla pozadu) – klášter klarisek, založila řád křížovníků s červenou hvězdou. Nejvýznamější stavbou této doby (1340–1350) je **benediktinský klášter v moravském Třebíči**. Ten je v pozdně románském slohu.

Za Václava I se stavební ruch podstatně zrychlil a dochází k plnému začlenění gotiky do stavitelství (od počátku 30tých let)

##### Přemysl II.

Vliv šlechty a měšťanstva a rozvoj profánní architektury, **vzniká velmi mnoho nových měst** (což je dáno teritoriální expanzí za jeho vlády): **České Budějovice, Dvůr Králové, Louny, Uherský brod a Uherské Hradiště...**

Staví se také velmi mnoho nových (a také se opravují a přestavují) hradů: **Bezděz, Zvikov**, přestavba **Křivoklátu**.

#### Vrcholné dílo z doby Přemysla II – Zvikov.

Jedná se o raně gotickou architekturu velmi homogenní s arch. rakouskou. Co se týká vzorů tak ty jsou přebírány ne ze sev. Francie ale spíše z Německa a tak

se nejeďná nikdy o klasicickou gotiku ale spíše o její mutaci. **26. srpna 1278 bitva na Mor. poli** a taky **konec Přemysla II.** a taky na nějaký čas konec staveb.

#### Václav II (27. 9. 1271–21. 6. 1305)

To je ten, jak ho jako malého unesli a věznili společně se svojí matkou Kunhutou. To bylo na popud jeho poručníka a tedy faktického vládce českých zemí Oty Braniborského (Moravě vládne německý král Rudolf I. Habsburský). To vše v letech 1278–1283 v internaci na hradě Bezdězunejznámější stavbou je **cisterciácký klášter na Zbraslavi**, taky založil **královskou kapli v Brně**. Celkově se dá říct, že ačkoliv se sem gotika tlačila, nebyla to ještě ta klasická gotika francouzská, nebo německá.

Pak umřel na tuberkulózu a na trůn anstoupil Václav III. (6. 10. 1289–4. 8. 1306), ten je ale příliš mladý na vladaření a musí – ještě za života svého otce – opustit Uhry. A když se v sedmnácti letech pak vydává potlačit povstání v Polsku, je v Olomócu kílnut.

*literatura: Umění posledních Přemyslovců*

---WEB---

#### Královská kaple v Brně

Takzvaná královská kaple byla založena králem Václavem II. dne 25. března **1297**. Byla situována na nábřeží Veselé ulice a Rybného trhu, v těsné blízkosti domu, kde král v Brně přebýval. V zakládací listině z roku 1297 je jmenována kaple Panny Marie, v následujících listinách je uváděno zasvěcení sv. Václavu, v pozdějších materiálech se vyskytuje patrocinium sv. Cyrila a Metoděje. V současnosti je kaple nejčastěji označována jako královská kaple nebo kaple Panny Marie a sv. Václava.

V roce 1322 přešla kaple z majetku tehdejšího krále Jana Lucemburského do vlastnictví bývalé královny Elišky Rejčky, natrvalo usazené v Brně. Eliška Rejčka darovala brzy poté majetek nově založenému klášteru cisterciáček, kterému náležela kaple až do konce 18. století.

V souvislosti se zrušením kláštera na Starém Brně v roce 1782 se rozhodovalo i o osudu kaple. V listopadu 1783 byla jako nepotřebná zrušena a přeměněna na skladiště.

V roce 1902 převzalo kapli město Brno. Zpočátku zůstala kaple jako sklad dřeva v držení vojska, poté byla využita jako prostora k uschování archiválií. O několik let později však bylo rozhodnuto zchátralou kapli zbořit.

V roce 1908 byla cenná gotická kaple přes protesty mnoha odborníků i přes nesouhlas pracovníků vídeňského památkového ústavu zbořena. Před započítím destruktčních prací byly alespoň sejmuty fresky a stavba byla zakreslena a vyfotografována. Nejcennější architektonické články byly předány do Městského muzea. Některé z nich pak byly instalovány v křížové chodbě Nové radnice, většina prvků (klobouční žebra, ostění oken a portálů) byla uložena v prostoru městských jatek na Křenové ulici. V průběhu dalších let byly několikrát přestěhovány.

#### Petr Parléř jako architekt

Český architekt, stavitel, sochař a řezbář švábského původu. Výrazná postava gotického stavitelství v českém, ale i evropském kontextu. Geniální projektant, který uvedl do praxe řadu nových konstrukčních prvků (**mj. visutý svorník**) a principů (**mj. síťová klenba**) a jejich užitím v české architektuře učinil z Čech jedno z významných ohnisek pozdně gotického stavitelství v Evropě.

V roce **1356** jej **cisář Karel IV.** (nar. 14. května 1316, vláda: 1346–1378) **povolal do Prahy**, aby zde po zemřelém Matyáš z Arrasu vedl stavební huť. Parléř se stal druhým architektem chrámu svatého Víta, původní projekt přepracoval a postavil kaple kněžiště na pravouhlém půdorysu, dále postavil sakristii, jižní předsíň a věž, kapli sv. Václava a zaklenul kněžiště síťovou klenbou. Rovněž vytesal **náhrobky Přemysla Otakara I.** (1198–1230) a **Přemysla Otakara II.** (1253–1278), **busty v triforiu** (Karel IV., Eliška Pomořanská či autportrét). V areálu Pražského hradu dále projektoval a **vedl stavbu kaple Věch svatých**, na Starém Městě pražském **Karlův most** se **Staroměstskou mosteckou věží** aj. Mimo Prahu postavil např. **kněžiště chrámu sv. Bartoloměje v Kolíně** a projektoval **chrám sv. Barbory v Kutné Hoře**.

#### Benedikt Ried

Architekt před rokem 1489 povolán Vladislavem II (1456–1516) – to už je **Jagelonec**, představitel pozdně gotické architektury, jeho nejznámějším dílem je **přestavba starého Karlova paláce**. Tři horní místnosti přestavěl (od r. 1493) na **největší světský sál středověku**. Je zde velmi jasný **vliv italské renesance**. Dalšími díly jsou: kostel v Lounech, dostavba kostela sv. Barbory v Kutné Hoře.

– gotizující tendence v XVIII. a XIX. století

???

---WEB---

#### Předgotická clunijská a cistercká architektura

Dalekosáhlé následky pro umění měla **reforma benediktinského řádu**, podnětená mnichy z francouzského kláštera v **Cluny (Burgundsko; založeno 910)**.



Mezi benediktiny nepanovala vždy kázeň a onen náboženský zápal, klesala náboženská morálka a zavládl nepořádek. Zrodil se tak tedy záměr obnovit atmosféru přísné zbožnosti. Zpočátku bylo cílem reformy odstranění odloučenosti a nezávislosti jednotlivých benediktských řádových domů. Snažila se seskupit kláštera a vytvořit nejnужnější hierarchii k udržení disciplíny. A právě z clunyjského kláštera se pak šířilo umění do celé Francie, potažmo Evropy.

Z pera Giorgia Vasaria, malíře, architekta, spisovatele a Michelangelova žáka, pochází díky jeho nejproslulejšímu dílu pojednání o gotice, kterou dle jeho vynalezli Gótové. Představuje ji jako sloh vysloveně hrubý a zmatený, zcela postrádající smysl pro proporce a měřítko. Tento úsudek florentského umělce se ujal natolik, že byl vyvrácen až v 19. století romantiky v čele s Chateaubriandem a Victorem Hugem. Gotika **nebyla plodem myšlenkového úsilí** nebo mystických sil, ale spíše **výsledkem technického vývoje**.

## Francie

Architektura získala svou podobu v době nástupu monarchie ve Francii. Utvářela se a zdokonalovala se v oblasti **Ile-de-France**, tedy v oblasti blízko Paříže. Odtamtud se pak šířila do všech krajů Paříže. **Gotika se začala formovat ve 12. století**. Důkazem je například systém žebrových kleneb, v chrámovém ohozu chrámu **Saint-Denis** (1140). V polovině 12. století vznikla už **plně gotická loď katedrál v Sens. Katedrála Saint-Lazare** v Autunu svědčí o uplatnění lomeného oblouku, typického gotického znaku, ještě v románských stavbách. Hlavní novinkou, která dala vznik gotickému umění v pravém slova smyslu, bylo spojení lomeného oblouku a křížové klenby. **Každému tlaku odpovídá protitlak**, přecházející do svislých vzpěr, zakotvených v zemi. Tento technický pokrok dovolil rozevření stěn chrámu širokými otvory, kudy by do interiéru proudila hojnost světla. Dále pak dovolil odlehčit všechny nosné složky konstrukce (zeď, sloup, pilíř) a vyhnat stavbu přitom do výše, o jaké se románským stavitelům ani nesnilo. Staré románské ozdoby byly jen jednoduše zaoblené a většinou odpovídaly tvarosloví antických slohů. Oproti tomu v gotice se donekonečna střídají konvexní tvary s konkávními a vytvářejí tak v interiéru složitou hru světla a stínů.

Nejznámější francouzské gotické památky: **katedrála v Chartres, katedrála Notre-Dame v Paříži, katedrála v Remesi, katedrála v Amiens, katedrála sv. Cecílie v Albi**, katedrála Saint-Gatien v Tours, papežský palác v Avignonu (jedna z podob středověkého hradu), Starý palác clunyjských opatů v Paříži

## Itálie

Mezi historiky donedávna platilo, že gotika se v Itálii nikdy tak silně, jako v ostatních evropských zemích, neprosadila. Antické tradice nebyly na území Itálie nikdy zcela přerušeny a i za nejtemnějšího středověku zde formy římského umění přetrvávaly. Proto se italské gotické stavby považují většinou za kopie zahraničních vzorů nebo za díla cizích mistrů. Až pozdější doba teprve ukázala, že existují oblasti, kde záalpská gotika skutečně zapustila kořeny. Dokud se zájem soustřeďoval jen na význačné stavby ve velkých městech, lze za typicky gotickou stavbu označit pouze **milánský dóm** a San Francesco v Assisi se považoval za výjimečnou stavbu, vytvořenou za přispění cizích umělců. V Benátkách stojí vedle chrámu sv. Marka nejpozoruhodnější památka z této doby – **Dóžecí palác**. Stavba trvala po několik generací a vystřídal se v jejím vedení mnoho architektů, z nichž někteří vtiskli jednotlivým částem paláce osobitý charakter. Lombardská nejvýznamnější památka, milánský dóm, se stavěla ještě v 15. a 16. Století a trvala až do 19. století. Katedrála je projektem neznámého architekta. Podílelo se však na ní mnoho domácích, ale i zahraničních, architektů a i přes to si zachovala jednotný ráz. Milánský dóm byl dokončen s vypětím sil, ale bez zvláštního nadšení. Jeho hmota je tak obrovská a tak originálně řešena, že **nemá v Evropě obdoby**. Pro oblasti Piemontu jsou typické náhrobky proslulých vojevůdců. Nejslavnějším městem honosícím se gotickými věžemi je San Gimignano, kde se jich zachovalo třináct (z původních 72).

Další nejznámější italské památky: katedrála a radnice v Sieně, **palác Ca'd'Oro** v Benátkách, kostel Santi Giovanni v Paolo, náhrobek Cansignorio della Scala ve Veroně, katedrála v Orvietu, Camposanto v Pise, **kostelík Santa Maria della Spina v Pise**, Horní chrám sv. Františka v Assisi, radnice ve Florencii, radnice v Bologni, **hrad Castel del Monte**, katedrála v Neapoli.

## Střední a severní Evropa

Skoro až do 19. století se mylně udržoval názor, že gotika vznikla v Německu na březích Rýna. Do Německa se však gotika dostala z druhého břehu Rýna už v hotové podobě. Vzor německé gotiky se opírá o gotiku francouzskou, neboť i zde na stavbách spolupracovali francouzští architekti. Vrcholným dílem německé gotiky je **katedrála v Kolíně nad Rýnem**. Ukázalo se, že byla nejspíš vybudována podle projektu architekta, který se podílel na stavbě katedrál v Chartres.

Další německé památky: katedrála ve Freiburgu, brána sv. Severína v Kolíně nad Rýnem, brána v Lübecku, vodárenská věž v Norimberku, dóm v Regensburgu.

## Čechy

Čechy se staly významnou kulturní zemí za vlády Karla IV. Praha se v té době velmi změnila. **Rozšířila se o Nové Město** a o spoustu významných staveb. Během

manželství Karla s Blankou z Valois povolal Karel IV. z Avignonu **Matyáše z Arrasu**, tedy prvního stavitele svatovítské katedrály na Pražském hradě. Po smrti Matyáše z Arrasu se stavby ujal **Petr Parléř z Gmündu**, což byl vedle talentovaného architekta i velmi nadaný sochař. Se svými kolegy vyzdobil triforium nad arkádami chóru portrétními bustami krále, jeho manželek rodičů, bratrů a dalšími významnými osobnostmi doby. S jménem Petra Parléře je spjata i stavba **Karlova mostu a staroměstské věže**. Světově proslulou památkou z druhé poloviny 14. století, která se však v letech 1887-1904 dočkala regotizace, je **hrad Karlštejn** s kaplí sv. Kříže. České gotické umění vděčí za svůj rozvoj jak umělcům povoláním z Francie, Itálie nebo Německa, tak i mistrům domácím, kteří vytvořili díla světové úrovně.

Další památky: **chrám sv. Barbory v Kutné Hoře**, chrám sv. Bartoloměje v Kolíně, chrám v Sedlci u Kutné Hory, klášter ve Vyšším Brodě, hradby v Nymburku, hrad Křivoklát, **Vladislavský sál na Pražském hradě, hrad Loket**.

V Malířství zaznamenáváme **rozvoj deskové malby a rozvoj ilustrací v literárních památkách**. Ve Francii je pozoruhodná ilustrace Jeana Fouquetta z francouzského rukopisu, v níž zachycuje okamžik, kdy král udílí svému architektovi příkazy týkající se stavby katedrál v Bourges a kdy nám dává představu o tom, jak asi vypadalo ve Francii staveniště v době gotiky. Taktéž se dochovala zajímavá **miniatura z tzv. Přebahatých hodiněk vévody z Berry**. Ta nám podává cennou informaci o tom, jak vypadal Louvre. Další francouzské malířské památky: Avignonská pieta, Korunování Panny Marie (Enguerrand Charonton), Poslední přijímání a umučení sv. Diviše (Henri Bellechouse).

Ve Španělsku známe iluminace kastilských rukopisů Písň o Panně Marii, Oltář sv. Ducha v katedrále Manrese u Barcelony (Pere Serra), Ukřížování sv. Ondřeje (Lluiso, Borrassa), obraz Svatba v Káni Galilejské, Madona vzývaná radními.

V našich krajích se nám dochovaly madony, jak v podobě sochařské, tak i na deskových malbách. Například Madona z Veverí, která je dílem Mistra Vyšebrodského oltáře a je malována temperou.

Pro gotické sochařství jsou typické madony, tedy Panna Marie s malým Ježíškem v náručí (např. Madona plzeňská). Časté jsou i sochy dalších světců a světic, panovníků, králů a významných osobností doby. Časté jsou i takzvané piety, což jsou sochy sedící Panny Marie s mrtvým tělem Ježíše Krista, které má Panna Marie na klíně. Z dalších sochařských památek se dochovala spousta náhrobků a pomníků.

## Resumé

Gotika, jakožto jedna z významných etap vývoje lidské civilizace, měla a doposud má vliv na společnost díky své originalitě a výjimečnosti, kterou tak lidi uchvacuje už po několik staletí. Její existence má nedozírný význam pro církev a věřící, kteří si i v dnešní době mohou mezi zdmi gotických staveb připadat blíže svému ideálu. Gotika je nepopíratelně i technickým přelomem, za něj vděčíme géniu dávných architektů, které si díky jejich kvalitnímu dílu můžeme neustále připomínat. Ať už stavby vznikaly za finančních problémů, či za nespokojenosti prostých i vzdělaných lidí s jejich netradičním vzhledem a jejich účelem, važme si jich o to více, čím více podobných nesnáží se jim podařilo překonat a umožnilo jim tak spatřit světlo světa...

### Použité prameny:

*Dějiny umění č.4 – Josě Pijoan; internet; sešit dějepisu Klára Kundrátová, V.C*

---DRUHÁ ČAST SEMINÁRNÍ PRÁCE NĚJAKÉ TĚ ŽENSKĚ viz předchozí otázka: Románský umění---

Jestliže se románské umění snažilo navazovat na římské tradice, následující vývoj (zhruba od poloviny 12. století) se od nich **zcela odklonil**. A to tak nápadně, že později byl humanistickými vzdělanci dokonce považován za plod jakési barbarské, snad „gótské“ kultury (germánští Gótové byli jedním z národů, ovládajících Evropu po rozpadu Římské říše). V souvislosti s tím byl **opovržlivě** nazván „gotikou“ (název pochází od **G. Vasariho**). Ve skutečnosti však toto umění, které poznámalo Evropu téměř na **čtyři sta let** (v některých zemích až do 16. století) nemělo s Góty nic společného. Vyrůstalo ze stejných kořenů jako umění románské a bylo jen docela přirozeným pokračováním jeho vývoje.

Gotická kultura k nám pronikala zhruba od 2. poloviny 13. století z Francie, kde v 2. polovině 12. století vznikla.

Nositeli gotické kultury byli obyvatelé měst, kteří užívali nových, dokonalejších nástrojů a zařízení. Bohatí měšťané si stavěli kamenné domy a zřizovali prostory pro provozování obchodu i pro zdokonalenou řemeslnou výrobu.

Starší školy při klášterech a farách sloužily od raného středověku hlavně ke vzdělávání kněží. Měšťané začali zakládat školy, kde se jejich děti učily číst, psát a počítat a vzdělávaly se také v latině. Latina byla nejen jazykem církve a učenců, ale také mezinárodní dorozumívací řečí. Do měšťáckých škol chodili synové patriciů, obchodníků a bohatších řemeslníků. Chudí žáci, pokud se do školy dostali, byli často živi z milodarů. Nejvyšší vzdělání poskytovaly univerzity. Nejstarší z nich vznikly v Itálii, Francii a v Anglii. Univerzita, řízená rektorem, měla obvykle 4 fakulty,

v jejichž čele stáli děkani. Kdo úspěšně skončil studie, mohl dosáhnout titulu bakaláře nebo vyšší titul mistra a doktora. Bakaláři většinou vyučovali na městských školách.

Po roce 1200 se začaly psát knihy a úřední písemnosti nejen latinsky, ale také v národních jazycích. Národní jazyky v literatuře a úřadech se začaly nejdříve užívat v Itálii a ve Francii, později také v německých státech a městech. K nejstarším česky psaným literárním dílům patří rýmovaná **kronika Dalimilova**, která vznikla brzy po roce 1300. Po ní následovala další **kronika Zbraslavská Petra Žitavského** (psána ale latinsky a dokončena před rokem 1340) a **Husitská kronika Vavřince z Březové** (po roce 1420). Mnohá literární díla se již nevěnovala pouze náboženské tematice, ale objevily se i satirické knihy, kritizující společnost a byly sestaveny texty k prvním divadelním vystoupením. Pouze bohoslužebným účelům nebyla již určena ani gotická hudba. Měla již také světské účely – především zpřjemnit život u panovnických a šlechtických dvorů. Gotický sloh ovlivnil i výzdobu psaných a malovaných knih, písmo, stejně jako stříh módních oděvů.

Ve **vytvárném umění** vznikaly plastiky a malby světců umístované především v kostelech. V zobrazování Kristovy matky – Panny Marie se Ježíškem – vynikli jihočeští řezbáři **Mistr vysebrodský** a **Mistr třeboňský**. Z autorů barevných maleb na dřevěných deskách je nejvýznamnější **Mistr Theodorik, dvorní malíř Karla IV.** Pro malířství gotiky je příznačná také malba na sklo. Pozadí obrazů je zlacené.

**Gotické sochařství** se vyznačuje především zdobením oltářů. Materiálem bylo dřevo a kámen. Dále se také vyznačuje esovitým prohnutím figur a řasením roucha.

V **architektuře** se gotická kultura projevila především ve stavbě kostelů a katedrál, městských radnic a domů, hradů a tvrzí, mostů i městských opevnění s věžemi. Stavebním materiálem byl již téměř **zcela kámen**. Nová technika dovolila stavět nebývale vysoké prostorné budovy, do kterých vnikalo světlo velkými okny. Kostely se tedy vypínaly do výše, **výrazně převyšovaly ostatní domy**, měly poměrně tenké zdi, které bývaly doplněny opěrným systémem. Typickým znakem gotického stavitelství se stal lomený oblouk, jímž stavitelé uzavírali klenby oken i vchodů. Nejkrásnějšími a nejdokonalejšími gotickými stavbami jsou vysoké chrámy (tzv. katedrály), které byly pilíři rozčleněny do tří či pěti lodí. Gotická okna i dveře (portály) jsou uzavřeny lomenými oblouky. Velké stavby byly i zvenčí bohatě ozdobeny kamenickými ozdobami (fiálami, růžicemi, chrličí aj.). Také vnitřek nákladných gotických staveb byl zdoben bohatěji než dříve. Vedle maleb na stěnách se objevují i deskové obrazy a sochy ze dřeva i z kamene. K vybavení prostor patří i **nádherná zlatnická a kovotepecká díla**. Nejen církev, ale i bohatá šlechta a měšťáci patriciové vybavovali své příbytky uměleckými díly. V gotickém slohu byla zahájena stavba **chrámu svatého Víta na Pražském Hradě**, jsou v něm postaveny četné pražské kostely (např. **Panny Marie Sněžné, Týnský chrám, Staronová synagoga**), **měšťanské domy v Kutné Hoře, chrám svatého Bartoloměje v Kolině nad Labem, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře, klášter v Předklášteří u Tišnova** a další. Rozsáhlým a nedávno obnoveným gotickým stavebním celkem je **Anežský klášter v Praze**. Z gotických hradů je nejznámější **Karlštejn, Krivoklát, Zvíkov, Bezděz, Pernštejn, Špilberk**, Rábí aj. Z měst Kutná Hora, Písek, Nymburk, Tábor, Plzeň, **Český Krumlov** aj.

Gotický sloh vládl evropské architektuře dlouhá čtyři staletí a je samozřejmě, že se během té doby vyvíjel a proměňoval. Proto někdy hovoříme o tzv. gotice rané, vrcholné a pozdní, ale toto dělení samozřejmě neplatí pro různé země ve stejnou dobu. Nehledě na to, že v různých zemích se pro označování jednotlivých stupňů slohového vývoje užívá zcela odlišných názvů.

V Čechách se gotika dělila na **přemyslovskou** (raná gotika), **lucemburskou** (vrcholná gotika) a **vladislavskou** (pozdí gotika).

**Raná gotika** je jednoduchá, málo zdobená. Stavby z rané gotiky jsou **Staronová synagoga**, hrad **Zvíkov** a **Bezděz** a **most v Pisku**. Ve vrcholné gotice byl postaven **Karlův most, katedrála sv. Víta, 1348 založena Univerzita Karlova**. Pozdní gotika se vyznačuje oproti rané gotice zdobností a dekorativností. Klenby jsou složitější a zdobnější. Např. **klenba sklípková, síťová, hvězdicová** aj. Nábytek je bohatě vyřezávaný, zlacený. Stavba z této doby je např. **Prašná brána**.

Významní umělci v gotickém umění byli **Matyáš z Arrasu, Petr Parléř, Matyáš Rejsek** a **Benedikt Rejt**.

**Matyáš z Arrasu** pocházel z Francie. Jan lucemburský a Karel IV. ho získali, aby v Praze zbudoval katedrálu francouzského typu. Matyáš však stavbu chrámu sv. Víta nedokončil (zemřel roku 1352) a v jeho stavbě pokračoval Petr Parléř.

**Petr Parléř** byl pozván do Prahy Karlem IV. Působil zde 40 let a obohatil naši vlast o největší gotické skvosty (Karlštejn, Karlův most, Týnský chrám, Mosteckou věž, části chrámu v Kolině, Kutné Hoře, portréty Lucemburků ve Svatovítském chrámu aj.)

Gotická kultura se stala výrazem životního stylu využívajícího pokroku v řemeslné výrobě a zároveň stylu, jehož středem bylo úsilí lidí co nejvíce obrátit myšlení a citění od pozemského strádání k víře v Boha a k představě posmrtného života v jeho blízkosti v nebi.

Románskou kulturu u nás pěstovali a rozvíjeli kněží a mniši v kláštřích. **Nositeli gotické kultury byli obyvatelé měst**. V románské kultuře vznikaly školy při biskupstvích a kláštřích a sloužily hlavně výchově duchovenstva. V gotice se

začínaly zakládat městské školy a vznikaly první univerzity. Románské knihy byly psány výhradně latinsky, **v gotice se začíná psát v národních jazycích**. Románské stavby jsou strohé a mají velmi silné zdi. Stavělo se ze dřeva nebo z kombinace dřeva a kamene. Oproti tomu gotika je zdobná a stavebním materiálem je již zcela kámen.

## NĚKTERÉ GOTICKÉ PAMÁTKY V PRAZE

### Anežský klášter

Anežský klášter je součástí Anežského areálu, naší národní kulturní památky. Klášter byl založen roku 1234 sv. Anežkou, sestrou krále Václava I. Vedle mužského řádu, jemuž byl určen chrám sv. Salvátora, tu žila také ženská odnož řádu, klarisky, jimž příslušel chrám sv. Františka. Tak vznikl obrovský komplex budov s klášterními prostorami, dvojicí raně gotických chrámů, rajským dvorem, kaplí i hospodářskými budovami. Areál byl zrekonstruován a do klášterních prostor byly umístěny poklady českého umění.

### Prašná brána

Prašná brána byla stavěna od roku 1475 na místě původní brány, která patřila k opevnění Starého Města pražského (od roku 1478 vedl stavbu Matěj Rejsek). Vchod z roku 1592 byl koncem 17. století skladem střelného prachu, odtud její označení. Dnešní pseudogotická podoba je výsledkem rekonstrukce se zachovanými fragmenty původní Rejskovy sochařské výzdoby.

### Týnský chrám (zvaný též chrám Panny Marie před Týnem)

Trojlovní kostel se dvěma věžemi, založen v pol. 14. století. Stavba byla zakončena na počátku 16. století. Po požáru v r. 1679 byla stavba nově zaklenuta a v době husitského hnutí se stala hlavním městským kostelem. Na severní straně se nachází portál s tympanonem z Parléřovy hutě z doby kolem roku 1390. Chrám má cenné vnitřní i gotické původní zařízení s obrazy od Karla Škréty. Poblíž hlavního oltáře je náhrobek dánského astronoma Tycho Brahe.

### Staronová synagoga (je též zvaná Prozatímní)

Jde o jednu z velkých středověkých staveb Prahy, založenou okolo roku 1270. Chrám je dvoulodní s žebrovými klenbami, štíty pocházejí ze 14. století. Portál synagogy je nejstarším pražským architektonickým portálem. Střed synagogy obklopuje gotická mříž. Zachoval se i svatostánek s renesančními sloupy.

### Staroměstská radnice

Staré Město pražské se stalo ve správním smyslu městem již v letech 1232–34, radnici si však mohlo zřídit teprve o 100 let později. Vymanilo se tak ze závislosti na panovníkovi, podařilo se to roku 1338 za panování Jana Lucemburského. Význam radnice vzrostl za doby husitské, kdy se stala centrem měšťanské opozice. **Na půdě Staroměstské radnice byl zvolen českým králem v roce 1458 Jiří z Poděbrad.**

Jádrem radnice je starý gotický nárožní dům Volfina z Kamene, kde se začalo již v roce 1338 se stavbou hranolovitě věže. V dalších stoletích se přistavovaly objekty, které na počátku minulého století byly z velké části zbořeny. Na jejich místě byla postavena v letech 1338–48 novogotická dvoupatrová budova podle plánů vídeňského architekta P. Nobileho. 8. května 1945 bylo toto křídlo radnice ostřelováno z tanků a zcela zničeno. Při vzniklém požáru vzalo za své i mnoho vzácných rukopisů, neboť archiv hl. m. Prahy byl tehdy uložen na Staroměstské radnici. Shořela i celá knihovna i vzácná sbírka map a rytin.

Radnice láká především svým orlojem, který byl zřízen již počátkem 15. století hodinářem Mikulášem z Kadaně a zdokonalen koncem téhož století Mistrem Hanušem zvaným Růže. Po požáru v květnu 1945 byly zničeny všechny figury orloje. Nové vytvořil V. Sucharda. Proslulá kalendářní deska orloje s alegoriemi měsíců je od J. Mánesa (1865), originál je uložen ve sbírkách Muzea hl. m. Prahy. Na orloji je instalována zdražilá kopie. Zajímavý je vlastní radní dům, který je dílem stavitele M. Rejska.

### Karlův most

Národní kulturní památka, nejstarší dochovaný pražský most, který byl postavený přibližně v místech zbořeného Juditina mostu. Původně Kamenný (Pražský, od r. 1870 nazýván Karlův) most byl založen Karlem IV. r. 1357, stavěn Petrem Parléřem, dokončen v r. 1402. Na mostních pilířích bylo umístěno v období od 17.–20. století 31 sochařských děl. Součástí Národní kulturní památky jsou i obě mostecké věže:

**Staroměstská mostecká věž**, budovaná Petrem Parléřem, je dodnes v původní podobě z poslední čtvrtiny 14. stol. Na východní straně se zachovala gotická figurální socha Karla IV. a Václava IV. a architektonická výzdoba.

**Malostranská mostecká věž** je menší (jižní), románského původu (poč. 12. stol.)

### Kostel (chrám) sv. Víta

O katedrále hovoříme tehdy, když je stavba provázena vnějším opěrným systémem. U sv. Víta je navíc kněžiště obklopeno ochozem s věncem kaplí. Kromě

toho o charakteru katedrály vypovídají i prostorové dimenze. V tomto případě je to délka 124 metrů, největší šířka v místě křížení lodí 60 metrů a výše klenby 33 metrů. Klenbu nese 28 mohutných pilířů. Navíc jde o doslova královský chrám, neboť tu probíhaly korunovační obřady, a sv. Vít se posléze proměnil v královskou hrobku, v níž odpočívá řada významných postav nejen národních, ale i evropských dějin.

Krom toho je sv. Vít i královskou klenotnicí, neboť jsou zde uloženy královské insignie, včetně královské koruny. Jsou zde pohřbeni i patroni státu, sv. Václav se sv. Vojtěchem.

Sama stavba se dělí na dvě části – tu první, kněžiště a příčnou loď, postavili středověcí stavitelé **Matyáš z Arrasu** a **Petr Parléř**. Druhou část, vlastní chrámovou loď s okny a západním průčelím, vybudovali čeští architekti v letech **1873–1929**. Nové jsou i čtyři bronzové dveře do katedrály s výjev z života sv. Václava a sv. Vojtěcha (O. Španiel).

Stavbu zahájil francouzský stavitel Matyáš z Arrasu roku 1344, po osmi letech převzal dílo triadvacetiletý Petr Parléř. Podíváme-li se vzhůru, objevíme v chrámu pavlákku v síle zdi. To je slavné **triforium**, do něhož Petr Parléř umístil 21 byst, svéráznou portrétní galerii gotiky. Parléř tu spodobnil Karla IV. a jeho čtyři ženy, dva bratry, otce Jana i matku Elišku, syna Václava a jeho první ženu. Také jsou tu zpodobeni oba architekti, tři arcibiskupové a kanovníci – ředitelé chrámové stavby. Kromě toho na zevní straně triforia spatříme sled poprsí Krista a Panny Marie, českých i zdomácněných světců a patronů. **Zaujme nás především předčasný zrod portrétní, který představuje i studii lidské psychiky.** Tato kapitola se začíná psát teprve v renesanci. U sv. Víta ji zahájila s náskokem celé epochy tzv. parléřova huť. Tato huť tvořila i ideální portréty českých králů na náhrobních kamenech v kaplích za hlavním oltářem.

V nové části pokračuje triforium bystami osobností, které se zasloužily o dostavbu v posledním století. Vedle tohoto pokladu chrámu bychom se měli zmínit o svatováclavské kapli, zbudované nad hrobem sv. Václava (v pravé části chrámu hned za příčnou lodí). Z kaple vedou kované dveře do síně korunovačních klenotů. Tady bylo vybudováno místo pro uložení královské koruny a ostatních symbolů vládařské moci. Patří sem mj. i meč z první pol. 14. století, žezlo a jablko z konce 16. století. Dveře jsou uzavřeny sedmi klíči, z nichž každý je již tradičně svěřen do rukou některého z představitelů státní moci, jeden arcibiskupovi.

Výzdoba kaple nezůstala za svým posláním. Je obložena českými polodrahokamy, jichž tu bylo užito 1345. Všechny jsou zasazeny do zlacené omítky. Plochy stěn jsou pokryty malbami, dole cyklem Kristova utrpení (1372–1373), asi od **Mistra Theodorika**, nad římsou pozorujeme scény z života sv. Václava v renesančním podání od **Mistra litoměřického oltáře** (1509). Nad oltářem spatříme kalvárii s klečícím Karlem a jeho ženou Eliškou Pomořanskou.

Mezi pozoruhodnosti kaple patří i **socha sv. Václava v podobě gotického rytíře**. Autorem je **Jindřich Parléř** (1373). Nad hrobem svěťce stojí tumba, v níž je uložena stříbrná busta sv. Václava z 15. století, jeho zbroj, přílba a drátěná košile.

Třetím klenotem katedrály je pohřebiště císařů a králů. Jsou tu vlastně hrobky tři. První nám padne do očí královské mauzoleum před hlavním oltářem (dílo nizozemského sochaře Alexandra Collina z let 1566–89). Tady jsou uloženy ostatky prvního a druhého habsburského vladaře, Ferdinanda I. a Maxmiliána II.

Do druhé hrobky se vstupuje z kaple sv. Kříže, vpravo od královského mauzolea. V podzemí odpočívají Karel IV., jeho čtyři ženy, syn Václav IV., král Jiří z Poděbrad, Ladislav Pohrobek, ale spatříme tu i cínovou rakev Rudolfa II.

Třetí pohřebiště se nalézá ve třech závěrečných kaplích za oltářem, kde byly pochovány ostatky šesti přemyslovských vladařů 11.–13. století. Nejvýznamnější jsou králové Přemysl Otakar I. a Přemysl Otakar II.

Na čtvrté místo mezi vrcholné hodnoty katedrály můžeme zařadit náhrobek sv. Jana Nepomuckého. Vzácnost nespočívá jen ve váze stříbra, odhadovaného na půldruhé až dvě tuny čistého kovu. Na vzácnosti dodali náhrobku též architekt J. E. Fischer z Erlachu a sochař A. Corradini. Anděl v nadživotní velikosti zvedají stříbrnou rakev. Na víku klečí světec Jan Nepomucký a též andělek s obrazem světcovy jazyka. Nad náhrobkem nese další čtveřice andělů baldachýn.

Kromě toho zde zhlédneme Zlatou bránu, kterou míří katedrála do třetího nádvoří. Nad lomenými oblouky vstupu do katedrály se nachází síň korunovačních klenotů, krytá plnou zdi. A právě tato zeď poskytla příležitost k bohaté výzdobě. Tentokrát bylo užito mozaiky. Na ploše širší než 16 metrů vznikla mozaika o ploše 85 metrů čtverečních, největší dílo tohoto druhu v gotických Čechách. Benátský mistri užili skleněných kamínků ve 30 odstínech a na obrovské ploše pojednali Poslední soud. Spodobnili tu i Karla IV. se ženou Eliškou a českými patrony.

V katedrále objevíme i galerii 20. století – neboť to byli špičkoví umělci naší doby, kteří vyráběli pseudogotická okna pro sv. Víta. Na západním průčelí je kruhové okno složené z 216 kamenných dílů a 27 tisíc kusů barevného skla. Má v průměru téměř 11 metrů a celé okno se rovná ploše jednoho aru (rovných 100 metrů čtverečních). Výtvarník František Kysela tu pojednal sedm dnů biblického Stvoření.

## VÝKLAD POJMŮ

*arkáda - chodba nesená sloupy*

*bazilika - (z řečtiny: úřední budova basileia - krále; v Římě soudní a obchodní budovy, tržnice - z nich shromaždiště křesťanů) od 4. století chrámy s třemi až pěti loděmi,*

*kteří jsou odděleny sloupy nebo pilíři, s plochým stropem; střední loď je vyšší a má okna, jimiž vniká světlo*

*deskové obrazy - obrazy malované olejovými barvami složitou technikou na dřevěné vyhlazené desce*

*fiála - bohatě zdobený vrchol opěrného pilíře (tzv. kraby, kytkou na vrcholu) spojeného se zdi chrámu opěrným obloukem*

*freska - nástěnná malba zhotovená do vlhké omítky*

*hlavice sloupu - jeho horní část, zakončení; v románské době zdobena rostlinnými nebo zvířecími náměty, geometrickými obrazy i postavami lidí*

*chrlič - zařízení určené k tomu, aby dešťová voda ze střechy tekla dále od základů*

*stavby; u gotických chrámů měly podobu kamenných hlav nestvůr, jimž voda vytékala z tlamy*

*katedrála - biskupský nebo arcibiskupský kostel (katedra = stůl pro biskupa) - přenesené vícelodní kostel s ochozem kolem oltáře a věncem kapli; nad ochozem je chór (místo vyhrazené pro sbor zpěváků) s velkými okny, někdy s horním ochozem; z vnější strany má katedrála bohatý opěrný systém*

*klenba - část stavby, která shora uzavírá prostor, spočívá jen na pilířích nebo zdi*

*klenba gotická - žebrová, křížová a hvězdicová - používají lomený oblouk*

*klenba křížová - na místě spojení dvou kleneb valených*

*klenba valená - celou vahou spočívá na podpěrné zdi*

*kněžiště - (apsida) přední vyklenek kostela s polokruhovým nebo čtvercovým půdorysem*

*loď chrámu - prostor mezi vchodem a kněžištěm určený pro věřící*

*loď hlavní, vedlejší, boční*

*lomený oblouk - jeden z hlavních a typických znaků gotiky*

*miniatura - knižní malba (z latinského minium - suřík; barvivo, které se užívalo k malbě)*

*oblouk plný - jeden ze znaků románské architektury; má tvar půlkruhu*

*opěrný systém - opěrné pilíře při vnější zdi kostela zachycují tlaky klenby, aby se stavba „nerozestoupila“*

*pilastr - správný název pro pilíř zapuštěný do stěny*

*polychromie - mnohobarevnost; nápadný znak gotických soch*

*portál - ozdobné orámování otvoru dveří nebo vrat; v románské době s bohatou kamenickou výzdobou*

*rotunda - kostel válcovitého tvaru krytý kupolí s kuželovou střechou, někdy s věžičkou pro zvonek - lucernou*

*sáružená okna - podvojná (i potrojná) okénka, mezi nimiž jsou ozdobné sloupky*

*žebroví - soustava žeber, která tvoří nosnou konstrukci podpírající klenbu; je typickým znakem gotiky; v pozdní gotice má hlavně úkol zdobit strop*

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Janovský, J.: *Dějiny Čech a Moravy I.* Praha, S & M 1993

Janovský, J.: *Dějiny Čech a Moravy II.* Praha, S & M 1993

Beneš, Z.: *Dějiny středověku.* Praha, Práce 1994

Čapek, V., Pátek, J.: *Světové dějiny I.* Praha, Fortuna 1994

Hroch, M. a kol.: *Středověk pro základní školy I.* Praha, SPN 1991

Hroch, M. a kol.: *Středověk pro základní školy II.* Praha, SPN 1991

Paul, P., Neumann, J.: *Hrady a zámky na Moravě.* Praha, ČTK 1980

Koch, W.: *Malý lexikon architektury.* Bratislava, Svornost 1971

Kozák, B.: *Poklady pražské architektury.* Praha, Orbis 1971

Herout, J.: *Prabou deseti staletí.* Praha, Orbis 1972

Poche, E., Janáček, J.: *Prabou krok za krokem.* Praha, Orbis 1963

Šamšula, P., Adamec, J.: *Průvodce výtvarným uměním II.* Praha, Práce 1995

Šamšula, P., Bláha, J.: *Průvodce výtvarným uměním III.* Praha, Práce 1996

Martinková, V. a kol.: *Připravujeme se k maturitě z českého jazyka.* Praha, Trizonia 1994

Dolejší, P.: *Maturujeme z českého jazyka (literární příručka).* Humpolec, JAS 1995

## 6.

### Vznik, vývoj, podstata gotické malby a sochařství v Evropě a českých zemích, charakteristika vývoje, odlišnost chronologie českých zemí a různých oblastí Evropy. Počátky gotického malířství a sochařství

– Petr Parléř jako sochař

přemyslovské náhrobky, individualita v obličejích (to je klasickým znakem gotiky, která se odpoutává od strnulého „nepřirodního“ románského slohu)

– krásný sloh

– pozdně gotické malířství a sochařství v českých zemích

#### Petr Parléř jako sochař

přemyslovské náhrobky, individualita v obličejích (to je klasickým znakem gotiky, která se odpoutává od strnulého „nepřirodního“ románského slohu):

vytesal náhrobky Přemysla Otakara I. a Přemysla Otakara II., busty v triforiu (Karel IV., Eliška Pomořanská či autoportrét)

#### krásný sloh

Kolem roku **1400** (1395–1420) se vyvíjí Krásný sloh reprezentovaný mimo jiné Krásnými madonami (nejznámější je **Krumlovská madona**). Je to jeden z důvodů (resp Krásný sloh je projevem doby, kdy Václav IV. spíš myslel na svoje požitky a elitářství, než na rozvoj státu) opozice Jana Husa proti tehdejšímu stavu. Husitská revoluce zastavila tak dobře nastartovanou cestu Čech.

V malbě jde o používání přirozených barev. Hlavní úlohu přebírá sochařství. Kontinuita umělecké tvorby nebyla v oblasti Jižních Čech násilně přerušena husitstvím, neboť Oldřich II. z Rožmberka, stojící v čele české katolické šlechty, vytvořil z Českého Krumlova kulturní a diplomatické centrum země, kam se uchýlili do bezpečí mnozí církevní hodnostáři, šlechtici i umělci, kteří následně ovlivnili další umělecký vývoj této oblasti. Došlo zde k programovému navázání na tradice vysoké dvorské kultury předhusitské Prahy. Zvláště silně se zde uplatnila tradice krásného slohu, jenž se v Čechách rozvíjel od osmdesátých let 14. století a na Českokrumlovsku se udržel až hluboko do 15. století. Pro krásný sloh, spojený především se zobrazováním Panny Marie, byl příznačný důraz na ideální vytříbený půvab postavy, oděně bohatě zřaseným rouchem a zalité neskrutným světlem. Ještě před vypuknutím husitských válek vznikla okolo roku 1410 pod vlivem krásného slohu **Madona zlatokorunská** (Národní Galerie), **určená pro kostel kláštera Zlatá Koruna**. Obraz vycházel z kompozičního typu Madony svatovítské, kdy se Matka i dítě obracejí tváří k pozorovateli. Kolem roku 1420 byl zhotoven v některé pražské dílně i deskový obraz Madony vyšebrodské (Národní Galerie, dnes opět klášter Vyšší Brod). Pro obraz, ovlivněný pozdní fází krásného slohu, je příznačný široký malovaný rám s figurální výzdobou, představující svěťce a svěťce. Jednalo se o prvek převzatý z byzantského malířství, který se do Čech dostal zprostředkovaně přes severní Itálii.

---

*V době vlády krále Václava IV. došlo k prohloubení náboženského života v duchovním umění **Mistra třeboňského oltáře** i k vytvoření tzv. **krásného slohu** kolem **1400**, který se nejvýrazněji projevil v řadě českých tzv. krásných Madon (**Mistr svatovítské Madony**). Pro Václava IV., jednoho z největších bibliofilů tehdejší doby, byla iluminována šestidílná bible, Zlatá bula a astronomický spis; od začátku 15. století se jako objednavatelé iluminovaných knih objevuje šlechta a církevní řády (bible Konráda z Vechty). **Nástěnná malba** těžila z vývoje malířství deskového a knižního. Husitské revoluční hnutí přerušilo umělecký vývoj; jen v jižních Čechách a na Moravě pokračovala domácí malířská tradice v produkci provinciální úrovně; k nejvýznamnějším malířům deskových obrazů před vypuknutím husitských válek patřil **Mistr rajhradského oltáře** (kolem 1420). K významným husitským památkám patří **kodeks göttingenský** (po 1460) a **jenský** (začátek 16. století), jejichž ilustrace se vyznačují lidovou sdílností.*

---

#### Představitelé:

vrcholným dílem krásného slohu je **svatovítská Madona**

#### **MISTR KRUMLOVSKÉ MADONY**

xxx

#### **MISTR VYŠEBRODSKÉHO OLTÁŘE** (14. století) – český malíř

Anonymní malíř působící v jižních Čechách, pravděpodobně též na dvoře mocných Rožmberků, patří k nejvýznamnějším gotickým malířům u nás. Svě jméno získal podle devíti tabulí s výjevů Kristových pašijí, které maloval pro cisterciácký klášter ve Vyšším Brodě.

Mezi díla Mistra vyšebrodského oltáře řadí historici umění také Madony – veverskou, strakovskou, kladskou a **vyšehradskou**. Dnes se jeho dílně připisuje dokonce i malba knižní a nástěnná. V dílně Mistra vyšebrodského rostli žáci, kteří pak vytvářeli domácí tradici malby doby Karla IV. Vlastní techniku mistrova považují kulturní historici za poslední článek vlivů malby byzantské, tedy ozvěny Východu, ale jinak ve svém díle spojoval italské podněty se západoevropským slohem.

#### **TŘEBOŇSKÝ MISTR**

– pozdně gotické malířství a sochařství v českých zemích

aktivita je spjata – především na počátku pohusitského teroristického hnutí – s **Jižními Čechy**. Tam působili Rožmberkové (resp. jejich **Rožmberská huť**) a ta měla kontakty především na Rakousko a tak, když se to v Praze mlelo a všechno bylo v řiti, Rožmberci valili dál a tak vlastně ke koncu 15. stol. to byli oni, kdo nastartovali ten rozmach pozdní české gotiky.

**Rožmberská huť – jihočeská gotika** – měla před husitskými válkami iniciativní úlohu, pro okolí však již v té době byla ztracena. To je třeba fakt, že v Krumlově založená huť 1497 byla vedena nějakým rakušákem bo co (Ulrich Pisnetzer). Praha však nabývala opět na významu a to dokonce tak, že se stala iniciátorem nejen pro České země, ale i pro okolní státy. Nicméně se nejednalo o zcela „českou iniciaci“, anobrž to bylo zásluhou cizince **BENEDIKTA RIEDA**.

Ve 2/3 15. století je možné rozdělit dvě hlavní vrstvy sochařské výroby:

1. **navazují přímo na předrevoluční (mynýristické – v jistém slova smyslu)**
2. **je jasnou ukázkou pozdní gotiky s níž se rychle szil.**

ani jeden však nebyl autonomním českým stylem, Všechny jsou nějakou kopírkou a jsou něčím ovlivněny. U prvního to je jasný.

Druhej je ovlivněn ze všech stran: jižní Čechy > Sasko, Švábsko, Brno > Vídeň Přes Uhry do Čech už sem ale proudí **italská renesance** prostřednictvím italských mistrů – 2. desetiletí 16. stol. To se týká ale jenom Moravy, v Česku to nemělo moc ohlas.

Pozdní gotika je silně barokizující. Navíc malířství je od r. 1470 **silně ovlivněno nizozemským realismem**. To je ovšem již druhá vlna, protože v polovině století (pro kretény typu idiot se jedná o století 15.) tady fachčil **Mistr svatojiřského oltáře** a ten byl velmi silně ovlivněn Nizozemím – a to především uměním **Rogiera van der Weydna** (1399–1464), který patří k renesančním umělcům.

významnou prací té doby je Oplakávání ze Žebráku a Oplakávání ze Zvíkova (od různých mistrů, kteří byli patřně spolupracovníky). **Zvláštní je, že nizozemský vliv k nám proudí především z Vídně**, s tou je mnoho styků (především Morava), Rakousko totiž rychle navázalo na nizozemský naturalismus.

### **Velkým představitelem pozdní gotiky je Antonín Pilgram:**

architekt, sochař, stavitel, kameník, řezbář

1460 (pravděpodobně Brno)–1515 (Vídeň)

Rodina Pilgramů je na Moravě jmenována již v polovině 14. století. Žili v **Brně** a **Jihlavě** jako malíři a sochaři. Jeden z nejvýznamnějších umělců středoevropské pozdní gotiky **Antonín Pilgram** snad absolvoval školení ve Vídni, prošel stavitelskou a sochařskou praxí v západním Německu, zapůsobila na něj i díla italské renesance. Do Brna, kde strávil značnou část svého tvůrčího života, se vrátil zřejmě v roce 1495.

Roku 1938 se při opravě **chrámu sv. Jakuba** našla ve zdivu nad vchodem do postranní mariánské kaple Pilgramova kamenická značka s datem 1502. To dosvědčuje Pilgramovu přímou účast na stavbě chrámu. Musel již tehdy být známým stavitelem a kameníkem. Pracoval pro potřeby církve, světské úkoly mu svěřovaly městské rady. U sv. Jakuba započal stavbu **severní chrámové lodí** a přistavěl k ní ve třetím klenebním poli od hlavního vchodu předsíň. Také bývalá jednoposchodová sakristie na téže straně presbytáře s arkýřem na sloupu a na dvou konzolách je jeho dílem. Kolem roku 1508 **dokončil sochařskou výzdobu Židovské brány** (dnes by stála v ústí Masarykovy ulice směrem k nádraží, roku 1835 byla zbořena). Konzoly osadil hlavami čertů, mnicha, hejska a dalších figur, maska muže s kápí je údajně jeho autopořetrem. Jejich dochované zlomky jsou uloženy v městském lapidáriu, které je součástí Muzea města Brna. Nejznámějším Pilgramovým brněnským dílem je **portál Staré radnice**. Jeho samostatná architektura, která není součástí tělesa věže, vyrůstá až do druhého patra v pěti štíhlých vertikálách, jejichž linie je přerušována baldachýny a podstavci soch dvou zbrojnošů a dvou konšelů. Všechny články jsou bohatě zdobeny rostlinnými ornamenty, kraby, kyticemi a fiálami. Portál vyniká detailním až filigránským zpracováním, sochy nesou výrazné rysy portrétního realismu a individualismu. Autorství portálu i přesné datování jeho vzniku byly dlouhou dobu sporné. Slohové rozborly jej připisovaly Pilgramovi, důkaz přinesl v padesátých letech 20. století tehdejší ředitel brněnského městského archivu Jaroslav Dřimal. V brněnských městských knihách ze 16. století našel záznam, že roku 1511 obdržel mistr Antonín (Pilgram) určitou sumu za práci na radničním portálu. Dílo již v té době muselo být dokončeno, protože téhož roku byl Pilgram povolán do Vídně jako stavitel domu sv. Štěpána.

Antonín Pilgram **byl i vynikajícím řezbářem**. Dvě postavy světců ve sbírkách Moravské galerie v Brně jsou vzácným dokladem jeho figurálního umění. Mimořádná je autorova schopnost psychologického portrétu, jeho plastiky představují lidi aktivní, sebejisté a hrdé se zřetelnými znaky skepticizmu. Plastika sv. Petra Mučedníka je do značné míry rovněž autopořetrem. Podle aktů o sporu s vídeňskými kameníky byl mistr Antonín povahy prudké a bezohledné. Svou podobiznu s baretem (vykukuje z pootevřeného okna) zanechal na dalším svém díle, sochařské výzdobě monumentální kazatelny ve svatoštěpánském domě ve Vídni, kde vytvořil i podnoží varhan. Pilgramovo umění má mezi anonymními středověkými tvůrci výsadní postavení. V Brně zanechal cenné doklady své umělecké všestrannosti.

O portálu Staré radnice říká pověst, že mistr Antonín za svou práci nedostal celou částku, kterou požadoval, a proto dodatečně naschvál pokřivil prostřední věžičku. Jeho povahové rysy mohou pověst potvrzovat, nebýt to ovšem v pozdní gotice běžná manýra a důkaz kamenického mistrovství, kdy se s pevným materiálem zdánlivě zacházelo jako s těstem.

---VYPRACOVANÝ TĚMA---

**Vznik, vývoj, podstata gotické malby a sochařství v Evropě a českých zemích. Charakteristika vývoje, odlišnost chronologie českých zemí a různých oblastí Evropy.**

**Raná**, přemyslovská gotika (13. stol.)

**Vrcholná**, lucemburská gotika (14. stol.)

**Husitské nepokoje a války** (1. pol. 15. stol.)

**Pozdní**, Jagellonská gotika (od pol. 15. stol.)

### **Počátky gotického malířství a sochařství**

#### **Sochařství**

Gotické sochařství vznikalo ve Francii již na přelomu 12. a 13. stol. a odtud se šířilo přes Německo (1/3 13. stol.) k nám (pol. 13. stol.). Tématika především náboženská, ale neodvrací se od přírody a pozemského života – celkově **snaha zlidštit náboženské náměty a působit na fantazii a cit diváka**.

Ve **Francii** (před pol. 13. stol.) významná převaha monumentální skulptury kamenné – výzdoba fasád katedrál, např. **Remes, Notre-Damme** v Paříži. Ve 14. stol. rozkvět interiérového řezbářství – potřeba osobního prožívání pocitů světců. **Roste snaha o věrné zachycení podoby zemřelých** (náhrobky v Saint-Denis).

V Německu zpočátku působili kameníci vyškoleni ve Francii, později němečtí mistři. Gotický realismus se zde stupňuje až do naturalismu (**psychologické odstínění obličejů, individualizace**). Ve 14. stol. dominuje řezbářství – expresivní patos.

V **Itálii** vývoj jiný, drží se spíše **antické tradice** a také **byzantského umění**.

V **Česku** se gotika objevuje **před pol. 13. stol.**, ještě se silnými vazbami na umění románské. Od konce 13. stol. **tradice volných soch**, především Madon – klasické období. V **pol. 14. stol. usilování o drastický výraz** (Kristovo mučení) po klasické **parlérovské fázi** nastupuje **krásný sloh** (od 1400), **přerušeny husitskými válkami**. Po těch je libivý krásný sloh vystřídan expresivitou a dynamikou pozdní gotiky (přelom 15. a 16. stol.)

#### **Malířství**

Malířství, stejně jako sochařství má kolébku ve Francii (již od pol. 12. stol.), rozšířilo se v Německu (2. pol. 13. stol.) a došlo k nám (2. pol. 14. stol. tedy ve značném skluzu za architekturou a sochařstvím). Mimo francouzské a německé malířství je důležité i **malířství nizozemské**, které se v 15. stol. dostalo do čela vývoje – **ohnisko pozdně gotické malby**.

Hlavním druhem malířství ve Francii byla **malba na sklo** – výzdoba oken chrámů (saint Denis, Chartres...), v menší míře i **nástěnná malby** (výzdoba hradu v Avignonu) a **knížní iluminace** (kolorované perokresby).

Hlavní centrem v **Německu** byl **Kolín nad Rýnem**, francouzské vlivy hlavně v malbě na sklo a iluminaci. Kvetlo zde i **deskové malířství** (lyrické zaujetí přírodou, realistické tendence). V pozdní gotice se německá malba, především desková, dostala do vleku Nizozemí – lokální školy (švábská a kolínská).

V **Nizozemí** dosáhli malíři osobitosti již ve 2. pol. 14. stol. a v 15. stol. už vedli vývoj gotické malby v Evropě (**realismus, barevná a světlá „perspektiva“, šerosvit, výrazná barevnost; vynález olejomalby**...). Těžiště spočívá v knižní malbě a především malbě deskové. **Jan van Eyck – Gentský oltář**.

V **Itálii** se již připravuje renesance (působení **Giotta**). Realistické tendence, nové kompoziční principy, nové typy lidí... nehovoříme o italské gotické malbě, řadíme spíše k **protorenesanci**.

V **Česku** se gotika v malířství projevila dosti pozdě. Přišla až **po pol. 14. stol.** do knižní malby, později, za Karla IV. si primát udržovalo malířství nástěnné (**výzdoba Karlštejna**). To bylo v úzké spojitosti s malbou deskovou, která dominovala za Václava IV. spolu s malbou knižní. Za husitství Praha ztratila pozici centra evropského umění (centrem Česká malba spíše **Kutná Hora**, atd.) Po pol. 15. stol. čerpání německých a nizozemských vlivů.

#### **Petr Parléř jako sochař**

Petr Parléř působil při **svatovítské stavební huti** (ale i jinde), byl jejím čelním představitelem a také 2. architektem chrámu sv. Víta (po smrti Matyáše z Arrasu). Působil ve 3/4 14. stol.

**Katedrála sv. Víta, triforium s lucemburskou přítomností** – portrétní busty císařova okolí. **Šlo o skutečné portréty, zcela výjimečný jev**. Tímto počínem se pražské sochařství postavilo do čela evropského vývoje – úsilí zobrazit konkrétního člověka, jeho charakter a duševní vlastnosti. Přízvisk zasvěcené přemyslovské minulosti (Parléř sám vytvořil náhrobek **Přemysla Otakara I.**, na ostatních se podílela jeho dílna). pozn. sochu sv. Václava v kapli sv.

Václava vytvořil **Jindřich Parléř** (otec Petra).

## Krásný sloh

Krásný sloh (2/2 14. stol., začátek 15. stol.) je projevem feudální kultury v jejím úpadkovém stadiu – vyhrcoje se společenská diferenciací a vyšší vrstvy společností se uzavírají do izolace, kde se obklopují přepychem, obrací se k víře a jinak unikají od reality doby. Umění získává silně estetickou funkci a zároveň ztrácí funkci společenskou (izolace elit).

Hlavními znaky krásného slohu jsou nepřírozené a strojené protáhlé figury, esovitě prohnuté postavy s malou hlavou, nezájem o prostorové vztahy, zjemnění výrazu, **dokonalost zpracování**. Příznačná je i dekorativně zpracovaná drapérie a lineární rytmizace, smyslový půvab, ale ještě pořádek realismu a stavebnost.

Jádrum tohoto slohu je Praha za vlády **Václava IV.**

**Mistr Krumlovské Madony** – např. Madona Krumlovská, Madona Plzeňská  
Vyhraněný manýrismus, dojem exkluzivity a dražocennosti

**Mistr Týnské kalvárie** – reakce na půvab krásného slohu. Hlubavá vážnost, realistická tendence, monumentální vážnost a strohost – vyhrcování krize (**vedlo k husitství**).

## Pozdně gotické malířství a sochařství v českých zemích

Vývoj krásného slohu byl přerušován husitskými válkami, ale jeho prvky se objevovaly až do 2/2 15. stol. Husitské hnutí přerušilo vývojovou kontinuitu, sloh se začal dále rozvíjet až po pol. 15. stol. Uvedlo naši zemi do dlouhodobé izolace, způsobilo emigraci mnoha umělců a také zničilo mnoho významných děl z minulosti. Husitské hnutí postavilo proti předchozí dvorské zjemnělosti požadavek sdělnosti (zdůraznění vyprávěcí složky obrazů). Nevytvořilo se sice svébytné husitské umění, ale na přijatou uměleckou formu naroubovali nový obsah. Nesouhlas s modloslužebnictvím a uctíváním obrazů a soch, ale zdůraznění didaktické funkce umění pro laiky. V době vlády Jeggellonců další rozkvet pozdně gotické kultury.

Vývoj byl v 60. letech 14. stol. ovlivněn **nizozemským realismem**, ale svůj vliv měla i slohy okolních zemí (Sasko, Švábsko, Rakousko, Slezsko...).

## Sochařství (15.–16..stol.)

Vedoucí disciplínou se stalo **řezbářství**, oblíbená byla **velká výpravná oltářní sousoší**. Dřevo se však zachovává jen zřídka a proto máme jen málo dokladů.

Oblíbený byl také **dřevěný reliéf**, a také např. epitafy.

Charakteristický je **expresionismus** – důraz na líčení duševních stavů postav, dynamické pojetí drapérie, rozevláté pohyby tzv. lámaného slohu (drapérie jsou jakoby z plechu, a ne z měkké látky)

**Křivoklátská archa** (1495)

**Oplakávání ze Žebráku**

## Malířství

(lehce opožděno za sochařstvím)

**Husitská fáze – Výzdoba Betlémské kaple**

Po husitských válkách přebírání **nizozemských podnětů, německých vlivů** (Kolín nad Rýnem) ale i **první předzvěsti renesance**.

**Deskové malířství**

**Kaple na hradě Křivoklátě** – sjednocení malby a řezby oltářní archy v jeden celek

**Nástěnná malba**

**Kaple mincířů a pregéřů** v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře – pašijové výjevy, ale i ražba mincí

**Kaple Michala Smiška z Vrchovišť v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře** – slohově nejdokonalejší nástěnná malba pozdní gotiky. Iluzivní výklenky, figurální výjevy. Osobitě vstřebání nizozemských, italských a německých vlivů.

**Knižní malba**

Byla postupně **zatlačována progresivním knihtiskem**. V podstatě jedinou velkou možností pro iluminátory byly tehdy velmi oblíbené modlitební knihy a zpěvníky. Projevy dynamického a expresivního slohu pozdní gotiky.

**Kutnohorský a Smiškovský graduál** (asi 1495) – **protestantské zpěvníky**.

Výjimečné miniatury z výjevy husitské minulosti a hornické práce (upálení Jana Husa, dobývání stříbra...)

## 7.

**Zrod, ideje, architektonické realizace renesance. Základní principy a periodizace rané, vrcholné a pozdní renesance, rozdíly mezi jednotlivými oblastmi, proměny a návraty renesančních forem v architektuře.**

– základní myšlenky humanismu a jejich vliv na výtvarnou kulturu

– rozdíly mezi architekturou quattrocenta a cinquecenta v Itálii

– hlavní tvůrci v oblasti architektury v Itálii

– Michelangelo Buonarroti jako architekt a příklady jeho vlivu na pozdější umění

– neorenesance v architektuře XIX. století

---VYPRACOVANÝ TÉMA---

**V Itálii**

**Raná renesance** (15. stol.) středisko **Florence**

**Vrcholná renesance** (1500–1520) hlavní střediska **Řím, Florence, Benátky**

**Pozdní renesance** (1520–1590) středisek mnoho

*Pro ostatní země viz. otázka 9*

Nové pojetí hmoty a prostoru – **hlavní je člověk** – proto dojem konstrukční jistoty, klidu a rovnováhy (posílení lidské sebejistoty). Stavba musí být tvarově určitá, jasně půdorysně i pohledově vymezená a tektonická. Princip rytmického opakování, prosvětlenost vnitřního prostoru, valená klenba. Znalost lineární perspektivy – její využití. Používání kupole a valené klenby, svislé podpory (tj. pilíře a sloupy), charakteristická je arkáda nesená sloupy.

Stavěly se stavby církevní (kostely, kláštery...) i **světské** (gotické hrady byly vystřídány pohodlnými renesančními zámky a venkovskými vilami). Nově se objevují zahrady s fontánami, salou terenou (něco jako kamenný altánek), letohrádky a **lovecké zámečky** – nový vztah k přírodě.

Architektury je zdobena malířsky a sochařsky, zdi oživené rustikou, bosáží, členěné římsami nebo sgrafity, atd.

## Základní myšlenky humanismu a jejich vliv na výtvarnou kulturu

Humanismus je nový životní názor, hlásající zájem o člověka a jeho pozemský život, snahu o pokrok lidské společnosti (vs. středověké zaměření se na posmrtný život a spásu duše a konzervativní názory na pokrok). V humanistickém přístupu se zračí duch radostného vztahu světa a člověka, víra ve schopnost člověka poznávat a ovládat svět. Antika zde není jen skladištěm jednotlivých poznatků jako ve středověku, ale zlatým věkem lidstva.

Cílem pravého umění potom mělo být vžití se dokonale do tohoto slavného odkazu a tvorba v jeho duchu. Hlavním principem je harmonie (vyváženost proporcí, soulad obsahu a formy), vnitřní klid a úměrnost (bez nadsázek). Měřitkem je člověk, resp. Lidská postava.

## Rozdíly mezi architekturou quattrocenta a cinquecenta v Itálii

Zatímco v 15. stol. se architekti snaží o maximální harmonii, vyváženost, klid a tektoničnost stavby, s **dilem Michelangelovým (od 1525)** se začíná objevovat tendence k porušení této klasické rovnováhy, touha po nadsázce a dynamické expresivnosti (porušení objektivních zákonitostí hmot a sil v ní působících). Opět se objevuje touha nahradit pozemský svět něčím vyšším, nadzemským. Místo vnější pravdy zdůraznění vnitřního duchovního zážitku ze stavby. Postupuje dramaturgizace prostoru, stále větší zdobnost...

## Hlavní tvůrci v oblasti architektury v Itálii

**Raná (15.stol.)**

**Filippo Brunelleschi** je zakladatelem renesanční architektury. Zálíba v centrálním řešení, studium antických památek, architektonické detaily převzal z románské protorenesance. Kopule **Sta. Maria Del Fiore** ve Florencii

**L. B. Alberti** v jeho díle se výrazně projevil vliv antické architektury – masivnost, monumentálnost, zdobnost. **Chrám Malatestů v Rimini**

**Vrcholná (1500–1520)**

**Donato Bramante** zkladatel vrcholné renesance. Pod vlivem antické římské architektury – zdůraznění monumentality, velkolepost a bohatost, zdobnost (spolupráce s malíři a sochaři). **Tempietto di San Pietro in Montorio**

**Michelangelo** jeho dílo tvoří přechod mezi vrcholnou a manýristickou fází, viz níže **Pozdní (1520 – 1590)**

**G. B. da Vignola** představitel **klasicistické reakce na sloh Michelangelův**, pracuje pro jezuitu (jeho styl vyhovuje protireformačním snahám), předjímá baroko. **II Gesú**  
**Andrea Palladio** zabýval se především vilami, ale stavěl také paláce atd. Tzv. **palladiovský motiv** (= symetrické seskupení 3 otvorů, dvou úzkých a pravouhlých po stranách širšího, uzavřeného obloukem). Inspiroval barokní architektury klasicistických tendencí. **Villa Rotonda**

**Michelangelo Buonarroti jako architekt a příklady jeho vlivu na pozdější umění**

Michelangelovo dílo tvoří přechod **od vrcholné renesance k manýrismu**

(tj. nadsázce, dynamické expresivnosti, zduchovnění a posunu od klasické harmonie k subjektivnímu výrazu). Průkopník manýrismu – perspektivní iluzionismus,

atektoničnost...

**Schodiště Laurenziany ve Florencii** – perspektivní iluzionismus

**Chrám sv. Petra v Římě** – stal se hlavním architektem, dramtizace prostoru (zdůraznění středu, mohutná kupole)

Ve svém pozdním díle popřel zásady klasické renesanční architektury a ignoroval funkci stavby. Jeho imaginace přinesla nové typy štítů, okenních edikul, slepých oken... **Ovlivnil především florentské architektky (Vassari, ...)**, objevují se však i klasicistické reakce (**Vignola**)

--- **Andrea Palladio (1508–1580)**---

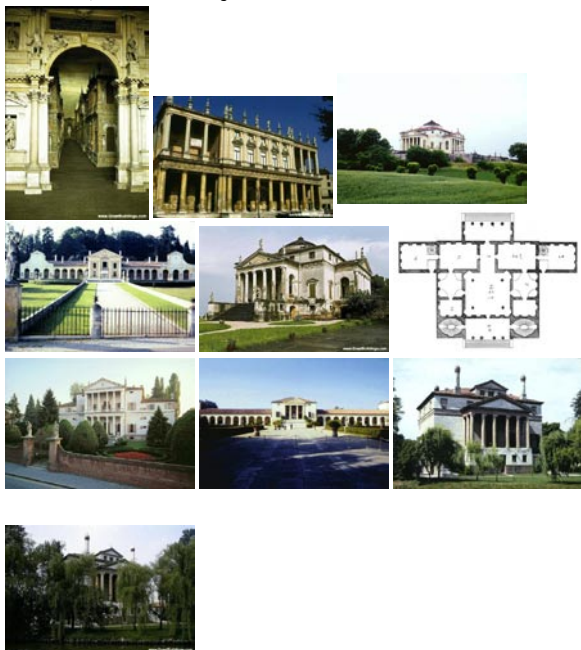
Andrea Palladio is often described as the most influential, and most copied, architect in the Western world. Drawing inspiration from classical architecture, he created carefully proportioned, pedimented buildings that became models for stately homes and government buildings in Europe and America.

Born in Padua, Italy, Andrea Di Pietro della Gondola apprenticed to a stonemason when he was 13 years old. He later became an assistant in a masonry workshop in Vicenza. He learned the principles of classical architecture when he worked on new additions for a villa owned by Gian Giorgio Trissino, a leading scholar of the time. Trissino renamed his mason Palladio after the Greek goddess of wisdom.

By the 1540s, Palladio was using classical principles to design a series of country villas and urban palaces for the nobility of Vicenza. One of his most famous is Villa Capra, also known as the Rotunda, which was modeled after the Roman Pantheon. Palladio also designed the Basilica in Vicenza, and in the 1560s he began work on religious buildings in Venice.

Using the new technology of movable type, Palladio published a guide to the classical ruins of Rome. In 1570, he published his masterwork: **I Quattro Libri dell' Architettura [The Four Books of Architecture]**. This important book outlined his architectural principles and provided practical advice for builders. Detailed woodcut images of Palladio's drawings illustrate the work.

Palladio died in Vicenza in 1580. The Four Books of Architecture was widely translated, and Palladio's ideas spread across Europe and into the New World. American statesman Thomas Jefferson borrowed Palladian ideas when he designed Monticello, his home in Virginia.



---

### Neorenesance v architektuře

V realistickém období 19. stol. pokračoval v architektuře historismus, ale oproti předcházejícím novogotickým tendencím se objevila novorenesance (novorenesance je spojena s rozmachem stavebního podnikání). Jako sloh moderního měšťanstva měl prakticky i umělecky plnit požadavky moderní architektury. Novorenesance čerpala vzory v rané a klasické fázi italské renesance. **Došlo k velkolepým přestavbám velkých měst** (Paříž, Vídeň...) ve kterých se uplatnily jak stavby v historizujících nebo eklektických stylech novorenesančních a novobarokních (a jejich kombinací) i zcela moderní stavby (železobetonové). Na místech nezastavěných ploch za hradbami byly postaveny veřejné budovy a zařízení sady. V Rakousku **přestavba Vídně** – vytvoření širokého bulváru **Ringstrasse**

s nejvýstavnějšími stavbami hlavního města monarchie (úřady, banky, muzea...)

**Nová univerzita, Opera, Vídeňská radnice**

**V Česku**

**I. V. Ullmann**, Uplatňoval poznatky ze studia benátských pozdně renesančních paláců, **Farní kostel Cyrila a Metoděje v Praze, Prozatímní divadlo**, dnes začleněno do budovy Národního divadla

**Josef Hlávka** Působil ve Vídni jako stavební podnikatel (stavěl např. Vídeňskou Operu), žák vídeňské Akademie, **Pražská porodnice**

--WEB--

„Renesanční architektura (byla) architekturou experimentu. Jiné slohy – například řecký – hlásaly jasně definované a s největší péčí provedené estetické záměry. Ale žádný jiný sloh nebažil tak po dobrodružství jako italský, žádný nebyl tak rozmanitý ve svých pokusech. Humanistické přesvědčení, že každá hodnota zasluhuje, aby byla zkoumána, vedlo v renesanční architektuře ke stálému střídání akcentů, ve stanovování cílů projektů.“

*Geoffrey Scott, The Architecture of Humanism, a study in the history of taste, London 1914 (tato dodnes vydávaná publikace pro svůj koncept renesanční architektury a přínos pro teorii kompozice neztratila na význam*

Raná italská renesance: **kupole florentského dómu Santa Maria del Fiore od Brunelleschiho**, 1417–1446



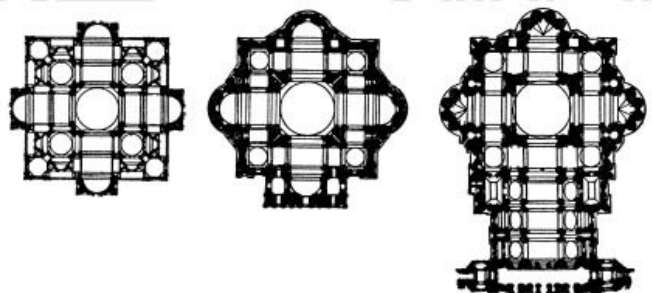
Santa Maria del Fiore

kupoli Brunelleschi realizoval odlehčenou, dvouplášťovou zcela novátorsky bez podpůrného lešení, což nesmírně urychlilo a zlevnilo stavbu. **Dóm má počátek v roce 1296**, vlastní kupoli realizoval Brunelleschi v letech 1417–1446; průměr kupole se svými 39,5 metry se konečně částečně vyrovnal antickému Pantheonu v Římě.

Vrcholná římská renesance a římské baroko: **chrám sv. Petra v Římě s obeliskem**



projekt z roku **1506 od Bramanteho**, v roce **1547 převzal** vedení stavby **Michelangelo**. Tehdy bylo stanoveno závazné měřítko pro celou stavbu; Michelangelo navrhl kupoli (obr. 4), její stavba započala asi v letech 1561–1564, dokončena byla až v letech 1585?–1590. Na průčelí pracoval Maderna (1607) (obr. 5). Projekt impozantní kolonády s 284 dórskými sloupy uzavírající eliptické náměstí a využívající na velkém prostoru optického klamu vypracoval Bernini (1656–1664).

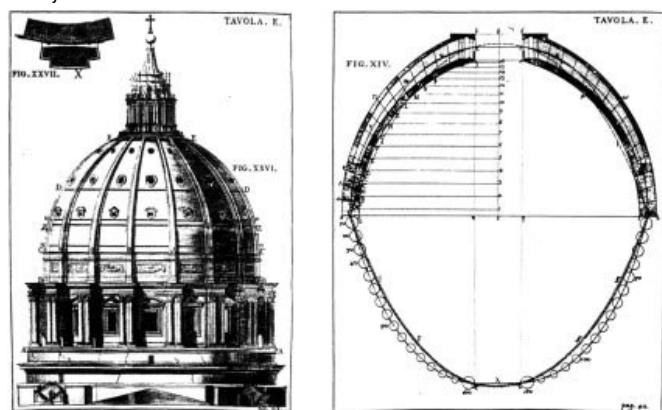


zleva: obr.3, Bramante 1506 základem kompozice je rovnoramenný kříž ukončený apsidami; kupole měla vzor v římském Pantheonu; navenek stavba vyhlížela jako krychle.

obr. 4, Michelangelo 1547 projekt 136 m vysoké dvouplášťové kupole konečným způsobem definoval rozměry chrámu; zesílení zdiva, zjednodušení a scelení stavby  
obr. 5, Maderna 1626 změna renesanční vertikální dispozice na podélnou; před prodloužený chrám postaven mobutný portikus

Výška k hlavní římsy je 52,5 m, dvouplášťová kupole o výšce 136 m (pod strop lucerny) o průměru téměř 43,5 m. **Rozpon kupole byl překonán až v letech 1910–1913 stavbou Jahrhunderthalle arch. Maxe Berga** (1870–1947; více na konci tohde článku). Obelisk na Svatopetrském náměstí z hornoegyptské růžové žuly je vysoký 26,5 m a váží 327 tun (pochází z Héliopolisu, je bez hieroglyfů, nikdy nebyl vyvrácen či přeražen). V roce 1586 (10. září) za papeže Sixta V. byl vztýčen na Piazza di S. Pietro 800 dělníky vedených stavitelem D. Fontanou.

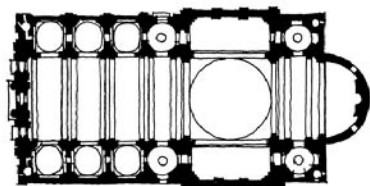
Tak jak v renesanční a barokní **Itálii** dominovala městům **kupole**, tak v barokním **Německu** dominovaly **věže** církevních staveb. **Kupole sv. Petra s železným prstencovým ukotvením** (idea Michelangelova, tambur zpevnil zazděním železných traverz do piliřů) a konstrukce opěrných linií na téměř objektu (srv. obr. 6 a 7) od Polenioho z roku 1748; tyto modelové pokusy s kupolí sv. Petra spolu s výpočty Le Seura, Jacquira a Boscoviche, jsou pokládány za počátek stavební statiky.



obr. 6 a 7

#### Dva nadčasové symboly úspěšnosti renesanční církevní architektury: kostel s centrální dispozicí (centrála) a kostel s hlavní lodí s valenou klenbou a s postranními kaplemi.

Z italské renesance inspirované antickou tradicí vzešly dva typy kostelů, které se staly v průběhu času i odpovědí katolické protireformace na nástup reformace: vedle **chrámů s centrální dispozicí** (tzv. **centrála**); od antického Pantheonu po výchozí projekty chrámu sv. Petra v Římě a sv. Pavla v Londýně) to byl typ **chrámového kostela s hlavní lodí a postranními kaplemi** a silně potlačeným transeptem. Posledně jmenovaný typ představoval chrám **II Gesú** v Římě architekta **Vignoly** (realizace: 1568–1584).



Il Gesú

Právě Il Gesú se stal vzorovým typem kazatelského chrámu **Tovaryšstva Ježíšova** – jezuitů (a dalších kazatelských kongregací). **S protireformací nastoupil cestu nejen po Evropě, ale i do Nového světa.** Bruce Boucher neváhá hovořit o stavbě, „která se stala jedním z nejvlivnějších kostelů moderní doby“.

- architekt: významný teoretik i architekt **Giacomo Barozzi da Vignola** (1507–1573) známý jako Vignola;
- mecenáš: kardinál Alessandro Farnese; svými požadavky na prostorové pojetí chrámu definoval typ „kazatelského kostela“;
- dispozice chrámu: (viz obrázek Il Gesú) chrámový typ kostela s jedinou hlavní lodí a silně potlačenou příčnou lodí (zkrácená ramena); čtyři postranní propojené kaple po obou podélných stranách lodě; kupole nad křížením, presbytář s mělkou apsidou;
- fasáda: **Giacomo della Porta** (původní Vignolův návrh nebyl použit); se zřetelným odkazem na architektonické dílo Michelangela vyniká průčelí plastičností, majestátním účinkem a až nekompromisním pojetím monumentality – jasnost artikulace průčelí odpovídala konceptu celé stavby;



– interiér: Andrea Sacchi a Jan Miel; původní interiér byl jedinečný v ničem nerušeném prostorovém účinku a ve své prostotě až rigorózní (i tím předjímal nastupující ranou jezuitskou architekturu). **Na konci 17. století byl interiér přepracován v barokním slohu** (v římské renesanci byly obsaženy výtvarné předpoklady baroka jako možnost); **Bacicciova** freska v klenbě kostela „nerespektuje těžký rám a přechází volně do chrámového prostoru. Malované mraky zakrývají plastické ozdoby a andělé jako by skutečně létali pod klenbou. Hranice mezi realitou a snem, mezi jednotlivými výtvarnými odvětvími je tu rafinovaně setřena. Všechno je vypočteno na ohromující efekt“

*J. Neumann, Itálie I. Praha, Odeon 1978, str. 261*

#### Čím chrámový kostel II Gesú působil:

- svými mimořádnými rozměry; nádherným prostorovým účinkem sině hlavní lodí o šířce 18 m zaklenuté valenou klenbou;
- jak kompaktností, tak jasností svého členění (hlavní loď se vzájemně propojenými postranními kaplemi, redukovaný transept); principy architektury formulované renesančním architektem a teoretikem Leonem Battistou Albertim v *De Re Aedificatoria* (1452) na základě znalosti díla antického autora – římského vojenského inženýra a architekta Vitruvia, i na základě obeznámenosti se zachovanými zbytky římské klasické architektury nalezly v Il Gesú svoji velkorysou realizaci;
- vhodností pro umístění do omezujících parcel městské zástavby; odpovídal požadavkům kazatelských kongregací na velký nerušený prostor jediné hlavní lodí. Jestli **II Gesú byl hlavním („mateřským“) chrámem řádu Tovaryšstva Ježíšova**, tak **nejmohutnějším** kostelem římských jezuitů je **S. Ignazio** (zasvěcený jménu sv. Ignáce).

#### Tridentský koncil 1545–1563

Tridentský koncil proběhl ve třech zasedáních (1545–1548, 1551–1552, 1562–1563). Byl zamýšlen a připravován jako ekumenický koncil – devatenáctý v římskokatolické tradici. Přijetím Tridentského vyznání víry („vyznání Pia IV.“) spolu s reformami uvnitř církve, dále řadou dekretů (Dekret o kanonických Písmech, 1546; Dekret o ospravedlnění a celou řadou dalších dokumentů) se s konečnou platností vymezilo učení římskokatolické církve **proti protestantismu** (Písmo a tradice; prvotní hřích, učení o ospravedlnění, svátosti oltářní, očištění; relikvie a obrazy, odpustky).

Třetí zasedání bylo svoláno papežem Piem IV. (bulou *Ad Ecclesiae regimen*, 29. 11. 1560) opět do Tridentu ve znamení úsilí o dosažení vzájemného porozumění mezi římskokatolickou stranou a protestanty. Již velkoryse započaté diplomatické úsilí ke svolání ekumenického koncilu však selhalo – rozhodující bylo odmítnutí říšských knížat na sněmu v Naumburgu (1561); od zvacích návštěv Švédska, Dánska, Anglie musil kardinál, legát G. Comendone upustit; posláni do Ruska se rovněž ukázalo jako neproveditelné. I toto třetí zasedání tak nakonec navzdory původnímu záměru naopak dovršilo rozkol v křesťanské obci.

„Trident se nestal jen jedním z řady římskokatolických koncílů. Přinesl závažné prohlášení protiprotestantského, protireformačního římského katolicismu. Ve světle Tridentu byly čteny a vykládány dřívější koncily. Trident tak římskokatolickou církev ovládl na čtyři století, na dobu zvanou **„tridentský katolicismus“**. Toto období **skončilo až Druhým vatikánským koncilem.**“ (tj. 1962–1965)

*Tony Lane, Dějiny křesťanského myšlení, Praha 1996, str. 193–194.*

---Jahrbunderthalle, Max Berg – JÁ---

*Stavba z r. 1913, je postavena ve Vrclavui (přej Vratislav) v Polsku. Architektem byl Max Berg (ten studoval nějakou technickou školu v Berlíně. Jahrbunderthalle je v aučičtině Century Hall, takže to bude něco jako Sala století a byla postavena u stoletého výročí porážky Napoleona u Wroslavi.. Stavěla se v letech 1911–1913 a byla to ve své době největší hala na světě. Kupole o rozpětí 64 m vážila pouze 6 340 tun díky nové technologii – armovanému betonu; kupole sv. Petra má váhu 10 000 tun.*

---WEB---



## Renesance

1350–1600

Slova renesance použil nejprve **G. Vasari** a minil jím obrození antického umění v 15. a 16. století v Itálii (rinascita dell' arte antica); J. Burckhardt tímto pojmem označoval (1855) objev přírody a člověka na počátku novověku. H. Wölfflin podstatu renesančního slohu spatřoval v uzavřené formě, harmonických proporcích, prostorovosti, velikosti, uklidnění a jednotě. Povahu renesančního umění nelze vysvětlit pouhým návratem k antice; i když ideálem renesančních umělců byla antika, výsledkem jejich tvoření bylo nové umění, objevující soudobou skutečnost a reagující i na gotickou minulost.

I renesanční **malířství** si vybíralo náboženské náměty, výjevy ze Starého a Nového zákona, ze života světců a mučedníků, **zvláště si však oblíbilo takové, které umožňovaly uplatnit nahé lidské postavy** (Křest Kristův, Umučení sv. Šebestiána). Ale i biblické příběhy líčilo jako scény ze soudobé společnosti, dokonce s portréty významných současníků (B. Gozzoli, D. Ghirlandajo aj.). Novým náboženským typem obrazu, který vytvořilo renesanční malířství, je tzv. sacra conversazione. Stejný význam jako náboženská malba měla v renesanci malba mytologická, alegorická a historická; náměty z antické mytologie a historie nabízelo soudobé humanistické písemnictví, renesanční malíři sami se zabývali humanistickými studii. **Ideálem doby byl vědec-umělec**, ovládající dokonale všechny vědecké i umělecké disciplíny, jak ho renesance vytvořila v geniálních osobnostech **Leonarda da Vinci** a **Michelangela**. Vznik a rozvoj italské renesance souvisí se zvláštními politickými a hospodářskými poměry v Itálii na začátku 15. století, s rozvojem italských městských států, v nichž se soustředila rostoucí řemeslnická výroba, obchod a bankovní kapitál. **Mecenáši umění se staly vedle církve, vládnoucích rodů a šlechty také mocné městské cechy**. Pod vlivem humanistického studia se renesanční malíř cítil umělcem, tvůrčí osobností, která má svá práva vůči objednavateli. Umělecká tvorba se začíná hodnotit především z estetického hlediska, přestává plnit pouhou funkci propagace náboženské ideologie.

V renesanci byl poprvé definován obraz jako plošný průřez optickým kuželem, jehož vrchol leží v oku diváka (L. B. Alberti, De Pittura, 1435). Renesanční realismus v malířství se opíral o vědeckou teorii perspektivy (architekt **F. Brunelleschi**, **Piero della Francesca**), **hledal ideální lidský typ**, který by ztělesňoval představu dokonalého člověka, v němž by se harmonicky spojovala tělesná krása s duševní ušlechtilostí podle příkladu antické **kalokagathie**, přičemž vycházel z napodobování typů soudobé společnosti. Snahou renesančního malíře bylo podat lidské tělo, **nejlépe nahé**, v plnosti jeho plastické modelace, v přirozených postojích a pohybech, v živé mimice a gestikulaci, ve skutečném prostředí architektonickém nebo krajinném. Hlavním cílem vývoje raně renesančního malířství bylo dosáhnout suverénního zvládnutí a dokonalého podání lidského těla ve všech pohybech a z nejrůznějších pohledů. Malíři vrcholné renesance se pak po zvládnutí této základní úlohy zaměřili na přesvědčivé vyjádření duševních stavů a hnutí, smyslových a emotivních hodnot, aniž porušovali renesanční uměřenost, harmonii těla a duše. Tehdy se uplatnily vedle kresby a modelace světlem a stínem, jež charakterizovaly rané období, také šerosvit a kolorit jako prostředky umělecké poetizace skutečnosti. Stupňování duševního výrazu a tělesného pohybu, protažení proporcí lidských postav – úmyslné zrušení renesanční harmonie za účelem zvýšení expresivnosti a duchovního obsahu – to jsou již znaky manýrismu. **V raném renesančním malířství má svůj počátek iluzionismus**, který se projevil zvláště v nástěnné malbě (A. Mantegna, Melozzo da Forlì, **Correggio**), kde **našel pokračování v barokním iluzionistickém fresku** (P. da Cortona, A. Pozzo).

Italské renesanční malířství členíme na **rané období** (15. st.) a **vrcholné období** (1500–20); **pozdní renesance splyvá s obdobím manýrismu**. Hlavním druhem italské renesanční malby je **fresko**, které se právě tehdy zrodilo ve své technické čistotě. Nejvýznamnější školy italské renesanční malby byly škola **florentská**, v níž se v podstatě odehrála **raná renesance**, **umbrijská**, **ferrarská**, **milánská**, **padovská** a **benátská**; hlavním střediskem **vrcholné renesance** se stal papežský **Řím**. Na sever od Alp pronikla italská renesance teprve v 16. století (severská renesance).

*Výňato z Encyklopedie světového malířství – Autorský kolektiv pod vedením PhDr. Savý Šabouk DrSc.; nakl. Academia ČSAV 1975.*

### Seznam reprezentantů

**Giotto di Bondone** (1267–1337)

Donato di Nicolo di Betto di Bardi (Donatello) 1386–1466

Stefano di Giovanni (Sassetta) 1394c–1450c

**Paolo Uccello** 1397–1495



Masaccio 1401–1428c

Piero della Francesca 1410c–1492

Carlo Crivelli 1430c–1495

Giovanni Bellini (Giambellino) 1430c–1516

**Andrea Mantegna** 1431–1506



**Sandro Botticelli** 1445–1510



Domenico Ghirlandaio 1449–1494

**Perugino** 1450–1523



**Hieronymus Bosch van Aken** 1450c-1615 (Nizozemí)





**Leonardo da Vinci** 1452–1519



**Ercolo de' Roberti** 1456–1496

**Matthias Grünewald** 1470c–1528

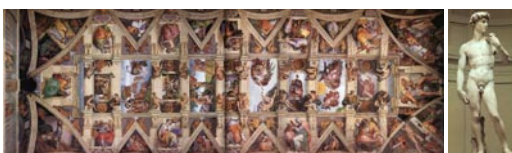
**Albrecht Dürer** 1471–1528 (Německo)



**Lucas Cranach** 1472–1553 (Německo)



**Michelangelo Buonarroti** 1475–1564



**Giorgio Barbarelli (Giorgione)** 1477–1510



**Tizian Vecellio** 1477c–1576 (Itálie)



**Joachim Patenier** 1480-1524 (Nizozemí)

**Palma Vecchio** 1480-1528 (Itálie)

**Albrecht Altdorfer** 1480c-1538 (Německo)

**Raffaello Santi** 1483–1520



**Andrea del Sarto** 1486-1530

**Correggio** 1490-1534

**Rosso Fiorentino** 1494-1540 (Itálie)

**Hans Holbein** 1497-1543 (Německo)

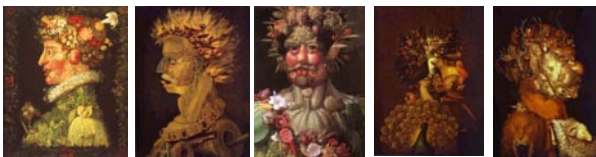
**Jacopo Robusti (Tintoretto)** 1518-1594 (Itálie)

**Pieter Brueghel starší** 1525–1569 (Nizozemí)





**Giuseppe Arcimboldo** 1527–1593



**Paolo Caliari (Veronese)** 1528–1588 (Itálie)

**Domenico Theotocopuli (El Greco)** 1541-1614 (Řecko)



---WEB---

### Renaissance a humanismus

Renaissance a humanismu je spolu se zámožnými objevy dělicím znakem středověku a počátkem novověku = názor na život a svět. Jsou projevem kritiky vlády Karlovy a v dobách následných. Kolébkou jsou italská města, kde byla krize středověkého universalismu nejintenzivnější.

### Renaissance

Renaissance chtěla nový životní styl nastolit renovací antických hodnot, zejména pozemského žití středověkého Řecka. Děje se to v podmínkách krize a nástupu nové éry. Je typická pro Itálii. Měla tři období:

**1. trecento:** údobí po r. **1300**. Vyznačuje se nástupem renesančních prvků – pozemské vyžití lidského života, ale objevují se pozůstatky a doznívání středověku, období rozporuplné a konfliktní. **Cola di Rienza** a **Francesco Petrarca** se snažili obnovit a oživit středověký systém. Karel IV. byl žádán, **aby přesídlil do Itálie**, ale on cítil, že už to není možné. **Dante – Božská komedie** – hl. motiv putování světem. **Giovanni Boccaccio – Dekameron** – literatura renesanční, životně-vitální, nastupují nové renesanční hodnoty.

**2. quattrocento:** doba po r. **1400**, doba **florentská**. Principy a hodnoty renesanční byly realizovány ve Florencii, kde vládli **Medicejové** – Cosimo I. a Lorenzo I. Medici. Renesanční kořeny zde byly velice silně zapuštěny. V 90. letech 15. stol. vláda Medicejů skončila. Girolama Sabonarola se pokusil opět nastolit středověký režim; byl katolík, asketa, ale neuspěl. Po čtyřech letech byl upálen na náměstí ve Florencii.

**3. cinquecento:** po r. **1500**. Renaissance se promítla do umění, velké malířské projekty renesančního charakteru:

**Leonardo da Vinci** – Mona Lisa

**Raffael Santi** – Madona Sixtinská

Michelangelo Buonarroti – sochy Davida a Mojžíše; Stvoření světa – v lůně renaissance se rodí nové umění – barokní. Soustředí se na duševní svět člověka. Tím předznamenává příští barokní tvorbu.

**Filippo Brunelleschi** – autor kupole dómu ve Florencii – předloha barokní tvorby.

### Humanismus

Humanismus tvoří sesterský proud renaissance. Kritizoval středověk. Do centra svého dění postavil člověka. V této době široce organizována studia humana.

Nositelé humanistických snah

**Erasmus Rotterdamský** – autor spisku Chvála bláznovství

**Niccolo Machiavelli** – autor Vladaře, objevil manipulativní metodu společnosti

**Johannes Gutenberg** – okolo r. 1450 vynalezl knižní tisk

**Mikuláš Koperník** – otec heliocentristu

**Giordano Bruno** – v r. 1600 skončil na hranici

**Galileo Galilei** – významný fyzik a filozof

---WEB---

### Renaissance

Renesanční epochou končí středověk. Renaissance vzniká ve 14. století v Itálii, v zemi, kde přetrvává dědictví antiky. Naše stavebnictví ovládla od konce 15. do začátku 17. století.

Pojem „renaissance“ se poprvé objevuje v životopisném díle **Giorgia Vasariho** po roce 1550. Renaissance, italsky rinascimento, znamená znovuzrození, obrození, nový

rozkvět. Nový sloh se vědomě obrací k antickému kulturnímu dědictví (znovuzrození, znovuoživení antiky), odmítá teologický mysticismus středověku (poznání Boha cestou lásky při potlačení rozumu) a klade důraz na rozumové poznání a věci reálného pozemského světa. Jestliže středověkého člověka provázela starost o spásu své duše každodenním životem a jeho mysl se neustále obracela k Bohu, renesanční člověk, očarován ideály a poznatky znovuoživeného světa antiky, je fascinován vlastními lidskými možnostmi na tomto světě. S renesancí přichází první vlna racionalismu. Je nastolen myšlenkový a kulturní trend, který vrcholí až v 19. století. Konkrétnost a přesnost získávají prvenství ve všech oblastech. Proti gotickým ideálům duchovnosti se staví kult rozumu a kult krásy ztotožňovaný s exaktností. Na konci 15. století se např. italský matematik **Fra Luca Pacioli** snažil dokázat, že tajemství krásy tkví v přesně měřitelném poměru – v tzv. **zlatém řezu**.

Renesanční stavby již nemají směřovat k tomu, co člověka přesahuje, ale mají navozovat pocity klidu a sebejistoty. Cílem stavitelů je vytvářet prostředí pro příjemný a pohodlný život. Převládá harmonie tvarů a rozměrů, proti gotické vertikalitě nastupuje klidná vodorovná linie. Používá se přísných pravoúhlých útvarů, základními tvary jsou krychle a koule.

Důležitým stavebním materiálem je malta, které se neuzívá už jen jako pojiva, ale i na **omítky**. **Fasády jsou hladké**, nečlenité, oživené novým prvkem – **sgrafitem**. Nejčastějším typem je sgrafito psaničkové, jiným typem je sgrafito figurální. Někdy jsou fasády malované, oblíbená je iluzivní malba chiaroscuro. Interiéry se spíše než nástěnnými malbami zdobí **štukováním**, nejprve bílým, později i tónovaným a zlatým.

Z antiky jsou přejímány sloupové řady, staví se arkády – řady oblouků na svislých podporách (sloupech a pilířích), často stupňovitě postavené v několika podlažích nad sebou. Oblouk bývá plasticky orámovaný (archivolta). V arkádách a zábradlích se objevuje kuželková balustráda. Návaznost na chrámovou architekturu starověkého Řecka je zřetelná na průčelí staveb, které mají předsunutou vstupní část budovy se sloupy a trojúhelníkovým štítem (tzv. portikus). Oblíbeným prvkem je atika – nízká zeď nad římsou, zdobená sochami, vázami apod.

V renesančním období **definitivně končí éra hradů**. I šlechta chce žít pohodlně, a proto si staví na venkově zámky (v Čechách např. **Litomyšl, Bučovice, Nelahozeves, z gotického** hradu je na pohodlný renesanční zámek **přestavěn Český Krumlov**) a ve městech **paláce**. Dodnes v renesanční podobě zachovaný **Schwarzenberský palác** v Praze s bohatou sgrafitovou výzdobou je z poloviny 16. století.

U zámků a paláců se zakládají italské zahrady s fontánami a sochami, na svažitéch terénech s vodními kaskádami a schodišti s balustrádami. Staví se **letohrádky, jízárny a míčovny**. Reprezentativní stavbou české renesanční architektury je **letohrádek královny Anny** na Pražském hradě (**Belveder**). **Letohrádek Hvězda na Bílé hoře** v Praze vznikl na zajímavém šesticípém půdorysu.

**Nejtypičtější** českou renesanční stavební památkou je **měšťanský dům**. Dochovalé renesanční domy často se sloupovými podloubími a fasádami zdobenými sgrafity najdeme např. v **Telči**, ve **Slavonicích, Táboře**, Prachaticích, Sušici a také v **Praze**, známý je např. dům Minuta na Staroměstském náměstí.

Štíty renesančních domů **mívají ostře vykrajovaný obrys**, někdy v podobě zdobného opevňovacího prvku, např. cimbuří. Jindy jsou štíty zakončeny obloučkově. V té době má již každé město svou radnici (renesanční **radnice** stojí dodnes např. v **Plni**) a staví se městské věže, z nichž se troublilo na poplach při nebezpečí požáru (např. Černá věž v Klatovech, věž Trúba v Štramberku).

Lidé zůstávají věrni církvi a neopouštějí křesťanskou víru, jejich sebevědomí však vzrůstá a jejich zbožnost už není tak horlivá. V složitém období předcházejícím reformaci ztrácí církev svou autoritu. Církevních staveb vzniká poměrně málo, spíše se upravují původní gotické kostely, kde se např. dostavují arkádové tribuny (empory).

## 8.

**Zrod, ideje, maliřské a sochařské realizace renesance. Základní principy a periodizace rané, vrcholné a pozdní renesance, rozdíly mezi jednotlivými oblastmi, proměny a návraty renesančních forem v maliřství a sochařství.**

- rozdíly mezi maliřstvím a sochařstvím quattrocenta a cinquecenta v Itálii
  - hlavní tvůrci v oblasti sochařství a maliřství v Itálii
- Michelangelo Buonarroti jako sochař a maliř, a příklady jeho vlivu na pozdější umění
  - ohlasy antiky a renesance v neoklasicismech XIX. a XX. století

---VYPRACOVANÝ TÉMA---

**Raná renesance** (15. stol.) středisko **Florence**

**Vrcholná renesance** (1500–1520) hlavní střediska **Řím, Florence, Benátky**

**Pozdní renesance** (1520–1590) středisek mnoho, např. **Ferrara, Mantova, Řím, Florence**,...

**Rozdíly mezi maliřstvím a sochařstvím quattrocenta a cinquecenta v Itálii**

Od počátku se renesance snažila o vyjádření reálné skutečnosti, charakteristiku zobrazených a uplatnění nových poznatků. **Snaha především o zachycení lidského těla v jeho přirozených proporcích a pohybech.** Jako hlavní cíl měli zpočátku snahu o napodobení antické dokonalosti, prohloubenou navíc o studium anatomie. S postupujícím časem byly základní formální problémy vyřešeny, realistické napodobení se stává samozřejmým předpokladem pro uměleckou tvorbu, která má za cíl ideální dokonalost a překonání přírody. Od popisu se přechází k zobrazení tělesné i duchovní krásy, ale také psychických a duchovních hodnot.

**Hlavní tvůrci v oblasti sochařství a maliřství v Itálii**

**Sochařství**

O vzniku renesančního sochařství hovoříme od konání **soutěže na dveře florentského baptisteria r. 1401.**

**Rané** – **Lorenzo Ghiberti** první velká osobnost.

Tzv. Rájské dveře (dveře florentského baptisteria, východní) - perspektivně konstruovaný reliéf, konstruované plastické obrazy, trojrozměrná ojemovost. Donatello je nejvýznamnější osobností rané renesance v sochařství.. pronikavý smysl pro dramatické konflikty lidské duše, určitý heroismus postav. Vytvořil nový řád, příklady z antiky doplňoval důkladným studiem přírodní skutečnosti. Studium anatomie lidského těla (**Habakuk, David**).

---WEB – Florence Baptistery ---



*In 1401, the City of Florence together with the Guilds and the Church agreed that they wanted the Cathedral complex completed. They staged an international competition for the artist to complete the doors of the Baptistery: it was the most important commission of artwork in Europe at that time. Initially there were seven panels competing. Only two were then chosen by the commission in order to take the final decision: the Ghiberti and Brunelleschi's ones:*

**GHIBERTI**

**BRUNELLESCHI**

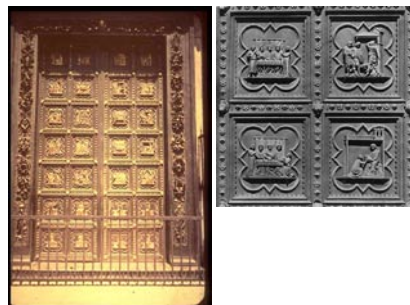


*Both panels had to be about the „Sacrifice of Isaac“, the subject had been previously decided by the commission. Ghiberti was finally chosen as the winner. He will then spend the next 15 years competing with Brunelleschi for the accolade of the Florentines as their „Number One“ artist.*

*Brunelleschi's panel sets the attention upon the direct intervention of God that stops Abraham. Ghiberti's one focuses mainly on the human actions with God set in the background before intervening. The first set of doors was produced by Andrea Pisano. The Pisano family nourished the Pisano Art and vice-versa. The South Doors panels show scenes of the life of John The Baptist and Jesus: medieval art represented*

*bi-dimensional people so architecture and buildings in the background of a panel had to be on a second stage, people had to be two third bigger. The artist uses two different scales: one bigger scale for the human figures and another smaller scale for the surroundings. As a result of this, the humane figure results much bigger in comparison with the background scenery.*

*A great intellectual change takes place with Ghiberti. He produced twenty-eight panels: each one is an individual work of art, plus the frame around each panel. In 1400 the artist could join the Greco-Roman Art with Christianity, that was the assumption: the meeting of the classical world and Christianity. The background in the panel is purely classical in the architecture and buildings, the frame and figures on the corners of the panels are gilded. In 1425 the panels were put in place and so were the statues of John and Matthew in Orsanmichele.*



**Andrea Pisano** – first set of doors – **THE SOUTH DOOR**



**Ghiberti's first set of doors** – second set of door – **THE NORTH DOOR**



**Ghiberti's second set of doors** – third set of door – **THE EAST DOOR**



**Ghiberti's self portrait**

**Vrcholné** – základním principem je idealizace přírody, zobrazení skutečné krásy.

**Michelangelo** (1475–1564) ačkoli zasáhl do všech druhů umění,

**nejvýznamnější je jeho sochařská tvorba.**

**Opilý Bakchus, Medicejské náhrobky, Pozdní Piety**

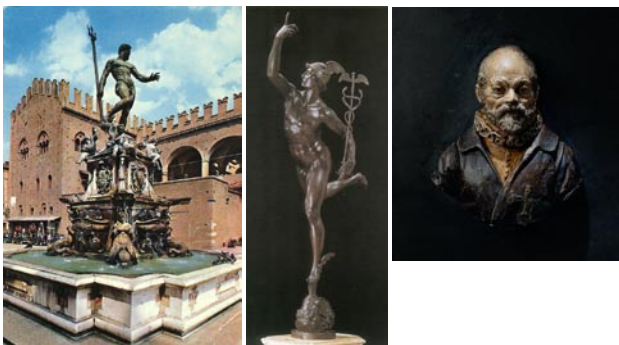
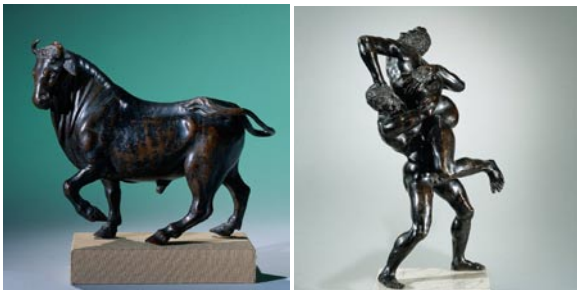


hrobka Guliana Medici

**Pozdní – Benvenuto Cellini** (1500–1571) je typickým představitelem manýrismu. Dokonalá sochařská technika, elegantní tvar a gracióznost sochy. Protáhlé postavy s malými hlavami, zdůrazněnými boky, šroubovitě točený pohyb = ideál krásy. Idealizace a ornamentální stylizace měla nahradit a hlavně vylepšit nedokonalost přírody.



**Giovanni da Bologna – zv. Giambologna**, (1529–1608) přenesl manýrismus v sochařství na sever



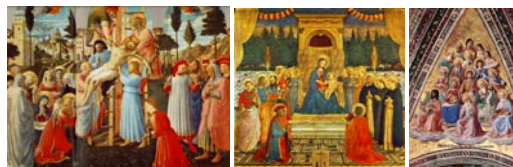
### Maliřství renesance

Maliřství převzalo z dřívějších druhů a základní techniky, z témat jsou nová témata mytologická a zájem o portrét a krajinu. Studium perspektivy a anatomie, tělo v přirozeném pohybu, nejlépe aktu. Realistické zachycení skutečnosti, harmonie. Mnoho lokálních škol s rozličnými přístupy, hlavní jsou škola **florentská** (důraz na kresbu, modelaci) a škola **benátská** (důraz na barvu).

**Rané – Masaccio** (1401–1428) – zakladatel florentské renesanční malby, použití perspektivy, studium podle přírody. Rovnováha klasického citění a expresivního působení.



**Fra Angelico** (1387–1455) – líbezná madona, a andělé, poetismus, klášter **San Marco ve Florencii**

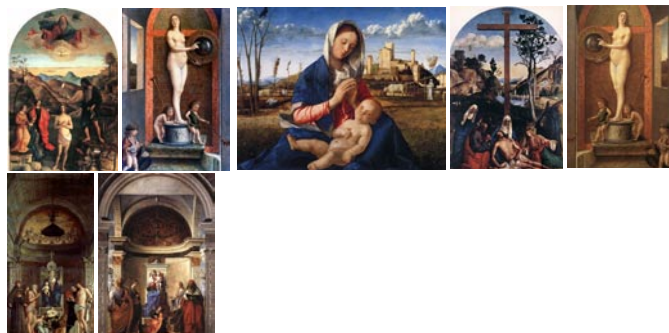


**Sandro Botticelli** (1446–1510) – zdůraznění kresby (ostrá obrysová linie), idealizace postavy (hlavně ženy), nepřírozané postoj – dekorativní sloh založený na naturalismu. Ovlivnil malíře **secese**. **Zrození Venuše**



Zrození Venuše

**Giovanni Bellini** (1430–1516) – zakladatel **benátské koloristické školy**, novinkou **olejomalba**. Maloval hlavně půvabné madony. Jemné světelné přechody, barevná harmonie, citový půvab, lyrický styl. Byl učitelem **Tiziana**, **Giorgoneho**,...



**Giotto** (1267–1337) – malíř, sochař, architekt. Je žákem **Giovanni Cimabue** (1240–1302).



**Vrcholné**

**Leonardo da Vinci** (1452–1519) – založil v Miláně malířskou školu. Snaha o absolutní dokonalost obsahu i formy (reálné zachycení všech detailů obrazu). Všestranně nadaný génius, teoretik umění. **Madona ve skalách**



*Madona ve skalách*

**Michelangelo** (1475–1564) – představitel florentské školy viz. níže, **Sixtinská kaple**



**Raffael** – sloučení děl mistrů vrcholné renesance a vskutku klasické dokonalosti. Jeho dílo je inspirací klasicistů všech dob. Postavy jsou ideální a dokonalé, klidné a ušlechtilé. Raffaelovo pojetí antiky spojuje ideál krásy s duševní ušlechtilostí, **Sixtinská madona**.



*Sixtinská madona*

**Athénská škola** – freska

**Tizian** (1490–1576) – představitel benátské školy. Živost barev, dokonalá malířská technika. Ve svém díle ztělesnil ideál vrcholné renesance, obecný ideál lidské krásy a také ideální krajinu – vycházel ze smyslového, zrakového, vjemu. Umění je zdrojem radosti a obohacením života. Usiloval o barevné hodnoty, uvedl do evropského malířství iluzionismus. **Pozdní dílo je již manýristické.**  
Assunta – prototyp pro barokní Nanebevzetí Panny Marie



**Pozdní**

**Parmigianino** (1503–1540) – Parma, žák **Rafaélův**, **Madona s dlouhým krkem**



**Tintoretto** (1518–1594) – Benátčan. Spojení benátského kolorismu s kompozičním uměním Michelangela. Duchovní prohloubení – mysticismus a spiritualismus. Učitel **Lodovico Carracci** (1555–1619)



**Florentino** – Florentan, působil ve Francii – škola Fontainebleau



**Michelangelo Buonarroti** jako malíř a sochař, příklady jeho vlivu na pozdější umění:

Michelangelova práce v Sixtínské kapli otevřela malířství novou cestu k manýrismu. Rozešel se zde s klasickou renesancí a hledal cestu ke spiritualismu. Obrovské rozměry, bezohlednost k prostoru, množství postav, stupňování pohybu a plastické modelace do krajnosti mají diváka šokovat, ohromit.

Jako sochař již v mládí překonal realismus 15. stol. a antické vzory. Ve svém díle vyjádřil umělecké záměry vrcholné renesance a otevřel cestu k manýrismu. Umělecký subjektivismus, vzrůstající dynamismus, expresivní nadsázka (vystupňovaná až na hranici deformace) a zdůraznění duchovního obsahu. Michelangelo má jedinečné postavení – shrnuje celou dosavadní evropskou uměleckou tradici od antiky po ranou renesanci. Z jeho umění vyšli manýristé a později i umělci barokní. Jeho díla se stala vzorníkem pro sochaře až do 18. stol. v 19. stol. na něj navázal **Rodin**.

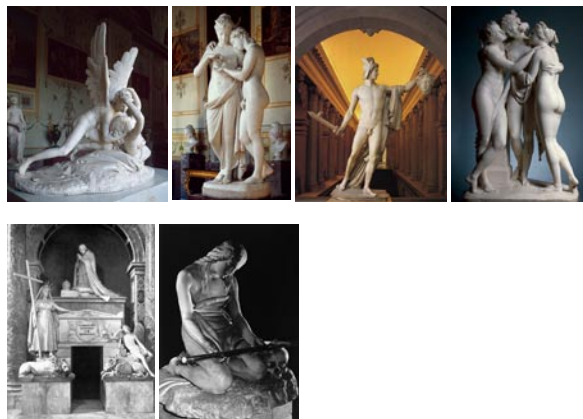
### Ohlasy antiky a renesance v neoklasicismech 19. a 20. stol.

Klasicismus 19. stol. je slohem poloviny 18. stol. a prvních desetiletí století 19. Je reakcí na subjektivismus baroka – znovu nastolil principy založené na rozumové úvaze a objektivnosti. Snaha o jasný, jednoduchý a plastický tvar, harmonickou kompozici. Ideálem klasicismu bylo obnovit ušlechtilou prostotu a velkolepou krásu antického umění (vliv Klasické archeologie, vykopávky, např. **Pompeje**,...).

### Sochařství

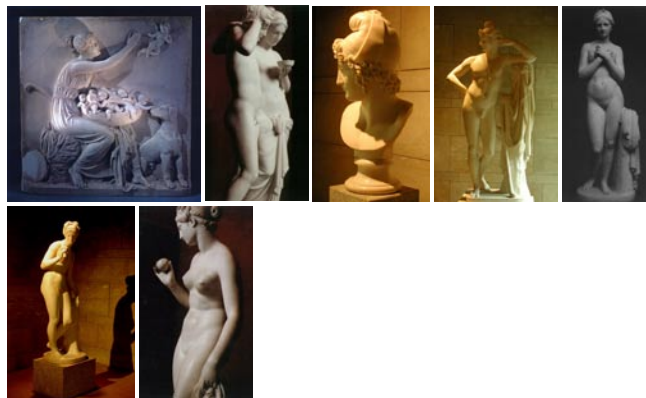
**Antonio Canova** (1757–1822), neoklasicista

Dokonale ovládal sochařské techniky, „restauroval“ antické sochy. Znovuobjevil techniku vrtání, pokusil se zavést leštění tělových partií soch. Byl ve své době považován za obnovitele klasické krásy antického umění (působil i při dvoře Napoleona). Chladná krása, sklon k sentimentalitě. **Amor a Psyché, Paolina Borghese jako Venuše**



**Berthel Thorvaldsen** (1770–1844) – Dán

Hlavně snaha o napodobení antických vzorů, neosobní rukopis, abstraktní neživotnost.



V Čechách se klasické sochařství našlo uplatnění hlavně v hřbitovních náhrobcích.

### Malířství

**Jacques-Louis David** – zakladatel francouzského malířského klasicismu, ovlivněn italskou renesancí. Jeho styl ovlivňoval francouzské malířství po celé 19. stol. Vybíral si náměty s římské historie a také z mytologie. Jasná a přehledná kompozice, přísná morálka, plastický sloh. Znalost římských reálií = vzor klasicismu. Působil jako člen akademie, přívrženec a dvorní malíř Napoleona.

**Přísaha Horatiů, Napoleonova korunovace**



V Česku, ale nejen tam, byla hlavní oporou klasicismu nově založená **Akademie** v Praze (ale také v Mnichově, Vídně...). Kresba podle odlišků antických soch, vyučování klasické kresby, klasické kompozice, příklady mistrů italské renesance (Michelangelova stavba těla, Rafaelova líbeznost...). V prostředí Akademií se z klasicismu často stala zkostnatělá forma, **akademismus**, jen velmi pomalu přijímající nové podněty.

## Architektura renesanční Evropy a místo českých zemí v ní.

- vztah nizozemského, francouzského a německého umění k Itálii
- architektura 16. století v českých zemích
- dvorní stavitel Bonifác Wohlmut
- novorenesance XIX. století

---VYPRACOVANÝ TÉMA---

### Vztah nizozemského, francouzského a německého umění k Itálii

Renesanční sloh se šířil z Itálie do celé Evropy již od konce 15. stol. a to nejprve v architektuře a sochařství (resp. kamenictví). Renesanční články se objevují nejprve na některých člancích staveb v podstatě ještě gotických (ostění oken, portál...) V 16. stol. se italská kamenička, malíři i zedníci houfně stěhovali do zemí střední a západní Evropy a vytvářeli tak celé malé italské kolonie – ačkoli tyto řemeslníci nebyli zvláště kvalitní a neovlivnili příliš domácí prostředí. Panovníci západoevropských zemí si také zvali proslavené italské architekty, aby realizovali některé stavby v novém slohu. Významné byly především studijní cesty severovýchodních umělců – přímo k prameni nového umění. Tito umělci se v Itálii zdrželi i několik let a dokonale vstřebali místní podněty (odvezli si s sebou plno skic a kopií významných děl) a po návratu vytvořili svůj osobitý styl, kombinaci domácí tradice a nově nabytých vědomostí.

Pro šíření renesanční architektury měly svůj význam i teoretické spisy a architektury, např. **L. B. Alberti – deset knih o architektuře**. Inspiroval se starověkým architektem **Vitruviem**, jehož dílo se částečně dochovalo. **Znalost Vitruvia a Albertiho byla pro renesančního architekta zásadní**. I Itálii, především v Římě a jeho okolí se stále nacházely antické ruiny, které renesanční architekti studovali a inspirovali se jimi.

Evropské země zůstaly za Itálií asi ?? let ve skluzu, ale vytvořily si svébytné a národně specifické renesanční umění.

### Francie

Používání renesančních prvků v rámci gotického slohu 2/3 16. stol. Raný dekorativní styl se uplatnil na zámcích (**Ambois, Chambord**).



Ambois

Chambord

**Zámek ve Fontainebleau** je dílem umělců francouzských, ale i italských a vlámských.



Zámek ve Fontainebleau

### Španělsko

V 1. pol. 16. stol. zde vznikl osobitý dekorativní sloh, kombinující gotickou konstrukci a výzdobné prvky italské renesance. Italské vlivy se projeví i na nejmonumentálnější stavbě španělské renesance – **Escorialu** (klášter a zámek v jednom).



### Nizozemí

Ve 2. pol. 16. stol. přestavba **radnice v Antverpách** – syntéza **italských** prvků (bosáž, arkády) a **vlámskými** (vysoké střechy, štíty). Nizozemská architektura ovlivnila zase architekturu **Švédskou** a také **Německou**, především v oblasti Baltského moře. Její vliv zasáhl i do střední Evropy.

### Architektura 16. stol. v Čechách

Do Česka se renesance dostala jako import z královského dvora (Vladislav Jagellonský – Polák, Ferdinand I. – Rakušan) a také přes šlechtické elity (**Rožmberkové, Lobkovicové...**). Jako jinde, i zde se jako první objevily renesanční detaily. Došlo také ke změně chápání a hodnocení umění, už to není jen špinavé řemeslo – jeho sbírání, chápání a dokonce i tvorba se věnují i přední šlechtici (např. **Letohrádek Hvězda** navrhl syn Ferdinanda I.) Mimochoodem k té hvězdě:

*Renesanční Letohrádek Hvězda založený r. 1555 arciknížetem Ferdinandem Tyrolským. Stavbu s půdorysem šesticípé hvězdy provedli a štukovými reliéfy vyzdobili ital. mistrři Giovanni Campioni a Avostalis del Pambio. U zdi obory se odehrála závěrečná část bitvy na Bílé hoře roku 1620.*

### LETOHRÁDEK HVĚZDA

*Nádherný příklad tzv. filosofických staveb, které měly být prostoupeny řádem a vůbec všeobecnou kompaktností mezi věcmi. Ztělesňují matematické vztahy, názory na stavbu vesmíru apod.*

*Letohrádek, postavený v XVI. stol. uprostřed královské obory (ve spodní části složena z původních dubových lesů), byl vystaven na půdorysu šesticípé Davidovy (Šalamounovy) hvězdy – základ je tak tvořen dvěma protínajícími se pravouhlymi trojúhelníky v kruhu o poloměru 60 stop. Jednotlivé cípy hvězdy, ale i mezíprostory mezi nimi se zaoobírají antickým božstvem a postavám mytologie vůbec. Ty daly své jméno i oběznicím. I každé podlaží je chápáno jako jeden živel – oheň, vzduch, voda a země...*



---

*Další „prvotinou“ jsou okna Vladislavského sálu od Bendikta Rieda. Ten teda dělal celý Sál, ale není to ještě asi úplná renesance.*

První slohově čistou stavbou je **Letohrádek v Královské zahradě**, tzv. **Belveder** postavený P. della Stellou, dobudovaný Bonifácem Wohlmutem a jinými kameníky. Je jedinečný svou dispozicí – vzorem mu byl půdorys řeckého chrámu a některé prvky z portikových vil římských. Sloupové arkády. Kvalitou srovnatelný s italskou architekturou té doby.

---KRÁLOVSKÝ LETOHRÁDEK---

*Královská zahrada, Pražský hrad, Hradčany*

*Královský letohrádek nebo také Letohrádek královny Anny, který je ukázkou patrně slohově nejčistší renesanční stavby v Čechách, nechal v letech 1538–1563 postavit císař a král Ferdinand I. (1526–1564) jako výraz své lásky ke své choti Anně Jagellonské, která se však jeho dokončení nedožila. Projekt pochází od P. della Stelly a postupně se ve vedení stavby vystřídali mj. G. Spatio, G. M. Aostalli del Pambio a B. Wohlmut. Je to obdélníková jednopatrová budova s věncem arkád s iónskými sloupy kolem celého přízemí, pravouhlymi okny střídajícími se s nikami v patře a s měděnou střechou. Kamenické práce v exteriéru na námět řecké mytologie vytvořila dílna P. della Stelly, dále G. B. de Savosa a G. Campion, a jsou vynikajícím dokladem italského kamenického umění renesance. Objekt měl sloužit k odpočinku a zábavě, a k tomu účelu byly v přízemí zřízeny obytné místnosti a taneční sál s galerií v patře. Po plenění švédským vojskem v roce 1648, a dočasném umístění laboratoře, obnovil letohrádek v letech 1845–1846 arch. B. Grueber, který uvnitř postavil nové novorenesanční schodiště a zřídil dva sály. Stěny jediného sálu patra byly pak v letech 1851–1865 opatřeny malbami na námět z českých dějin. V současné době je interiér využíván k pořádání výstav.*



---

**Těžiště výstavby se přesouvá** z opevněných hradů do rostoucích měst, hlavně sídelního města panovníka (tj. **do Prahy**). Ve městech dochází ke stavbě mnoha luxusních šlechtických městských paláců, především v Praze (Schwarzenberský palác, Rožmberský palác, Martinický palác,...). Přestavují se, nebo se nově staví radnice (Staroměstská radnice, ...) a mnoho měšťanských domů. Všechny tyto stavby bývají často zdobené sgrafity, kamenicky zdobenými portály, atd.

---Schwarzenberský palác---

*V místech dnešního paláce stávala před ničivým požárem roku 1541 skupinka domů, např. domy „U červených dveří“ a „U zelených oken“. Palác stavěný na popud Jana ml. z Lobkovic byl dostavěn před rokem 1567 (ad datum na sgrafitech). Lobkowitzové si ho však moc neužili – poté co byl Jiří z Lobkovic odsouzen za urážku Rudolfa II. k odnětí majetku se majitelé často střídali (Petr Vok z Rožmberka, Jan Jiří ze Švamberka, následně jej (na základě pobělohorských konfiskací) r. 1624 získal rod Eggenbergů). Po smrti Jana Kristiána z Eggenbergu (který stačil r. 1710 uskutečnit*



výměnu schodiště za nové barokní) přešel objekt pod Schwarzenbergy. Největší úprav areál dostal ke konci 19. století, kdy byla pořízena nová břidlicová střecha, obnovena sgrafita a vybudována ohradní zeď směrem do náměstí. Impulzem pro tuto opravu byla vichřice z roku 1871, která zbořila původní štít přímo do náměstí. Po Únoru palác přešel pod majetek Československých státních lesů, aby byl vzápětí (1950) převeden pod ministerstvo národní obrany, které v něm zřídilo muzeum. Po revoluci je palác navrácen Karlu Schwarzenberkovi, od r. 2002 je vlastní Národní galerie.



---Rožmberský palác - BÝVALÝ ÚSTAV ŠLECHTIČEN--  
Původně se na tomto místě nacházela řada gotických domů, zmiňovaných poprvé 14. století, které byly v průběhu 15. století spojeny do dvou velkých domů. Jeden z nich získali počátkem 16. toletí Rožmberkové. Teprve po roce 1541, po požáru Malé Strany a Pražského hradu zde nechali do roku 1556 vybudovat renesanční palác, když projekt dodal G. Fontana. V letech 1573 - 1574 se pak jeho uskutečnilo rozšíření a přestavba ve slohu vrcholné renesance podle projektu U. Aostalliho. Na počátku 17. století získali objekt do vlastnictví Habsburkové, když jej poslední příslušník rodu, Petr Vok z Rožmberka, prodal císaři Rudolfovi II. (1576 - 1611). Ve 30. letech došlo podle projektu T. Haffeneckera k vrcholné barokní přestavbě, ale současný vzhled získal palác pozdně barokní přestavbou podle plánů N. Pacassioho v letech 1754 - 1755, kterou provedl A. M. Lurago pro ústav neprovdaných zchudlých šlechticů založený Marií Terezií (1740 - 1780).



Česká i moravská šlechta si v 2. pol. 16.stol. staví pohodlné, bohatě zdobené zámky s renesančními arkádami v nádvoří, freskovou nebo sgrafitovou výzdobou a kamenickou dekorací (Velké Losiny, Jindřichův Hradec,...)

---Zámek Velké Losiny---

Pravděpodobně v průběhu 14.století vznikla vodní tvrz, která stála v místech dnešního zámku. Původně zeměpanský majetek se dostal koncem 15.století do držení významného šlechtického rodu pánů ze Žerotína. Bohatý Jan ze Žerotína nechal v 80.letech 16.století vybudovat renesanční zámek s arkádami, jehož dominantu tvoří osmiboká věž. Úrovní architektonického řešení náleží zámek mezi stavební perly moravské renesance. Koncem 17.století bylo vybudováno dvoupodlažní křídlo, které z jižní strany uzavřelo nádvoří zámku. V 80.letech 17.století probíhaly i v místnostech zámku inkviziční procesy, při kterých bylo na hořící hranice posláno mnoho nevinných obětí. Období působení inkvizitora Bobliga z Edelstadtu se stalo nejtragičtější kapitolou historie severní Moravy. V roce 1802 prodali zadlužení Žerotínové velkolesínské panství Lichtenštejnům, kteří až do roku 1945 užívali zámek jako příležitostné letní sídlo. Interiéry nesou pečeť doby od renesance až po klasicismus. Opravdovým klenotem mezi zámeckými interiéry je rytířský sál s renesančním kasetovým stropem. K vybavení místnosti patří majoliková kamna z roku 1589, renesanční přiborník a na stěnách visí vzácné kožené tapety. V dalších místnostech je mimo jiné vystavena sbírka tapisérií ze 17.století a sbírka zbraní. Zámecká kaple má pozoruhodnou freskovou výzdobu od významného malíře moravského baroka Jana Kryštofa Handkeho. Hluboký zážitek nabízí prohlídka zámecké galerie s obrazy nejvýznamnějších evropských malířských škol. Na místě barokní zahrady, jejíž torzo sochařské výzdoby se dochovalo, byl od počátku 19.století vytvořen krajinnářský park, který se z části zachoval dodnes.



---Jindřichův Hradec---



---

## Bonifác Wohlmut

**Dvorní architekt Ferdinand I.**, přední architekt evropského významu.

V jeho díle se kombinují přežívající **gotické tendence s renesancí**, v některých dílech uplatnil i soudobé novinky pozdní italské renesance, odvozené od **Palladia**. Do české architektury přinesl tvarosloví italského manýristického klasicismu, kolosální řád a řazení sloupových řádů nad sebe.

**dokončil letohrádek Hvězda, dokončil Belveder, hudební kruchta ve sv.Vítu v Praze, míčovna na Pražském hradě**

## Novorenesance 19. století

V realistickém období 19. stol. pokračoval v architektuře historismus, ale oproti předcházejícím novogotickým tendencím se objevila novorenesance (novorenesance je spojena s rozmachem stavebního podnikání). Jako sloh moderního měšťanstva měl prakticky i umělecky plnit požadavky moderní architektury.

Novorenesance čerpala vzory z rané a klasické fáze italské renesance. **Došlo k velkolepým přestavbám velkých měst** (Paříž, Vídeň...) ve kterých se uplatnily jak stavby v historizujících nebo eklektických stylech novorenesančních a novobarokních (a jejich kombinací) i zcela moderní stavby (**železobetonové**). Na místech nezastavěné plochy za hradbami byly postaveny veřejné budovy a zřízení sady.

V Rakousku **přestavba Vídně** – vytvoření širokého bulváru **Ringstrasse** s nejvýznamnějšími stavbami hlavního města monarchie (úřady, banky, muzea...) nová univerzita, opera, vídeňská radnice

## V Česku

### I. V. Ullmann

Uplatňoval poznatky ze studia benátských pozdně renesančních paláců **Farní kostel Cyrila a Metoděje v Praze, Prozatímní divadlo**, dnes začleněno do budovy Národního divadla

### Josef Hlávka

Působil ve Vídni jako stavební podnikatel (**stavěl např. vídeňskou operu**), žák vídeňské Akademie.

### Pražská porodnice

---WEB---

## Renesance

### Charakteristika

Renesance, znamená v překladu znovuzrození či obrození – totiž, jak se myslelo, znovuzrození antické kultury, tedy i umění a v jeho rámci také architektury. Kolébkou renesance je Itálie. První generace renesančních architektů však vycházela ještě ze starokřesťanských staveb a z tzv. protorenesance, které myslně pokládala za starořímské. Teprve další umělci studují skutečné antické stavební památky a vyvozují z nich poučení pro vlastní tvorbu, která ovšem není kopírováním ani bezduchým napodobováním římské architektury.

**První stavba čistých renesančních forem, florentský naleznicec Filipo Brunelleschiho**, se staví roku 1420, téhož roku, kdy na Vítkově hoře odráží Žižka křížáky.

Do českých zemí přichází renesance ještě za rozkvětu pozdní gotiky r. 1492 a asi do r. **1538** ji lze označovat za časnou neboli **ranou**. Po ní, přibližně do r. **1580**, nastupuje **vrcholná renesance**, a zbytek století a počátek následujícího, až do r. **1620**, vyplňuje pozdní renesance, kterou postupuje **manýrismus**. Celou tu dobu se však vyskytují gotické prvky různého druhu a povahy, které zčásti přežívají a zčásti se jich užívá úmyslně.

### znaky slohu

Vycházejíc z antických vzorů, přejímá renesance přes římskou architekturu v podstatě řecký systém svíslé podpory – sloupy a vodorovného břemene – kladi, tvořeného architrávem, vlysem a římsu, dál z římského stavitelství pilíř, oblouk a klenbu, a tyto motivy někdy navzájem kombinuje.

Sloupové řady, kterých užívá, řadí zpravidla podle tzv. klasické nadřazenosti – od nejjednodušších a nejmotnějších dole k nejdokladnějším a nejsubtilnějším směrem nahoru, a to zejména v arkádách, přičemž do přízemí se někdy místo sloupy staví hranolové pilíř. Podle této nadřazenosti následují jednotlivé řady zdola nahoru v tomto pořadí: **toskánský**, zvaný někdy římskodórický, **iónský**, **korintský** a **kompozitní**. Oproti klasickým vzorům mívají sloupky vrcholné renesance místo kanelur, povrchového svíslého žlábkování, hladké dříky. Spolu se sloupy a polosloupy se v tomto období uplatňuje také plně vyvinutý pilastr.

Renesanční architektura působí staticky klidným vrstvením horizontálních (vodorovných) pater, jen někdy oddělených římsami, a tento dojem zesiluje atika, typický renesanční zakončovací článek nad hlavní římsou, užívaná často místo tradičních štítů a občas kryjící opačný sklon střechy, s úžlabím uprostřed. Fasáda, až na ostění oken – pro renesanci jsou příznačná sdružená okna ve společném ostění – a portálů, je plošná, členění nedodává stěně architektonická plasticita, ale buď malba (časté a nejjednodušší bývají nárožní šedé, vzácněji červené nebo žluté obdélníky), nebo **sgrafito**, obvykle napodobující iluzivně diamantový řez.

Dvoubarevnosti se dosahuje buď tak, že **tenká svrchní vrstva světlé omítky se za vlhka proškrabuje na tmavou spodní** (je-li tomu opačně, mluvíme o obráceném sgrafitu nebo kontrastgrafitu), nebo také tím, že **povrch zůstává hladký a škrábané části v jednobarevné omítce se pro zdrsnění brzy barevně odliší působením povětrnosti**. Při malbě – kromě pestrobarevnosti – se užívá tzv. **chiaroscuro**, malba omezeným počtem barev (například bílá, pískově žlutá a sienová, nebo bílá, světlešedá a tmavošedá), kde výsledek působí dojmem reliéfu. U poměrně omezeného počtu staveb ukončují průčelí ve funkci hlavní římsy lunetová římsa, někdy rovněž jen iluzivně napodobená ve sgrafitu nebo malbě (**zámek Telč**).

*Když roku 1339 získali Telč páni z Hradce, stál zde již hrad neznámé podoby zmíněný v životopise Karla IV. Konce 14. století postavil Jindřich z Hradce nevelký poměrně pravidelný hrad čtvercového půdorysu. V pozdní gotice byl hrad přestavěn a rozšířen, hlavní období jeho slávy přinesla až renesance.*

*Od roku 1550 probíhala rozsáhlá téměř třicet let trvající renesanční přestavba, která z dosud poměrně nevelkého hradu učinila reprezentativní rezidenci jednoho z nejbohatších a nejmocnějších velmožů své doby. Na stavbě rozsáhlého areálu se podíleli přední stavitelé renesančních Čech, jmenujme alespoň Baltassara Maggiho. Do dnešních dní se celý areál dochoval v téměř nezměněné podobě jako jedna z nejvýznamnějších památek renesančního slohu mimo jeho kolébku v Itálii, po zásluze byl proto zařazen do seznamu světového dědictví UNESCO.*

*Po vymření pánů z Hradce se v držení Telče vystřídalí Slavatové z Chlumu, Liechtenstei-Kastelkornové a nakonec Podstatský-Liechtenstein, kterým bylo panství roku 1945 zabaveno*

V renesanci se objevuje již také kompozice otvorů, oblíbená později v baroku i klasicismu a empiru, zvaná **vignolovský** nebo **palladiánský** (palladiovský) motiv (užívali ho totiž italsí architekti Vignola a Palladio) a někdy také syrský oblouk. Je to symetrické seskupení tří otvorů – ve funkci okna, vchodu nebo motivu v arkádách – z nichž střední širší vrcholí půlkruhovým obloukem a dva boční užší jsou zakončeny přímým překladem. Dalším přínosem renesance je kuželková balustráda, objevující se v parapetu arkád, volná i poloreliéfní v atikách, na kazatelnách, v zábradlí schodišť i v iluzivním provedení ve sgrafitu na fasádách.

Pokud jde o renesanční klenby, **nejoblíbenější** typy jsou **křížová** a **valená** s lunetami, ale užívají se i klenby klášterní, zrcadlová, necková a vzácněji kupole. Pro hrany klenb jsou charakteristické ostré hřebínky, většinou vytažené ve štukové omítce, ale v časnější době, počátkem 16. století, vyzděné z cihelných tvarovek a tedy širší a kombinované v průsečících s podobně prefabrikovanými svorníky (např. na **hradě Lipnici** v 1. patře severozápadního paláce). Po r. 1600 zčásti vystřídávají hřebínky ploché lišty.

**Zcela novým prvkem je ornamentální, popřípadě geometrický štuk**, jenž čerpá opět z ornamentiky antické. Někdy jej nahrazují terakotové reliéfy. Figurální štukatury mnohdy vysokého reliéfního provedení zpodobňují alegorie (oblíbené ostatně i v malbě a v kamenných reliéfech na soklech a parapetech arkád) i celé výjevy, čerpající náměty z antických dějin a bájesloví, ale i z bible.

Velmi rozšířené a pro renesanční interier příznačné jsou trámové a u zámků ještě kazetové a tabulové malované stropy. U prvních se na stěnu mezi sousední trámy malují pestré ovocné a květinové festony, vytvářející po obvodu místnosti girlandy s vlajícími stužkami a třepečky.

## Změna životního stylu

Renesance vyrůstá z probuzeného zájmu o antickou vzdělanost, vědu, filozofii i umění a pod jejich vlivem se tu utváří nový světový názor, na němž se podílejí poznatky z cest po Evropě i jiných světadílech i výsledky studia přírodních věd. Dosavadní zdánlivě „věčné“ pravdy, jak je hlásala církev, se podrobují kritice a přezíraví dogmata, více či méně bráněná svými zastánci, jsou zatlačována silicím poznáním.

Logickým důsledkem je změna životního stylu, opouští se středověký ideál pozemského žití jen jako příprava na věčný život posmrtný a naopak v životě vezdejší se renesanční člověk snaží vychutnat co nejvíce. Život se zesvětštuje, uvolňuje a tento obrat se zcela nutně odráží i v umění. Nyní se umění staví převážně do služeb člověka, místo kostela se základními architekturami stávají šlechtický zámek a palác a měšťánský dům. Umělci odkládají někdejší anonymitu, jsou ctěni a obdobně v malířství a v plastice se do popředí dostává portrét jako výraz individualismu a sebevědomí osobnosti jednotlivce. Umělecká díla se stávají předmětem zájmu sběratelů, mezi nimiž u nás přední místo zaujímá císař **Rudolf II.**

Tyto vnější jevy mají ovšem základ v hospodářských podmínkách. **Mocným činitelem se stávají města** s rozvinutým obchodem a výrobou, z jejichž renesanční výstavby dodnes cítíme, že ani konfiskace majetku po nezdařilém **povstání roku 1547 proti Ferdinandovi I.**, prvému Habsburkovi na českém trůně, je nadlouho neoslabilo.

Naopak hospodářské potíže hrozí šlechtě. Výnos z pozemků obdělávaných poddanými starým způsobem je nedostačující, a tak feudálním pánům nezbývá, než se pustit do konkurence s městy, **zejména zakládáním pivovarů**, což přináší věčné spory a soudy s měšťanstvem. Kromě toho se přeorientovávají i v užitkování půdy – začínají hospodařit sami, ve vlastní režii, **zakládají rybníky** (nyní v daleko

větší míře než v pozdní gotice, známá je osobnost „rybníkáře“ **Jakuba Krčína z Jelčan**), do nichž přivádějí vodu důmyslná díla, stoky a kanály o délce až několika desítek kilometrů (**jižní Čechy**, Pardubicko), budují vinice, chmelnice, ovčírny – z někdejších bojovníků se stávají velkostatkáři.

Ani církev nezůstává ušetřena proměn. Reformační proudy a tendence ji nutí k posilování vlastních pozic a k tomu má přispět i nedávno založený **jezuitský řád**, **povoláný do Prahy již roku 1556**. Nad domácími kališníky nabývají převahu luteráni a Čeští bratři, sjednotivší se na společném nábožensko-politickém programu, tzv. **konfesi**, a roku **1609** pro sebe vymáhají **Majestát Rudolfov**, zaručující náboženskou svobodu i pro poddané.

Silicí postavení českých stavů vede k ozbrojené intervenci – nezdařenému vpádu vojska císařova bratrance, pasovského biskupa roku 1611 (**což vyvolalo lidové bouře proti klášterům a katolickým kostelům, spojené s pleněním**), ale měření sil pokračuje i nadále. Vrcholí roku 1618 pražskou defenestrací (vyprovokovanou zavřením kostela v Broumově a **zbořením rovněž protestantského kostela v Hrobu**), při níž byli z oken Hradu svrženi místodržící **Slavata** a **Martinic**, zastupující v Čechách císaře, který nyní již natrvalo sídlil ve Vídni.

**To je také začátek třicetileté války**, v níž po počátečních úspěších české vojsko (z celkem oprávněné obavy pánů ozbrojit utiskovaný domácí lid) ztrácí **8. listopadu 1620 bitvu na Bílé Hoře**. Rekatolizace tím má otevřenou cestu do Čech a s ní i barok, ukončující násilně renesanci. Na Slovensku, nedotčeném těmito událostmi, se však renesančně staví ještě dlouho do 17. století.

Hluboké ekonomické proměny a nový světový názor se bezprostředně odrážejí ve způsobu života celé společnosti, snad jen s výjimkou neplnoprávných vesnických poddaných.

## Přezívání gotiky

Přezívání gotických tvarů nebo motivů prostupuje renesanci **až do počátku 17. století** a svědčí o silných tradicích gotiky. Že se tak nejednou dalo na přání stavebníků, dokládají dva příklady z Pražského hradu: v roce 1557 schválil císař Ferdinand I. v soutěži na stavbu hudební kruchty v nedokončené svatovítské katedrále návrh Bonifáce Wohlmuta, protože použil hrouzých přetinavých obrazců kamenných žebër, podle císařova názoru vhodnějších pro kostel. V roce 1559 vyšel Wohlmut stejně vítězně ze soutěže na zaknutí Staré sněmovny, pro niž – vzhledem k sousedství s Vladislavským sálem – navrhl rovněž kamenná profilovaná žebra, splétající, stáčející a přetinající se, avšak **ve skutečnosti jen nefunkčně podložena pod renesanční neckovou klenbu s lunetami**. (Obdobně je tomu i v případě bohaté žebrové hvězdice kostela na Karlově v Praze, nalepené na renesanční kupoli z r. 1575). Naproti tomu štuk, použitý sice již v letohrádku Hvězda, se zprvu netěšil oficiální přízni a byl považován za méně hodnotnou náhražku.

Později se, kromě stále ceněného kamene, žebra i se svorníky napodobují alespoň ve štuku, ale i typické renesanční hřebínky vytvářejí síťové, obkročné nebo hvězdicové, často přetinavé obrazce a nechybějí ani kroužené motivy. **Z pozdní gotiky se přejímá také sklípková klenba**. Z ostatních prvků se nejednou užije lomeného oblouku v portálech, a především v kostelní architektuře se gotická schémata održují až s překvapivou konzervativností, ať již jde o polygonální závěry presbytářů, mnohdy s operáky, nebo o kružby ve štíhlých oknech.

## Raná renesance

Raná neboli časná renesance v našich zemích se dá časově vymezit kolem roku **1492** (shodným s letopočtem objevení Ameriky), kdy z ruky vlášských kameníků, povoláných z Uher, vzešel **portál zámku v Tovačově na Moravě** a téhož roku i zámecký portál v Moravské Třebové, zřejmě dílo domácího kameníka, a rokem **1538**, v němž stavba pražského letohrádku královny Anny zahajuje nástup skutečného renesančního umění.

---zámek Tovačov---

*Původně gotický vodní hrad připomínán rokem 1321, kdy zastavil král Jan Lucemburský svůj zdejší majetek Jindřichovi z Lipé. Brzy potom jej postoupil Bernardovi z Lipnice a Cimburka. Majetkem tohoto rodu zůstal hrad až do roku 1502. V letech 1359–1398 byl zástavním pánem Ctibor Tovačovský z Cimburka, který provedl rozsáhlou přestavbu ve stylu vrcholné gotiky. Za Jana Tovačovského byl hrad oporou husitů na Moravě. Jeho syn Ctibor (zemřel 1494) změnil v 80.–90. letech 15. století tovačovské sídlo na pozdně gotické s raně renesančními prvky a opevnil je valy s nárožními baštami. Smrtí jeho syna Adama vymřel rod z Cimburka po meči a panství koupil Vilém z Pernštejna. Vystavěl východní křídlo a dokončil obranný systém. Pernštejnové pokračovali v renesanční adaptaci komplexu po celá 16. století. Po nich zasáhli ještě barokními úpravami Salm-Neuburgové. Třicetiletá válka však jejich dílo částečně zničila. O znovuvzkříšení objektu se postarali Kuenbergové a především Gutmannové, kteří mu dali v 19. století konečnou podobu. Zámek má čtyřkřídlovou dispozici kolem nepravidelného dvora. Tvoří ji budovy nesteréjně výšky a tvaru a především různé doby vzniku. Ke středověkému jádru přistavěl Ctibor Tovačovský vysokou štíhlou věž, jejíž základna je čtyřboká, v posledních 4 patrech osmiboká a zakončuje ji cibule s lucernou a makovicí. Z přízemí věže se uchází vzácným renesančním portálem do nádvoří. Okna s mramorovým ostěním představují ojedinělé příklady raně renesanční italské architektury v této oblasti. Východní křídlo postavili*

v pozdních renesančních formách Pernštejnové a zahájili také úpravu jižního křídla. V baroku byla ve 2. patře severního traktu dostavěna osmiboká kaple se segmentovou kupolí. V 19. století byl zámek zčásti opraven a zčásti upraven do neorenesanční podoby. K areálu náleží komplex budov (původně předzámčí) s průjezdní věží a obrannými valy a zámecký park. Místnosti mají jednak renesanční a jednak barokní výpravu, o jejíž stylizovanou rekonstrukci se postaralo 19. století. Místnosti v přízemí mají valené a křížové hřebínkové klenby. Kaple, v severním traktu zaklenutou kupolí, zdobí štukatura. Další pozoruhodnou místností v tomto křídle je Rytířský sál s valenou klenbou s výsečemi, který je stejně jako sousední místnost zdoben freskami. V ostatních částech budovy jsou v patrech sály se zrcadlovými klenbami nebo plochostropé místnosti se štukovými zrcadly. Vybavení zámku se nedochovalo.



Souběžně s časnou či ranou renesancí totiž stále žije **pozdní gotika a vydává až do počátku 16. století své nejskvělejší plody**. Nový sloh se naopak teprve proboují: záhy se ho ujímá **pražská dvorní stavební huť Rejtova (Reidova)** a jejím nejčastějším datovaným renesančním projevem z roku **1493 jsou okna Vladislavského sálu**, tesaná patrně podle grafických vzorníků, rozšiřovaných tehdy již z Itálie za Alpy.

*Vladislavský sál, vybudovaný v letech 1492–1502 Vladislavem Jagellonským podle plánu Benedikta Rieda. Byl to největší světský prostor středověké Prahy o rozměrech 62 x 16 x 13 m. Nejpozoruhodnější je síťová klenba hvězdového typu a přes 5 m vysoká okna v jižní i severní stěně, která patří k prvním dokladům renesance u nás. Dřevěná podlaha pochází zřejmě z r. 1791 a z pěti lustrů jsou původní tři cínové ze 16. st. V sále se odehrávaly rytířské turnaje, plesy, sněmy, soudy, bazary, hostiny aj. K rytířským turnajům jezdci přijížděli koňmo Jezdeckým schodištěm. Dnes je sál místem konání prezidentských voleb a slavnostních státních akcí.*

Renesanci se pozvolna přizpůsobují i domácí mistři, ale vesměs jde prozatím stále jen o kamenické doplňky architektury, pojatých tradičním způsobem. Jsou to hlavně portály, okenní ostění a ojedíněle i čela podloubí. Sloupy a polosloupky jakož i pilastry mají kanelované dřívky s vloženými pištálami, po celé výšce stejně široké, bez entáze, a jejich hlavice jsou tvořeny buď širokými blanitými listy, nebo – na nápadně tenkých dřících – se skládají ze stylizovaných akantů a květů a kladí se nad nimi většinou nezalamuje.

Spíše jen jako zajímavá epizoda se v 16. století objevuje tzv. **románská renesance**. První na ni v roce 1921 poukázal profesor Vojtěch Birnbaum a pokusil se vyloučit ji jako hledání východiska nových tvůrčích možností v románském slohu v okamžiku, kdy pozdní gotika dožívala a skutečná renesance ještě nevstoupila na zdejší půdu. Jak se zdá, s projevy románské renesance se setkáváme nejen v kombinaci s gotikou, ale i později, během druhé poloviny 16. století. Je tvarově stejně neobvyklá jako v 18. století tzv. barokní gotika, i když nesrovnatelně méně významná.

Jako nejcharakterističtější její ukázka se zpravidla uvádějí torované polosloupky a svazkové sloupky s krychlovými hlaviciemi ve funkci patek v průjezdech staré hradní brány v Jindřichově Hradci, ještě nedávno považované za skutečně románské. Avšak téměř ještě výraznější příklady se našly např. v mázhauzech mešťanských domů v Polné, rovněž s „románskými“ krychlovými hlaviciemi, opakovanými v převrácené poloze vždy jako patka téhož sloupku.

### Vrcholná renesance

Vrcholná renesance trvá **od r. 1538 až do sedmdesátých let 16. století**. Letopočtu 1580 se užívá spíše jen jako orientačního mezníku pro konec vrcholné a začátek pozdní renesance.

Ve štítech, jejichž existenci si vynucují vysoké střechy, ale i v atikách, kryjících často střechy skloněné opačně, do středu, se uplatňují dva směry. První jsou volutové, závitnicové štíty, členěné lešením pilastrů (nebo polopilířků) a říms a v obryse obohacené čučky, zakončovacím články římsového profilu, obvykle čtvercového půdorysu, které připomínají vázy s poklopem. Tato skupina štítů se vývojem zjednodušuje, až zůstává pouze štítová plocha, dělená horizontálně

minimálním počtem říms. Druhý typ představují štíty a atiky obloučkové, jejichž vzor nacházíme v Benátkách. Na rozdíl od volutových se vyskytují jen zhruba v rozmezí let 1540–1580. Nejčastěji se s nimi kombinuje tzv. krenelování, dekorativně přetvořené opevňovací prvky, válcové baštičky s klíčovými střílnami a zubaté cimbuří.

Obdobně jako volutové štíty se působením českého prostředí zbavují plastického detailu také arkády. Upouští se zejména od profilovaných archivolt lemujících oblouky a ponechává se zcela hladká stěna. Mezičlánek v tomto zjednodušování tvoří orámování oblouků sgrafitem nebo chiaroscurem, v ploše napodobujícím iluzivně archivoltu. Typickým profilem ostění oken i dveří, přecházejícím až do časné barokních valdštejnských staveb, je čtvrtválec mezi dvěma hranolovými lištami při vnějším okraji ostění.

**Prostředníkem slohu jsou Vlaši – Italové**, kteří nenacházejí obživu ve své vlasti a putují houně na sever, za Alpy. Početné skupiny mistrů zedníků a kameníků se usazují v Čechách, přijímají tu měšťanství a v některých městech vytvářejí celé kolonie (v Praze na ně upomínají **Vlašská kaple**, **Vlašská ulice** a v ní **Vlašská špitál**) a brzy se i v tvorbě přizpůsobují domácímu prostředí, a naopak zase místní umělci se přiučují od nich.

Mimo nastíněný vývojový proces stojí severočeská francouzsky orientovaná saská renesance, dodávající předlohy také častější české stavební tvorbě. Neuzívá sgrafita, místo vyzdřeného a omítaného členění štítů sahá k tesaným kamenným architektonickým článkům, a zejména typické jsou baňaté dřívky sloupků (stavby v Benešově nad Ploučnicí, Jáchymov aj.), dále silně dekorativně pojaté portály s edikulami a portály, do jejichž nálevkovitě porozevřeného ostění jsou, obvykle přes roh, vybrány nikdy se sedátky.

### Pozdní renesance

Z tohoto **Saskem ovlivněného** prostředí se postupně do celých Čech šíří pozdní renesance, přicházející ponejvíce s **luterstvím** kolem roku 1580 a trvající u nás – s jednotlivými přežívajícími výjimkami – do Bílé hory. S ní se propouje manýrismus, zprvu považovaný za pouhý směr, ale nověji hodnocený již jako slohové období mezi renesancí a barokem (v italském umění např. spadá mezi léta 1530–1600). Název se odvozuje z francouzského slova maniere – způsob a někdy také z latinského manus – ruka, protože v manýrismu jde o jistý druh eklekticismu – o manýru, vnější formální dokonalost a zručnost, vycházející z přejímání způsobů, tvarů a motivů již úspěšně vyzkoušených jinými umělci na jejich – slavných – dílech. Avšak zatímco tyto tendence jsou lépe postižitelné a odlišitelné v malířství a sochařství (u nás např. v tvorbě nizozemských umělců za císaře Rudolfa II.), v architektuře se zatím nedošlo k jednoznačnému hodnocení a to tím spíše, že manýrismus přesahuje až do mnohotvárného období druhé, ne-li ještě i třetí čtvrtiny 17. století (uslyšíme o něm ještě v následující kapitole u raného baroku).

Ačkoli k pojmu manýrismus lze přičíst např. nahrazování triglyfů v kladí konzolami, svislých architektonických článků, sloupl, polosloupů nebo pilastrů, figurami a hermami, pronikání klenáků v portálech do kladí apod., zůstaneme pro zjednodušení u společného výčtu znaků pro celé údobí, ohraničené zhruba roky 1580–1620.

**Podíl holandských a německých vlivů a zabarvení pozdní renesance je patrný především v přeměře ornamentu**. Ve sgrafitu kromě geometrického členění (zejména prázdnými obdelníky) nabývají oblíbené figurální motivy jak alegorické, tak s tematikou z antické mytologie nebo historie, ale i náboženská, čerpající hlavně ze Starého zákona (velmi časté výjevy z příběhu o Samsonovi).

### Města

Se šlechtou nejen hospodářsky, ale i vnější reprezentací soutěží města a samotní měšťané, teď zhruba erbovní, s právem užívat erb (jak dosud dokládá množství renesančních náhrobků).

**Vizitkou města se stávají radnice a vysoké městské věže**, spoluvytvářející dodnes siluetu města, stavené buď u radnice, nebo u hlavních kostelů. Přibývají novostavby humanisticky zaměřených **škol** (s různými i latinskými a řeckými průpovídkami na fasádě nebo na portále), **špitály**, **masné krámy** (nejčastěji bazilikální dispozice s uličkou ve střední vyšší, shora z boků osvětlené části a s krámcí v nižších postranních částech, otevřenými z obou stran do střední komunikace), dále **pivovary**, **lázně**, **mlýny**, **vodárny** – v podobě věží u mlýnů a v městských hradbách, ale především desítky a sta měšťanských domů.

Domy, zejména po častých a nejednou **katastrofálních požárech**, jež bývají i později mezníkem ve stavebním a slohovém vývoji města, se důkladně přestavují, třebaže většinou zachovávají hloubkovou dispozici, danou existující gotickou parcelací. Jindy se parcely zakoupením dvou sousedních domů (nebo jejich spálení) spojují a jejich průčelí (pokrytá jako všechny ostatní tou dobou malbami nebo sgrafitem) vrcholí v tom případě dvěma štíty vedle sebe. Typickým doplňkem vnějšímu jsou především nárožní mnohoboké nebo válcové arkýře. Převládající je **mázhausový typ**, mážhausy mívají mnohem častěji než v gotice dvoulodní uspořádání s jedním nebo více sloupky a klenby. V nádvořích, buď v uzavřené dispozici, nebo podél dvorního křídla, ale jen ojedíněle na průčelích se přejímají ze zámecké architektury arkádové lodžie.

Městská opevnění se jen ojedíněle doplňují. Stavějí se hlavně brány nebo nová

předbrání, z nichž některá působí více dojmem reprezentativnosti než jako fortifikace, starší brány dostávají štíty nebo ozdobné atiky.

Jinak je tomu v oblastech ohrožených tureckými výboji podél Dunaje. Ve Strážnici proto tehdy vzniká mohutné cihelné opevnění s branami sevrnými dvojicí půlválcově zakončených bašt, ale především na Slovensku se doplňují městské fortifikace. Opevňují se také některé venkovské kostelíky, ale současně se zakládají i velké pevnosti nejmodernějších dispozic, hvězdicového půdorysu.

Na venkově a na předměstích si feudálové nebo zámožní měšťané zakládají často rozlehlé a výstavné dvorce se štítovými branami a sýpkami, z nichž alespoň některé mívaly sgrafito.

Z období renesance, kdy převládal typ dřevěných zastřešených mostů se uchovalo několik mostů kamenných, např. čtyřobloukový most (1564–1568) přes **Ploučnici v Děčíně**, nebo most přes Labe pod císařským zámkem v Brandýse nad Labem (1568-1569).



Most přes Ploučnici

### HRADY, ZÁMKY A TVRZE

Hrady, pokud stojí osaměle na skalách, se buď zcela opouštějí, nebo se stávají – bez valné údržby – sídlem úředníků správy panství, pokud k nim přiléhá město, a zejména jde-li o rodová sídelní centra, modernizují se přestavbami, rozšiřují novostavbami paláců a hospodářských a správních budov na předhradích. Staré gotické věže se alespoň zvyšují o arkádový ochoz a renesanční helmice.

**Novým obydlím feudála se stává zámek**, zakládáný – nejde-li o přestavbu hradu – přímo uprostřed panství. **Požadavkem je komfort**, nikoli již hájitelnost a obranyschopnost, opírající se o fortifikaci i za cenu zmenšeného pohodlí. V nejrozvinutější formě vycházejí zámky ze schématu italského kastelu – čtyřmi křídly obklopují střední nádvoří, do něhož – v Čechách však nikdy na všech čtyřech stranách, na Moravě snad jediné ve **Staré Vsi** – se otvírají arkádami lodžie, prostředkující komunikaci do jednotlivých místností, které v té době ještě nedostávají pevně stanovené určení.

---ZÁMEK STARÁ VES---

Stará Ves nad Ondřejnicí

*Zámek ve Staré Vsi nad Ondřejnicí upoutá už z dálky zářící zdobenou fasádou. Znalci a milovníci umění ocení jeho slobovou čistotu, která jej řadí k architektonickým klenotům renesančního stavitelství na severní Moravě a ve Slezsku.*

*Sídlem majitelů vsi byla původně středověká tvrz. Změnu přinesl až příchod pana Jaroše Syrakovského, vrchnostenského úředníka na Hukvaldech, roku 1559. Ten se rozhodl vybudovat pohodlné a výstavné rodinné sídlo, jak tehdy velel duch renesanční doby. Vznikl tak třípodlažní zámek s téměř čtvercovým půdorysem, s vnitřním malým nádvořím zdobeným otevřenými arkádami a představenou věží. Stavba probíhala asi v letech 1565 – 70. Na otcovo dílo navázal syn Ctibor, komorník biskupa Viléma Prusinovského z Víckova a nejvyšší písař markrabství moravského. Jeho postavení a finanční možnosti mu umožnily zámek asi v letech 1574-1578 dostavět a zejména vyzdobit – po italském vzoru a zřejmě i s přispěním italských kameníků a malířů – kamennými interiérovými portálky a sgrafitovou výzdobou. Sgrafitáři využili kombinace psaníčkového sgrafita s tvorbou figurální. Můžeme tak sledovat výjevy z bible, zachycení epizod z bojů s Turky i vyobrazení šlechticů. Lunetová římsa je zdobena freskovou malbou. Podobu obou stavitelů zámku zachytili neznámí kameníci v pískovcových figurálních náhrobcích umístěných v nedalekém kostele svatého Jana Křtitele.*

*Od začátku 17. století vlastnil zámek na 3 století rod Podstatských. Kolem roku 1690 a znovu roku 1704 postihl budovu požár. Při opravách byla poškozená sgrafitová výzdoba překryta jednoduchou omítkou a věž završena cibulí. Teprve popis z roku 1916 znovu upozornil na existující sgrafitovou výzdobu, která se objevila pod opadávající omítkou. Budova byla ve zchátralém stavu, navíc při osvobození obce v závěru 2. světové války shořela barokní cibule s věží a byla nahrazena stanovou střechou. Teprve v roce 1953 započala oprava a obnova budovy, zejména sgrafit. Po dvou dalších restaurátorských zásazích a stavebních úpravách zámek i přiléhající park slouží v plné kráse potřebám obce.*



Nároží často zpevňují věžice nebo rizality, spíše jen výtvarně připomínající – obdobně jako někdy zřizovaný příkop – opevňovací prvky. Jednodušší a menší zámky tvoří půdorys trojkřídle tzv. **podkovy**, nebo **velkého L**, popřípadě mají jediné křídlo a u mnohých chybějí arkádové lodžie, které nahrazuje chodba.

**Obdobu zámku**, i když zpravidla v severnějším prostředí zhuštěné zástavby, je městské – obvykle **dočasné, sezónní sídlo šlechtice – palác**. U městských paláců (pokud to prostor dovoluje) stejně jako u zámků se zakládají geometricky řešené zahrady s ornamentálně vysazenými a střihanými porosty. K jejich vybavení patří kromě kašen a fontán oranžerie, fíkovny, letohrádky či luthausy a v sousedství míčovny pro míčové hry renesanční společnosti a jízďárny. Půdorysnou hříčkou je šesticípá dispozice jednoho z nejnámějších letohrádků – Hvězdy na Bílé Hoře.



Hvězda na Bílé Hoře

**Tvrze** jako sídla drobné venkovské šlechty se od menších zámečků liší jednoduchostí. Zevně jejich hladkou, zpravidla patrovou fasádu pokrývají sgrafita, uvnitř v přízemí a někdy i v patře bývají místnosti klenuté hřebinkovými klenbami. Dnes je najdeme často přefasádané (sgrafita se objevují při opadávání omítky), zbavené štítů, stojící v hospodářských dvorech, někdy změněné na sýpku nebo na navenek nenápadný obytný dům. U některých bývá v ohradní zdi i bašta.

### Kláštéry a kostely

**Kostelů oproti gotice vzniká poměrně méně**, neboť předchozí století jich zanechala **dostatečné množství**. Zakládají se nové hřbitovní kostely mimo hrady, dále prosté bratrské sbory (velkou stavbou tohoto druhu je sbor v Mladé Boleslavi) a do existujících kostelů se vestavují boční zpěvácké, literátské tribuny.



Sbor Jednoty bratrské v Mladé Boleslavi

Novostavby se silně přidržují gotické tradice v polygonálním presbyteriu, často i s opěrnými pilíři (zatímco jindy se opěráky vtahují dovnitř, jak jsme v nejpozdější gotice viděli u kostela v Mostě), ve vysokých štíhlých oknech, běžně užívaných kružeb a v klenbách obrazcích, nejednou síťových, tvořených kamennými nebo alespoň napodobenými omítkovými žebry. Typické i zde všude jsou postraní literátské empory.

Skutečně **renesanční půdorysy**, jako **elipsa a protáhlý mnohoúhelník**, a příslušné prostorové typy se však objevují až na samém sklonku slohu, jsouce někdy přiřazovány k manýrismu, a větší netradiční stavby té doby ukazující dokonce již k baroku.

Pokud jde o vnějšek, **typicky renesančními prvky jsou štíty**, někdy i lunetová římsa a věže. Ty mívají v některých oblastech horní patra osmiboká, v jiných končí tupě obloučkovou atikou a u větších věží městských kostelů horní patro se světničkou hlásného obtáčí kamenná pavlač s arkádami nebo jen ochoz se želeným zábradlím, krytý shora přesahem malebné střešní helmice.

Z renesance se dochovala i řada dřevěných kostelů a jinde roubené a bedněné zvonce. Zděné zvonce s bohatě členěnými atikami se hojně vyskytují při slovenských kostelech na Spiši.

### Dobová architektura

Z drobných výtvorů, vzešlých především z rukou kameníků, ožívají krajinu **sloupková boží muka**, nejtýpčtější (odtud zřejmě i název) s reliéfem Krista na kříži, na jedné stěně plně horní „kapličkové“ části (v městech se jim podobaly pranýře), dále **mezničky a hraniční kameny s erby a letopočty** a **smírčí kříže** (mylně zvané cyrilometodějské a objevující se již v období gotiky), **stavěné provinilcem jako součást trestu většinou za přepadení**, a proto někdy doplněné **zobrazením vražedného nástroje, mečem, kopím, sekýrou bradatíci** (širočinou) apod.

## 10.

### Malířství a sochařství renesanční Evropy a místo českých zemí v ní.

- nizozemští primitivové (bratři van Eyck a následovníci)
  - Hieronymus Bosch a Pieter Brueghel st.
  - Albrecht Dürer a Lucas Cranach
- malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II.

#### ---VYPRACOVANÝ TÉMA---

Stejně jako tomu bylo u architektury, i v malířství a sochařství se Evropa inspirovala uměním italským. Umělci ze zaalpských zemí jezdili do Itálie studovat, většinou tam nějakou dobu pobývali a tvořili, vytvořili si nákresy, skicy a kopie důležitých nebo pro ně zajímavých děl. Vytvořili si obvykle osobitý styl ovlivněný jak novými poznatky, tak domácí tradicí.

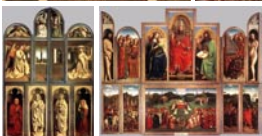
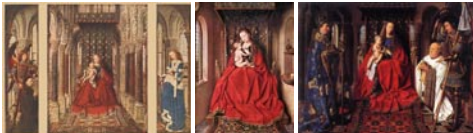
#### Nizozemští primitivové (bratři van Eyckové a následovníci)

Tvorba primitivů představuje přechodnou, ale velmi důležitou fázi vývoje od gotických tradic k renesanci. **Důležitou roli** při formování renesanční malby v Nizozemí **hrála malba knižní** (bratři z Limburka). Primitivové navázali na nizozemský realismus, ale zároveň se některými prvky řadí již do epochy renesanční. Představiteli jsou

**Mistr z Fémalle** (madony,...)

Hubert a Jan van Eyckové (1390–1491)

**Jan van Eyck** (holandsko, 1395–1441)



Gentský oltář

**Gentský oltář** – tradiční středověké téma je podáno pomocí nových, realistických prostředků (perspektivně prohloubený prostor, reálná krajina a detaily, první příklady zátiší, akty Adama a Evy). Lineární perspektiva odporovaná od skutečnosti, užití šerosvitu k vytvoření iluze reality, tlumenější barevnost. Dalším výrazným přínosem je  **vynález olejomalby** – do té doby nevidaná barevná pestrost a živost barvy, použití lazur. Směřuje k mysticismu, symbolické přesahy. Precizní pozorování a vnímání okolního světa – zobrazeno s maximální pečlivostí.

Jako pokračovatelé se objevují, ačkoli se předpokládá, že nebyli přímými žáky:

**Rogier van der Weyden** (belgie, 1400–1464).

Má patetický, expresivně dramatický styl, byl vzorem pro celé Zaalpské pozdně gotické malířství a doby na přelomu k renesanci (**Snímání z kříže**).



**Hugo van der Goes** (1440–1482)

expresivní styl usilující o výraz duševního života



Oltář Portinari



#### Hieronymus Bosch a Pieter Brueghel st.

V 16. stol. se nizozemské malířství diferencovalo a specializovalo – krajináři, portrétisté, malíři žánrů, zátiší... Po pol. 16. stol. se objevuje **manýrismus** (typické alegorické jinotaje), malíři působí na dvorech panovníků (např. **Spranger** na dvoře Rudolfa II.)

**Hieronymus Bosch** (1450–1516)

Je považován za zakladatele vizionářsko – expresivního proudu malířství (ovlivnil

především **surrealisty**, ale také **Brueghela** st. nebo **Goyu**). Bohatá fantazie uplatněná na malbách symbolického charakteru – nesmyslnost a marnost lidského konání, očekávání posledního soudu a konce světa. V jeho díle vyvrcholil zlatý věk nizozemského malířství.

Symbolický obraz lidských neřestí (**zahradu lidských pokušení**), hrůzoplňná monstra a příšery.



Zahradu lidských pokušení



Poslední soud – triptych



Vůz sena – triptych

**Petr Brueghel st.** (belgie, 1525–1569)

Největší nizozemský malíř 16. stol. po **návratu z Itálie** působil v Antverpách a v Bruselu. Maloval slavné moralistní kompozice z venkovského prostředí. Motivy zla a jeho potrestání, hříšného a nesmyslného lidského konání. V jeho díle dochází k syntéze italským podnětů s domácím specifickým prostředím, zajímavý protiklad k manýrismu Itálii, Německu a ve Španělsku (obhrublost a bodrý vesnický žánr vs. extatické výjevy, přirozenost a intimita krajiny X komponovaná a symbolická krajina). Společné jsou naopak v podstatě jen kompoziční principy (diagonály, barevné stupňování plánů...).

Ovlivnil vývoj nejen v Nizozemí, a to i v 17. stol. Cyklus Měsíců (vyjádření jednotlivých částí roku) – mistrovská charakteristika, oslava přírody. Nový vztah k přírodě (soulad s přírodními zákony) a nový typ krajinomalby (spojení panoramatického pohledu a intimní krajiny).

Seská svatba



#### Albrecht Dürer a Lucas Cranach

V 1/3 16. stol. vrcholil **německé renesanční umění**, a to jak v malbě, tak nově i v grafice. Německé prostředí v této době je charakteristické ideovým rozporem mezi renesančním humanismem a německou náboženskou reformací. Z této doby výrazně vyčnívají umělecké osobnosti **Albrechta Dürera**, **M. Grünewalda**, **Hanse Holbeina** a **Lucase Cranacha**.

**Albrecht Dürer** (1471–1528)

Významný malíř a grafik, působil hlavně v Norimberku. V mládí podnikl studijní cestu **do Itálie** – významné jsou jeho krajiny, první samostatné krajinomalby v novodobém umění (předtím vždy doplněk scény). V Itálii se seznámil s perspektivou, po návratu pokračoval v jejím studiu a v nauce o proporcích. **První osobnost neitalského původu, která byla schopna konkurovat italským mistrům**. Vynikal jako malíř realistických podobizen, ale i oltářních obrazů a hlavně jako grafik (dřevořezy, suché jehly...)

Jeho technika je velmi pečlivá, obrazy jsou provedeny velmi čistě, mají přesnou kresbu a jasnou barevnost. Zaujetí o studium všech detailů kompozice, pronikavá portrétní charakteristika (viz. jeho autoportréty).





Růžencová slavnost (1506) – náboženský obraz, **Autoportrét s rozpuštěnými vlasy**, Apokalypsa – grafický cyklus (dřevořez)

### Lucas Cranach starší (1472–1553)

Zakladatel saské renesanční školy. Byl vlastníkem rozsáhlé dílny, dvorní malíř saského kurfiřta. Jeho dílna „zásobovala“ celé východní a severní Německo – velmi rozsáhlá produkce. Typické jsou především madony, a portréty dvorského okruhu (ale i např. Martin Luther). Zcela charakteristické ženské typy, smysl pro humor (viz. „nerovné dvojice“ – **mladík a zamilovaná babizna, dívka a pošetilec**..). Paridův soud, Portrét kurfiřta.



Martin Luther a Catherine Bore



dívka a pošetilec, mladík a zamilovaná babizna



### Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II.

**Manýrismus** je pozdní fázi renesance. Umělci se již nesnaží o dokonalou vyváženost, ale tíhnou k určité manýře a k novému obsahu. Umění je fantasknější, subjektivnější, snaha vzbudit nadpřirozený dojem. Postava se stává protáhlejší, hlava se v poměru k tělu zmenšuje, typické je i dynamické prohnutí a šroubovitý pohyb. Kresba se stává samostatným uměleckým oborem.

V době Rudolfa II. se sídelní město říše, Praha, opět na čas stala centrem dění – ohnisko manýrismu. Císař byl štědrým mecenášem a sběratelem umění a kuriozit, z různých zemí Evropy (Nizozemí, Německo, Švýcarsko, Itálie,..) povolával na svůj dvůr kvalitní umělce.

Dvorské umění však již nebylo omezeno jen na úzký okruh elit, ale ovlivnilo i umění podporované měšťanstvem (epitafy) a zásluhou **Karla Škréty** (Sadlerův žák) bylo začleněno do české tradice.

### Malířství

Vedoucí osobností rudolfinského okruhu byl vlámský malíř **Bartholomeus Spranger** (1546–1611), maloval alegorie, mytologie, náboženské obrazy, epitafy, atd.



### Egidius Sadeler (1570–1629) Nizozemec, především grafik



### Hans von Aachen (němec, 1552–1615)



**Juseppe Arcimboldo** – Ital, zajímavé jsou bizarní portréty složené z ovoce a zeleniny, ovlivnil moderní malířství



Císař Rudolf II. jako Vertumnus

### Sochařství

Hlavním představitelem je **Adrian de Vries**. Pro Rudolfa II. vytvořil portrétní busty, reliéfy a také **jezdeckou sochu**. Charakteristická je měkká a virtuózní modelace těla a také manýristická hra světla a stínu.

---Adrian de Vries---

(cca 1546–1626)

**Nizozemský sochař, významný představitel italského manýrismu, který od roku 1601 působil v Praze jako dvorní sochař císařů Rudolfa II. (1576–1611) a Matyáše I. (1611–1619). V letech 1612–1620 pobýval v Německu (mj. křtitelnice v chrámu v Dükesburku, plastiky nábrobku vévody Arnošta ze Šaumburku v Stathaagenu) a Dánsku (mj. fontána na zámku ve Frederiksborgu), potom až do své smrti v Praze, ve službách Albrechta z Valdštejna. Je autorem volných plastik na mytologická témata (mj. Merkur a Psyché, Herkules, Flora, Únos Sabine aj.), reliéfu (mj. Alegorie tureckých válek, Rudolf II. podporující umění v Čechách, sv. Rodina aj.), portrétních bust a soch Rudolfa II., soch koní a fontán, a zahradních plastik v zahradě Valdštejnského paláce na Malé Straně v Praze. Svá díla zhotovoval převážně z bronzu. Ovlivnil jej především Michelangelo Buonarroti a G. da Bologna (zvaný Giambologna). Ve své tvorbě se zaměřil zejména na nabé lidské tělo vyjadřující smyslnost ve zjevu i výrazu. Vlastní je mu též určitá dramatictost a nadsázka gest, čímž již předjímá prvky typické pro baroko.**



Valdštejnská zahrada



Palác Straků z Nedabylic



Valdštejnský palác



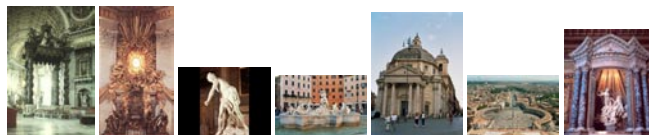
jezdecká socha Rudolfa II.



---

## Barokní architektura v Evropě, její zrod, působení a návraty. Základní principy a periodizace, charakteristika jednotlivých tendencí, návraty barokních forem.

- obecná charakteristika a periodizace, barokní princip v dějinách umění
- zakladatelská role Francesca Borrominiho v architektuře
  - oscilace mezi radikálním a klasicizujícím pojetím
  - významné osobnosti evropské barokní architektury
  - neobarokní tendence XIX. století



Celý baroko je vlastně **protireformní reakci**. Reformace byla jednak logickou v renesanci – všechny ty nové myšlenky prostě musely vyústit v něco takového. U nás to pak bylo dáváno do kontextu s Husem, Husity a Bílou Horou, kdy Hus je představitelem reformace a Bílá Hora jejím koncem, kdy zvítězila nejen protireformace, ale nastoupila nová, nečeská a česku nepřijící nadvláda z německá ztělesněná rodem Habsburků.

Kromě **Říma** je významným centrem taky **Neapol**, která je v té době **španělská** a tak se baroko **rychle rozšířilo no Španělska** – samozřejmě je to určité i vlivem **Borrominiho**, který měl celou řadu mecenášů z řad španělů. Ze Španělska se pak styl šíří **až do Ameriky**.

Zajímavý je, že baroko se až tak moc netýká Francie. Šlo o to, že ve Francii nebyli jezuité v oblibě. Jednak protože se na ně dívaly jako na nástroj španělské diplomacie – to je v kontextu s vlivem španělského baroka (to bylo poměrně silný a radikální) a jednak protože byli ovlivněni Descartem se jim z toho racionálního pohledu jevil jezuitský přístup k víře poněkud nevhodný (prostě ho nesnášeli). Například jansenisté – anti jezuité a jak jinak než z Francie – byli zakázáni v r. 1713. Na oslavy si jezuité ve Španělsku postavili tzv. **Průhlednou kapli (Transparente)**, která je přímo odvozena od práce Berniniho (konkrétně od jeho kaple Cornaro). Samozřejmě že jansenisté si to nenechali líbit a postavili si **Port-Royal-en-Ville**. Ta je úplným opakem. Je to jako pokus cisterciáků v 10. století o zjednodušení.

**Za vlády Ludvíků XII. až XIV.** (1643–1715, král Slunce) (především za toho XIV.) je kladen důraz na kulturu, zakládají se mnohé akademie a mezi nimi i akademie výtvarná. Ta je v té době orientována **klasiccky** – klasiccky v kontextu se 17. stoletím. Jedná se o **opak Berniniovskému a Borrominiovskému stylu**. Je to racionální a chladně monumentální styl.

Narodil od architektury renesance je barokní snahou prostor **nečlenit, ale spojit v jeden**. Ne ovšem zjednodušením, ale spíš nahromaděním, zrušením předělů mezi prostory a nakupením „všeho“ do kompozice. Renesance je víc „rozkouskovanější“. Jakože všechno má svoje místo – kaple kolem chóru jsou jasně od chóru odlišeny, narodil od baroka, které **vytváří jediný prostor**. Samozřejmě se k tomu přidávají ty barokní kokotinky a kudrlinky, takže vzniká chomáč všeho možného.

To vyplývá z filozofického chápání té doby. Baroko je dobou dvou nesmiřitelných táborů – katolíků (hlavně jezuité) a protestantů. Podle katolíků není v silách člověka pochopit boha rozumově, od toho se taky odvíjí duchovní stránka baroka.

### – zakladatelská role Francesca Borrominiho v architektuře

**Francesco Borromini** (1599–1667), neměl se zrovna v lásce s **Berninim**. Tomu jednou spadla věž zvonice na průčelí chrámu sv. Petra) a **Borromini** – samozřejmě velmi potěšen – se nabídl, že to opraví :)

Berniny pracoval pro Urbana VIII a Borromini pro **Incence X.** (to je ten, jak ho maloval Velásquez). **Incenc je nástupcen Urbana** – z čehož trochu vyplývá, že ten pachtil s frakcí kolem jednoho papeže a druhé kolem druhého. Při nástupu nového papeže pak první musel jít z kola ven, no a ten, kdo šel z kola ven byl Berniny).

Borromini pochází z Bisone (u jezera Lugano) v dnešním Švýcarsku. Je synem Giovanni Domenico Castelli u něhož začínal jako kameník a kreslič plánů pro svého strýce **v Miláně**. Jeho služeb využíval i jeho miláček Bernini :)

Po chvíli (1616) ale odchází do Říma jako architekt. **Mění si jméno z Castelli na Borromini**. Jeho mecenáši jsou většinou Španělé. Jednou z jeho nejkrásnějších staveb je kostelík **San Carlo alle Quattro Fontane** (chudý řád bosých trinitářů) postavený ve 30. letech 17. století. Je postaven za použití co nejlevnějších materiálů, je malej a je pěkný. Dalšími kostelemi je **Sant Ivo**. Tenhle kostelík má půdorys šestiúhelník (jako včelí úl).

**Je průkopníkem iluzivní architektury** – konvexně a konkávně zvlněné stěny. V létě téhož roku, co zemřel, **spáchal sebevraždu** :)

*Ve Švýcarsku byl na bankovce. Byla to 10 frankovka a bylo to v 80tých letech.*

To, co je na Borrominim to hlavní, je jeho vliv na českou architekturu – především na **Santiniho** (1677–1723) a jeho **barokní gotiku** (resp. na tu jeho barokní část :)



Pokračováním Borrominiho práce je **vrchol radikálního baroku v Turině**, k jehož představitelům patří: **Guarini Guarini (kostel San Lorenzo** – půdorys je osmiúhelník ve čtverci s oblouky, **vliv muslimské architektury**, navíc se jedná o ještě

---/Á---

### obecná charakteristika a periodizace, barokní princip v dějinách umění

Baroko vzniká v **koncem 16. století v Itálii** a trvá **až do 18. století**. Tento robustní styl je plný dynamičnosti a výraznosti. Baroko bylo přijato všemi vrstvami obyvatelstva pro svou srozumitelnost, citovou vřelost a okázalost jako protipól chladné rozumové strohosti renesance. Původ pojmu baroko nacházíme v portugalském slově ‚barocco‘, kterým klenotníci označovali velké perly nepravidelných tvarů.

### Architektura

V baroku převládá především církevní architektura a architektura panských sídel, nicméně v českém prostředí a především od vrcholného českého baroku je to styl pro téměř veškeré stavby – např. **venkovské baroko**. Baroko (české) je velmi spjato s tehdejší dobou a se všemi vrstvami a tak je to vlastně národní styl – at si manici z národní obrození říkají, co chtějí, Škrétu by oslavovali a katolíky ne...

Mohutný sakrální prostor kostelů a chrámů působí na city člověka, kompozice vzbuzuje neklid, napětí, mystické opojení z rozsáhlosti. Interiéry budov složitých dynamických půdorysů jsou plny fresek, soch, bohatou štukovou výzdobou křivek a elips v osové souměrnosti. Vzorem uplatnění souměrnosti se pak stává přísně geometrický **francouzský park**.

Do architektury pronikají nové prvky – **ovál a stlačený oblouk** (co to je, nevíme). **Barokní dualismus** – vnější část je odlišná od vnitřní (nekoresponduje stylově). Stavba – většinou tohle platí u chrámů – je **založena na průniku geometrických obrazů**. Fakt je ten, že i přes původně geometrický obrazce, ze kterých je tvořen, je pak stavba „iracionální“. Je neklidná a působí spíš pocitově.

---

*Název pochází asi od portugalského slova barroco, jež znamená nepravidelnou perlu; někteří název odvozuji od jedné figury logického sylogismu, příznačného svou abnormální komplikovaností. Označuje umělecký sloh, vládnoucí v evropském umění a kultuře v 17. a v prvních desetiletích 18. století, kdy byl vystřídán rokokem.*

*Pejorativní název dali slohu teoretikové klasicismu, kteří ho odsuzovali jako projev zvráceného vkusu. Baroko je totiž opakem renesanční toulby po uzavřené formě, harmonických proporcích, klidu a jednotě. Rozbítí ucelenou renesanční formu, porušuje renesanční zákony tektonické rovnováhy, vznáší do obrazové kompozice nezvyklý pohyb, ruch a napětí, používá silných dramatických efektů světelných, aby divákovi ohromilo a otřáslo jím.*

---

### periodizace (itálie):

**rané** 1590–1625  
**vrcholné** 1625–1675  
**pozdní** 1675–1750

### periodizace (čechy):

**rané** 1600–1700  
**vrcholné** 1700–1740  
**pozdní** 1740–1780 (to už je souběžné s rokokem a klasicismem)

---

významnými představiteli Italského baroku jsou: **Pietro Berrettini da Cortona** (1596–1669), **Gian Lorenzo Bernini** (1598–1680) a **Francesco Borromini** (1599–1667) a ještě před těmato je velkou osobností **Carlo Maderna** (1556–1629)

**Maderna** – dokončil chrám sv. Petra v Římě (ten začal Bramante, pak to byl Michelangelo a pak Maderna)

**Bernini** je ten s tím **bronzovým baldachýnem** (1624–1633) v chrámu sv. Petra v Římě. Ten taky vybudoval majestátní kolonádu a **upravil svatopetrské náměstí** v Římě (1665). Bernini pracoval pro papeže Urbana VIII. Je taky vynikající sochař – třeba to Extáze Sv. Terezy, ta je myslím v kapli Cornaro, která byla vzorem pro „Průhlednou kapli (transparente)“, kterou si postavili Jezuiti na oslavu zákazu řádu jansenitů... viz dál.

Taky dělal fontány – třeba **fontánu čtyř řek**

složitější stavbu než třeba od Borrominiho)

!!!POZOR!!! Guarini ovlivnil **Kryštofa Dintzenhofera**

**oscilace mezi radikálním a klasicizujícím pojetím**

nevím

**významné osobnosti evropské barokní architektury**

**Anglie**

Za vlády Jakuba I. a Karla I. (1600–1649) je architektura v Anglii stále gotická (pozdně gotický sloh přežíval v Anglii až do konce 18. stol.). Londýňan **Ingo Jones** (1573–1652) patří k prvním, kteří začali do Anglie přinášet prvky italského klasicismu. Byl velmi ovlivněn **Palladiovým stylem** (**Andrea Palladio** 1508–1580; významný italský renesanční architekt). Jeho styl, který byl geometricky přesný se souměrně rozloženými tvary byl také, díky tehdejší anglické expanzi do Ameriky, zdroje a inspirací pro Americkou architekturu.

Mezi tímto architektem a dalším velevýznamným architektem **Christopherem Wrenem** (1632–1723) se objevil ještě Jonesův Žák John Webb (1611–1672). Christopher Wren nebyl vyučený architekt (ani nic jiného), ale i přes to vynikal v mnoha vědních oborech (astronomie, matematika, fyzika, technika...). Byl profesorem astronomie v Londýně a v Oxfordu. Po **požáru Londýna r. 1666** byl jmenován „**Generálním inspektorem královských staveb**“ a tím začala jeho úspěšná kariéra architekta. Vybudoval 50 z 87 zničených londýnských kostelů. Nejvýznamějším jeho dílem je však **Katedrála sv. Pavla** (1675–1710), která nahradila zničený gotický chrám.



Od r. 1666, kdy v Londýně vypukl ten gigantický požár, se muselo začít s přestavbou, které byly dvě hlavní postavy: **Christopher Wren** (katedrála sv. Pavla) a **William Kent** (ten má na svědomí „anglickou zahradu“ přírodní typ zahrady, což je vlastně opak „francouzské zahrady“, která je vyumělkovaná)

**Německo**

tam je trojí vliv a to:

v **severním** Německu je to **vliv Holandska**

u **protestantských** dvorů jde o **francouzský příklad**

u **katolických** dvorů (což je převážně jih Německa) vliv jak jinak než **Itálie**

**Rakousko**

**Jan Bernard Fischer z Erlachu** (1656–1723) – zámek Schönbrunn, (mimořadně stavěl hodně u nás: dnešní podoba **zámku ve Valticích**, Buchlov, Clam Gallassonský palác v Praze, Vranov...)



**FRANCIE**

Zajímavý je, že baroko se až tak moc netýká Francie. Šlo o to, že ve Francii nebyli jezuité v oblibě. Jednak protože se na ně dívaly jako na nástroj španělské diplomacie – to je v kontextu s vlivem španělského baroka (to bylo poměrně silný a radikální) a jednak protože ovlivnění Descartem se jim z toho racionálního pohledu jevil jezuitský přístup k víře poněkud nevhodný (prostě ho nesnášeli). Například jansenisté – antijezuité a jak jinak než z Francie – byli zakázáni v r. 1713. Na oslavy si jezuité ve Španělsku postavili tzv. **Průhlednou kapli (Transparente)**, která je přímo odvozena od práce Berniniho (konkrétně od jeho kaple Cornaro). Samozřejmě že jansenisté si to nenechali libit a postavili si **Port-Royal-en-Ville**. Ta je úplným opakem. Je to jako pokus cisterciáků v 10. století o zjednodušení.

Za vlády **Ludvík XII.** (1610–1643, spravedlivý) a **XIV.** (1643–1715, král Slunce) – především za toho XIV., je kladen důraz na kulturu, zakládají se mnohé akademie a mezi nimi i akademie výtvarná. Ta je v té době orientována klasicky – kalsický v kontextu se 17. stoletím. Jedná se o **opak Berniniovskému a Borrominiovskému** stylu. Je to racionální a chladně monumentální styl. Ovšem není pravdou, že by baroko ve Francii vůbec nebylo. Je hodně důkazů, že vliv Itálie se projevil i tady, i když teda francouzská jednoduchost měla převažující vliv. Např.:

kostel **Saint- Paul- Saint-Louis** (1627–1641, Étien Martellange; 1627–1641)

Kostel **Val-de-Grace** v Paříži (1645–1667) od Francois Mansarta (1598–1666)



**Francois Mansart** (neplést si ho s Jules Hardouin-Mansart – to je ten, co postavil Versailles).

**Kostel pařížské Sorbony** (1635–1642) od Jaques Lemerciera (1558–1654) Louis Le Va (1612–1670).

Převládající (ne-li výtězný nad barokem) vliv klasicismu ve Francii je velmi zřejmý za vlády **Ludvíka XIV.** a to po nástupu **Colberta** do úřadu. Z té doby jsou dvě nejznámější díla **Invalidovna** a **přestavba Louvru**. (nemluvě o **Versailles**) Na invalidovně se podílel jednak synovec **Francoise Mansarta Jules Hardouin-Mansart**, ten dělal kupoli (ta se dostavěla /1691/ až po slavnostním otevření v r. 1676) a **Liberel Bruant** (1635–1697) kterej to navrhl.



Co se týká **Louvru**, tak jeho dostavbu podporoval už **Jindřich IV.** Jeho syn **Ludvík XII.** na ni dost prděl a raději střílel jelyny ve Versailles. Samozřejmě král Slunko se chopil dostavby jako pravý neřádný Slunko a (ačkoliv o tom rozhodl nějaký Richelieu o kterém nevím ani prd) zmíněný pan Colbert to všechno zařídil. Návrh na přestavbu poslal dokonce **Bernini** – a dokonce dvakrát. Jednou byl i Colbertem přijat (1655), ale musel se rychle vrátit do Říma, kde probíhala přestavba svatopetrského náměstí a bylo ho tam potřeba, odjížděl ale s tím, že byl položen už i základní kámen. Nicméně i stalo se tak, že se na něho vysrali a postavili si to po svém. Projekt, který byl vybrán byl buď od Peraulta, Le Bruna nebo Le Vaua.

Super stavbou je **Versailles**. Založil ji už Ludvík XIII. jako lovecký zámek (cíhlová malá stavbička), ale Slunko ji předělal na pompézní palác podle **Julese Hardouina-Mansarta** (to je ten, co dělal Invalidovnu)

**neobarokní tendence XIX. století**

v 2. pol. 19. stol dochází k rehabilitaci baroka – to je spíš ale jenom projevem německé části a protireformní enklávy, když v té době je barok považován za „dobu temna“ (viz Jirásek) a tedy spojován právě s nadvládou Němců (resp. Rakousk-Uherska).

Jediný, co mě napadá, je, že by se barok mohl přes Santiniho vztahovat na arch. kubismus. Kubisti se odkazovali na Santiniho – především na jeho sklípkovou klenbu.

---VYPRACOVANÝ TĚMA---

**Itálie**

**Raný** (1590 – 1625)

**Vrcholný** (1625 – 1675)

**Pozdní** (1675 – 1750)

**Obecná charakteristika a periodizace**

Barok vznikl na konci 16. stol. v Římě, a to nejprve v malířství a brzy na to v sochařství a architektuře. Z Itálie do západní a střední Evropy, zasáhl i Rusko a Skandinávii, ze Španělska a Portugalska byl potom zanesen i do Latinské Ameriky (Mexiko, Brazílie...). Hlavní **znaky jsou v přímém protikladu s předcházející renesancí**. Barok se postavil proti renesanční harmonii svou disharmonií, proti státnosti dynamismus, proti racionalismu iracionalismus, proti vyrovnanosti nadsázka a proti přirozenosti nadpřirozenost. Renaissance respektovala hmotu, barok ji popíral, měnil v iluzi. Barok znázorňoval ireálné a iracionální děje pomocí smyslově působivých prostředků s takovou věrohodností, že vzbuzují dojem skutečnosti. Téměř všechny výtvarné druhy, náměty, typy, žánry, a vyjadřovací **prostředky přijalo z předchozí renesance**, ale použilo je nově v souladu s novými požadavky a uměleckými záměry.

Základní tvarosloví architektury vzniklo odvozením od renesanční architektury. Renesanční **kruh** byl ale **vystředěn elipsou, stlačen oblouk nahradil** renesanční **polokruhový**, okna dostal oválný, lichoběžníkový nebo jinak složitě či netradičně konstruovaný tvar, edikuly se vyznačují lomenými a přerušovanými římsami.

**Chrámy** – vnitřní prostor je založen na průniku několika geometrických obrazců a stereometrických těles. Výstavba stěn v interiéru i exteriéru je projevem barokní dynamizace a **atektoničnosti** – vyjádření subjektivního uměleckého záměru. Interiér bývá často členěn jinak než exteriér (**barokní dualismus**). Klenba je obvykle završena kupolí s lucernou, v interiéru oživená iluzionistickou freskou. Osvětlení a výzdoba má evokovat pocit nebe.

**Zámek** – dispozicí navázal na renesanční typ se čtvercovým dvorem. Centrem zámku je výstavní vestibul zvenčí přístupný bohatě zdobeným schodištěm, jež vede k reprezentativnímu sálu v prvním patře (ten propouje dvěma party a je centrem celé stavby).

**Zakladatelská role Francesca Borrominiho v architektuře**

Francesco Borromini je průkopníkem radikálního iluzionistického směru architektury. Navrhoval složité dispozice kostelů (univerzální je půdorys šesticípé hvězdy, resp. tvar včelí plástve) – ty byly považovány za vrchol výstřednosti a není



v nich skoro ani náznak klasické renesance či antiky. Jeho vnitřní prostory jsou průnikem stereometrických těles, fasády jsou konvexně i konkávně zvlněné, zvonice a kopule jsou komponovány do malebných skupin. Ke zvýraznění svých architektur používal i jejich okolí (např. kontrast vertikality a horizontálního okolí).

**San Carlo alle Quattro Fontane**  
**San Ivo della Sapienza**

### Oscilace mezi radikálním a klasizujícím pojetím

Ačkoli se dobře prosazovaly stavby radikálního iluzivního baroka, objevují se i umírněnější směry – proudy konzervativní a eklektické, ty kombinují prvky staré a umírněné s novějšími, radikálními. Klasické tendence v italské architektuře představovali Filippo Juvara, Baldassare Longhena, Alessandro Galilei...

Umění plnilo v zemích Evropy jiné funkce v závislosti na tamních poměrech: v zemích katolických, s pevným absolutismem, např. Rakousko, České země,... má barok charakter protireformačního slohu a je radikální, patetický, iluzionistický X

v zemích, kde má umění reprezentovat moc panovníka, např. Francie, se objevuje barokní klasicismus

### Významné osobnosti evropské barokní architektury

**Francie** – barok začíná v 1/3 17. stol., významnou roli hrály církevní řády, především jezuité. Sklony ke klasicismu, ne tak radikální formy.

**Jules Hardouin-Manasart** – hlavní architekt **Ludvíka XIV.**

**Invalidovna**

Přestavba **Versailles** (Zrcadlový sál, Jižní křídlo, Knižecí křídlo, Velký Trianon,...)

**Rakousko** – barok vrcholí a končí 17. stol. a v 1/3 18. stol., radikální a i klasizující proudy. Umělci z rakouského dvorského prostředí působili na celém území monarchie, takže jejich stavby se objevují také na Slovensku, v Česku, Uhrách, apod.

**Johann B. Fischer z Erlachu** – syntéza baroku s klasicismem, **Schönbrunn**, Kostel sv. Karla Boromejského ve Vídni, Johann Lucas Hildebrandt – styl radikálního baroku, Belvedere

**Anglie** – přestavba Londýna po velkém požáru (1666), hlavně vliv palladiánské architektury

**Christopher Wren** – klasicismus inspirovaný palladiánským stylem

**Katedrála sv. Pavla** v Londýně

### Neobarokní tendence 19. stol.

Neobarokní tendence se, spolu s jinými historismy, rozvíjí v poslední třetina 19. stol. Všechny nové umělecké proudy se odvíjí na poli progresivního malířství.

Historismus se zpočátku obracel k renesanci (novorenesance) a později také k baroku (novobaroko) až nakonec vyústil v eklekticismus (vybíral si motivy ze všech možných slohů minulosti a spojoval je v nové celky). Zároveň se však již vyvíjela nová, inženýrská architektura.

Novobarok se vyznačoval velkou zdobností, dekorativností a samoučelnou formou, která byla jen málokdy v souladu s požadavky moderní doby. Proto se neobarok a ostatní historické a eklektické proudy zanedlouho přežily a vývoj směřoval k jednoduchosti, účelnosti – tedy k funkcionalismu.

---WEB---

### Barokní architektura

Barokní sloh vznikl koncem 16. století v Itálii a do ostatních evropských zemí, kde měla převládající vliv katolická církev, se rozšířil v průběhu 17. a 18. století. Bylo to především do Španělska, Portugalska, Rakouska, Polska a do Čech. Pochází pravděpodobně z portugalského názvu „barocco“ = perla nepravidelného tvaru, ale někteří uměnovědci je odvozují z řeckého „báros“ = tíha, hojnost (což je bezpochyby narážka na přemíru dekorace na uměleckých dílech), jiní je vykládají jako deformaci latinského „verruca“ = bradavice. Evropské stavitelství ovládalo skoro 200 let. Je **téměř ve všem pravý opak renesančních stavitelských zásad**. Zatímco renesance upřednostňovala přímé linie a hleděla, aby stavba ladila jako celek a byla uměřená, barokní obrazy, sochy a honosné stavby měly ohromovat prostý lid nádherou, přepychem a okázalostí. Stavěly se a přestavovaly nákladné kostely, zámky a paláce, ale také měšťanské domy a radnice a v neposlední řadě venkovská stavení s bohatými štíty a vjezdy. Baroko, jako honosný umělecký sloh, bylo **využíváno především k obnově moci katolické církve**, proto se uplatnilo **ve všech uměleckých směrech** a nejnápadněji se projevilo v architektuře. Narozdíl od renesance, která převáděla prostor do plochy, rozvíjelo prostor **do hloubky**, díky čemuž je tak dynamické; klade důraz hlavně na bohatou výzdobu, šikmé a zakřivené linie, pokroucené plochy, nápadné a vlnité křivky, dynamické a kypré tvary, obrysy nejasně rysující se v polostínu. Ještě donedávna se myslelo, že baroko vzniklo v 17. století a za jeho zakladatele byli považováni Gian Lorenzo Bernini a Francesco Borromini, zatímco ve skutečnosti oba tento styl pouze šířili. Zárůdky nového slohu můžeme najít **už na počátku 16. století dokonce už u Michelangela**, když připustíme,

že pro baroko je typické hromadění tvarů a jejich deformace. Pak je nutno uznat, že Michelangelo a jeho žáci položili základy novému umění, na které **Bernini a Borromini už jen navázali**. Důkazem je například Michelangelův návrh průčelí florentského kostela San Lorenzo a schodiště tamější knihovny, jejichž zdobné prvky (masky, konzoly, medailóny, girlandy) jsou příznačné pro baroko a inspirovaly umělce 17. století. Totéž se dá říci i o Michelangelových zámcích, jako je například bezprostřední Michelangelův následovník **Giacomo della Porta**. Ten navrhl průčelí římského kostela **Il Gesù**, který se stal vzorem pro mnohé kostely budované v 17. století nejen v Itálii, ale i v jiných katolických zemích, a je považován za **první tvůrce barokní architektury**. Jako první z italských měst podlehl barokní architektuře Řím. V díle generace, která zde nastoupila v 17. století, se začaly barokní prvky slučovat do jednoty a řádu, který nesl všechny znaky tvořícího se slohu.

Vedoucím architektem této generace byl **Carlo Maderna**. Byl pověřen dostavbou chrámu sv. Petra ve Vatikánu ve chvíli, kdy se rozhodovalo, má-li chrám zůstat centrální stavbou, jak ji navrhl Michelangelo, nebo zda-li má být chrám proměněn přístavbou loďi v chrám typu podélného. Znamenalo to konečný rozchod s renesanční myšlenkou, když se rozhodlo pro přístavbu trojlodí s bočními loděmi, a vítězství, když bylo použito tohoto typu jako reprezentačního chrámového barokního prostoru při budování prvního římského jezuitského kostela ve 2. čtvrtině 17. století – S. Ignazia. Madernův pokračovatel v dostavbě chrámu sv. Petra, architekt a sochař Lorenzo Bernini, v jehož díle se posunul vývoj barokní architektury směrem k dynamice jako k základnímu principu. Bernini byl pověřen úpravou tzv. Královského schodiště a vytvořením celé řady děl pro chrámový vnitřek: různých soch, kroupenek Svatopetrského stolce a zejména proslulého **bronzového baldachýnu**, ale byl i vázán dílem svého předchůdce, proto mohl provést jen některé korektury v hmotě a tvaru stavby, což si vynahradil při tvorbě **oválného Svatopetrského náměstí před chrámem**. Má podobu obrovské, lehce stlačené elipsy, která je tvořena dvěma polokruhy přisazenými ke dvěma protějším stranám obdélníku, uprostřed náměstí se tyčí staroegyptský obelisk, který stojí mezi dvěma fontánami. Náměstí je obklopeno mohutným sloupovým řádem nazývaným **Berniniho kolonáda** a obsahuje čtyři řady toskánských sloupů. Bernini šel v Michelangelových stopách a přehodnotil i palácový typ. Jeho **reformní myšlenka vyvrcholila v projektu přestavby pařížského Louvru, který ale nebyl nakonec proveden**.

Třetí stupeň vývoje barokní architektury se týká vývinu prostoru a tvaru ze složitých půdorysných vzorců. Toho dosáhl Berniniho žák a spolupracovník **Francesco Borromini**, který zkonstruoval v kostele **S. Carlo alle Quattro Fontane** vnitřní prostor z průniku stereometrických těles v podobě oválu omezeného zprohýbanými stěnami. Vnitřek tohoto kostela byl jeho první a průčelí jeho poslední prací. **Borrominiho kostely jsou dost složité a originální**, bez jakékoliv stopy vlivu antiky nebo renesance, byly proto ve své době považovány za vrchol výstřednosti. Mezi další Borrominiho díla patří například kostelík, nebo vlastně kaple **Sant'Ivo della Sapienza**, která se nalézá na konci arkádového nádvoří, zřízeného uvnitř budovy římské univerzity. Jeho díla vyvolávají pocity napětí a úzkosti, což by nám možná mohla vysvětlit ta skutečnost, že Borromini spáchal sebevraždu (patrně proto, že byl pronásledován představou, že se mu nikdy nepodaří vyjádřit duchovní hodnoty, které ho znepokojovaly). Barokní architekti provedli řadu urbanistických úprav v okolí Svatopetrského chrámu a vůbec v celém městě. Upraveno bylo i Španělské náměstí, na němž lze obdivovat krásnou fontánu ve tvaru loďky.

**Barokní fontány** patří vůbec k nejpůsobivějším ozdobám Říma. Několik starověkých akvaduktů přivádělo stále do města vodu z horských bystřin, čehož využili architekti 16. a 17. století a zvelebovali vzhled města fontánami, které platí dodnes za jeden z hlavních znaků jeho krásy. Ve světě byly pak hojně napodobovány. Za aspoň malou zmínku stojí **fontána di Trevi**, která představuje typ umělé „přírodní“ fontány, které mělo baroko obzvlášť v oblibě. Další velmi proslulou římskou fontánou je **Fontana dei Fiumi**, postavená **Berninim** a jeho žáky.

Těžiště barokního snažení se radikálně **přesunulo do jižní a severní Itálie**, kde byly lepší podmínky pro jeho vývoj než v konzervativním Římě. V Neapolsku a na Sicílii bylo baroko uvítáno s nadšením. Španělští vícekrálové přestavovali celá města s typickou barokní okázalostí. Jedním z nich je Lecce v Apulii jemuž dal Ferdinand Gregorovius název Barokní Florencie. Později musel Luigi Vanvitelli postavit v Casertě, ležící na sever od Neapole, podle vzoru zámku ve Versailles, přepychový královský palác s obrovským parkem, který se krásou vodních děl i bohatstvím sochařské výzdoby vyrovná originálu. Ve střední a severní Itálii se barokní sloh šířil opravdu rychle, dokonce v renesanční Florencii dostal palác Pittiů barokní střechu. V Benátkách bylo vybudováno jedno z nejkrásnějších architektonických děl barokní epochy, kostel Santa Maria della Salute. Také v Miláně byla postavena řada barokních budov a **Turin je městem téměř výhradně barokním**.

Architekt **Guarino Guarini** zde v 2. polovině 17. století vybudoval Palazzo Carignano, kostel San Lorenzo a v dómu dostavěl kapli Santa Sindone. Guarini patřil ke generaci, která výtřídala slavné barokní architektury. Studoval v Římě – zejména díla Francesca Borrominiho –, ale byl vynalézavý a nápaditý a jeho stavby **překonaly, pokud jde o složitost dispozice, architekturu Borrominiho**.

Ve Španělsku lze 17. století označit jako období politického a hospodářského

úpadku. Pokud jde ale o oblast umění a literatury, je to období velice plodné, rozmanité, plné kontrastů a ani snad nejde pochybovat o bohatství tehdejšího španělského umění. V architektuře se baroko prosazovalo postupně, protože většinou byla barokní architektura ve Španělsku odsuzována a je škoda, že se nemohla vyvíjet v trochu normálnějších podmínkách. Trvalo to ještě několik desetiletí, než se baroko v architektuře trochu uplatnilo. Názory klasistických spisovatelů, kteří barokní sloh odmítali, se tu udržovaly až do počátku 20. století, považovali baroko za omyl, úpadkový styl apod. Romantičtí spisovatelé a básníci se pro změnu k baroku nehlásili vůbec, místo toho obdivovali pouze katedrály a gotické památky. Nakonec však Španělé pochopili, že by tento sloh neměl být odsuzován a španělskému baroku se začalo nepřesně říkat „churriguerismus“ – podle jména architekta **Josého de Churriguera** a jeho bratrů, kteří se v architektuře také alespoň trochu uplatnili. Vžila se představa, že je autorem nejnevězanější a nejkypivější barokní formy, což naprosto neodpovídá pravdě, protože Churriguera vůbec nebyl průkopníkem baroka ve Španělsku. Byl umělcem vcelku konzervativním, který při svých pracích používal dávno zaběhnutých architektonických postupů. Ze staveb jemu připisovaných je ve skutečnosti jen málokterá jeho dílem. Pozornost si zaslouží první z jeho prací v oboru architektury, založení nového města Nuevo Baztán, budovaného pro bankéře Juana de Goyeneche, kde hlavní dílo tvoří zaskládaný palác a přilehlý kostel. Ani jeho bratr Joaquín nebyl žádným průkopníkem nových stylů. Inspiroval se hlavně architekturou 16. století. Jeho styl dokládá dnes v Salamance hlavně Colegio de Calatrava. Nejmladší a nejnadanější z bratrů – Alberto de Churriguera v Salamance zanechal po sobě trvalou památku – náměstí Plaza Mayor. Dříve se zásluha o zavedení barokního slohu do Španělska přičítala dvornímu architektovi Giovannimu Battistovi Crescenzimu, Italovi, který pracoval na Panteonu králů v Escorialu, kde s pomocí bronzířů z Itálie prováděl pouze nástěnnou výzdobu, a proto dnes nemá moc velký význam. Na stavbě měl totiž daleko větší podíl Juan de Herrera a jeho synovec a žák Juan Gómez de Mora. Významnou osobností z řad tehdejších architektů byl Alonso Carbonell, hlavní stavitel paláce Buen Retiro v Madridu a tamějšího tanečního sálu, kde se baroko prosazovalo zatím pouze v povrchové výzdobě.

V polovině 17. století se pak osobitě projevili umělci v Andalusii – průčelí katedrál v Granadě navrhl architekt, malíř a současně i sochař Alonso Cano. Toto průčelí je vynikající ukázkou andalusického baroka, který byl vzorem pro další řadu kostelů, hlavně však pro jejich průčelí a vnitřní výzdobu. V 2. polovině 17. století se baroko ujalo i v Murcii a Valencii, o čem svědčí například věž kostela sv. Kateřiny nebo chór valencijské katedrály, kde byly původní gotické zdi a klenby dokonale zamaskovány a překryty barokní výzdobou. Nadšení pro nový sloh dospělo i do Katalánska. Portál kostela ve Vinarozu upoutává pozornost vnější výzdobou, u kostela ve městě Caldas de Montbuoy nedaleko Barcelony je velmi zajímavý portál, za zmínku stojí i kostel Nuestra Señora de Belén v Barceloně, který uchvacuje nádhernou vnitřní výzdobou. Nový architektonický styl měl mnoho vyznavačů i v Zaragoze. Kostel v jezuitské koleji v Loyole je pro španělskou architekturu docela netypický, protože jeho projektantem byl římský architekt Carlo Fontana, žák Berniniho. Za velký úspěch ve španělské barokní architektuře je považována modernizace velmi starého a významného kostela, románské baziliky Santiago de Compostela.

Ani ve **Francii** nebylo přijato baroko nijak s nadšením. **Dá se říct, že pro francouzské umění 17. století je příznačný odpor k evropskému baroku a jeho prvkům.** Typické barokní křivky a zborcené plochy byly francouzským architektům cizí. Vyvinuli proto monumentální styl, v němž převládají přímé linie, horizontálné a vertikální. Přesto ale nelze říct, že by se ve Francii barokní styl vůbec neobjevil. Prudký rozmach rokoka a kolísání mezi barokem a klasicismem, patrné v architektuře první poloviny 17. století, jsou dokladem, že tomu tak opravdu nebylo.

Nicméně francouzský smysl pro jednoduchost a přehlednost se v celkovém uspořádání projevil menší přezdobeností a větší uměřeností (než je pro baroko typické) stavebních prvků. Obzvlášť pozoruhodným příkladem **francouzské barokní architektury** je kostel **Val-de-Grace** v Paříži, s jehož stavbou začal jeden z největších architektů této doby – **Francois Mansart**. Stál v čele stavitelské rodiny, jejíž jméno se proslavilo díky tzv. **mansardové střeše** (typ podlomené střechy, ve které jsou často ještě okna, které mají osvětlovat podstřešní místnosti). Projektoval rovněž zámek Maisons – Laffitte poblíž Paříže, který budoval pro Richelieuova ministra financí Reného de Longueuila a je to vlastně jeho jediné dílo, které má dodnes svou původní podobu, včetně výzdoby. Další proslulý architekt první poloviny 17. století je **Jacques Lemercier**, který se proslavil v dějinách francouzské architektury především jako projektant **kostela pařížské Sorbony**, postaveného z iniciativy kardinála Richelieua, jež Lemerciera neustále zaměstnával. Mimo výstavbu města Richelieu a tamějšího zámku mu v Paříži zadal vybudování svého paláce, hned vedle Louvru (Palais-Cardinal), z něhož dodneška nezbylo skoro nic. Palais-Cardinal, změněný v Palais-Royal, prošel potom ještě mnoha přestavbami a úpravami. Poslední z trojice architektů, která se nejvíce zasloužila o vznik francouzského klasicismu, byl Louis Le Vau, jež zhotovil plány pro stavbu koleje Čtyř národů, která byla financována z části finančního obnosu odkázaného kardinálem Mazarinem speciálně pro tyto účely. Když ale tuto stavbu porovnáme s jinými italskými barokními chrámy, je vidno, že jednotlivé stavební články jsou

prostší a jejich celková stavba je zdrženlivější.

V **druhé polovině 17. století** (zvlášť od roku 1661, kdy za Ludvíka XIV. vládl jeho ministr průmyslu **Colbert**), je možné si všimnout, jak **francouzský klasicismus potlačil baroko**. Nejtýpčtějšími pařížskými stavbami této doby jsou pařížská **Invalidovna**, která měla sloužit pro ubytování starých a zmrzačených vojáků, a východní průčelí Louvru, tzv. kolonáda. Stavba Invalidovny byla zahájena v roce 1671 architektem Libéralem Bruantem. Spolu s ním se na stavbě dělel **Jules Hardouin – Mansart** (nepokrevní synovec výše zmiňovaného Françoise Mansarta; svým dílem také přispěl k přestavbě zámku **Versailles**), který navrhl kupoli tamějšího chrámu. Dostavba brány Louvru byla jednou z nejvýznamnějších událostí doby vlády Ludvíka XIV., kterou podporoval už Jindřich IV., ale jeho syn Ludvík XIII. pak o ní už neprojevoval takový zájem, protože raději jezdil na hony do Versailles.

Tam si dal postavit lovecký zámek, který sloužil pro přechodné ubytování. Ale Richelieu, přesvědčený, že by dostavba paláce, který se vyskytoval v centru Paříže, mohla přinést monarchii slávu, dal přednost dostavbě Louvru a Colbert následně toto rozhodnutí podpořil. Po skončení odboje francouzských stavů proti Mazarinovi (1648–1652) se královna Anna Rakouská a její čtrnáctiletý syn Ludvík XIV. usídlili v Louvru, kde se ve středověkými zdi cítili bezpečněji. O několik let později byl celý Louvre kompletně přestavěn a z období středověku zde nezůstalo vůbec nic. Práce pod vedením architekta **La Vaua** byly dokončeny v roce 1664, jen východnímu křídlu ještě scházela vnější fasáda, kde měl být vybudován slavnostní vstup do paláce. Všechny projekty několika francouzských a italských architektů byly odmítnuty. Dva návrhy poslal z Říma dokonce i **Gian Lorenzo Bernini**, který byl nakonec pozván Colbertem do Paříže. Bernini byl přijat s velkou slávou a když se vracel zpět do Říma, protože **stavba kolonády na Svatopetrském náměstí vyžadovala jeho přítomnost**, byl přesvědčen, že jeho projekt byl přijat. Byl dokonce už položen základní kámen, ale ze stavby nakonec sešlo a Ludvík XIV. jmenoval komisi složenou z Clauda Perraulta, Le Bruna a Le Vaua, aby vypracovala nový návrh. Projekt, který byl vybrán, se přisuzuje Perraultovi, ale není potvrzeno jeho autorství.

Za vlády Jindřicha IV. a Ludvíka XIII. začala Paříž dostávat dnešní podobu díky mnoha přestavbám a různým novým projektům. V době prvních Bourbonů si ministři, vsochi státní úředníci a velmožové budovali velkolepé rezidence, známé pod názvem „hotels“. Avšak nejvýznamnějším palácem, kde se znaky francouzského klasicismu střídají s mohutnými barokními efekty, je **zámek ve Versailles**. Původně se nepředpokládalo, že by Versailles mohlo být královskou rezidencí. Ludvík XIII. ho původně zřídil jako **malý lovecký zámek**, teprve až **Ludvík XIV.** přivedl Versailles do dnešní pompézní podoby. Ignoroval různé varování Colberta o možných finančních problémech díky nekonečným přestavbám a neustálým zvětšováním Versailles. Přestavbou byl pověřen nejdrívější Louis Le Vau. Rozšířil zámek o čtyři nárožní pavilony, připojil k němu dvě křídla a spojil je terasou. Tu pak později odstranil **Jules Hardouin-Mansart** při přestavbě zahradního průčelí a místo ní zřídil světoznámou **Zrcadlovou galerii**. Současně k zámečku přistavěl obrovská boční křídla, severní a jižní, a dvacet let nato palácovou kapli, která byla dokončena až po jeho smrti. Nejdůležitější stavbou 18. století je divadlo, které navrhl Jacques-Ange Gabriel. Versailleský park projektoval ještě za Ludvíka XIV. **André Le Notre**. V obrovském parku je možno najít mnoho soch, vodotrysků nebo kaskád. Architektonickým skvostem versailleského obvodu je **Velký Trianon**. Ludvík XIV. miloval různé slavnosti a recepce, ale zároveň potřeboval místo, kde by si odpočinul ve společnosti pouze nejbližších přátel. Dal si proto ve Versailles Mansartem a de Cottem zbudovat malý palác, zvaný **Mramorový Trianon**, později **přejmenovaný** na **Velký Trianon**, aby se odlišil od Malého Trianonu Ludvíka XV.

V **Holandsku** se politická a náboženská rozluka projevila i v umění – rozdělilo se na část **vlámskou** a na část **holandskou**. První známky nějakého nového stylu se u vlámských staveb začaly projevovat na počátku 17. století a to především v uspořádání chrámových průčelí (přesto základní dispozice staveb zůstala ještě dost dlouhou gotická). K nejzajímavějším stavitelským památkám první poloviny století patří kostel řádu bekyní v Mechelen, chrám sv. Petra v Gentu a další dva kostely: sv. Lupa v Namuru a sv. Karla Boromejského v Antverpách. Ze staveb druhé poloviny století stojí za zmínku obzvlášť kostel sv. Michala v Lovani, jehož tvůrci byli zřejmě inspirováni římským barokem, ale přitom zachovali gotickou dispozici stavby (pro severskou gotiku je typická vertikálnost, množství sloupů a výstavné štíty). Tímto stylem jsou postaveny například **domy na Velkém náměstí v Bruselu**, které svůj přepychový vzhled získaly většinou na konci 17. století.

Pro holandské architektury 17. století byly barokní formy nepřijatelné. Místní buržoazie byla už tak dost bohatá a neustále bohatla díky obchodům a oblíbila si vytříbenou prostotu, která se samozřejmě projevila i v architektuře. Její domy střízlivých proporcí postavené z typického holandského materiálu, tj. cihel dodnes dávají městu příznačný ráz, k němuž nemálo přispěl architekt **Hendrick de Keyser**. Stavitel mnoha církevních i světských budov, který vytvořil nový typ protestantského kostela.

V tomto stylu je postaven největší kostel **Westkerk** (Západní kostel) v **Amsterodamu**, od něhož se vzhledově úplně liší kostel Nieuwe Kerk (Nový kostel) v Haagu. Kolem 30. let 17. století se v Holandsku začal šířit klasicizující styl, díky cestování holandských architektů do Itálie, aby se zdokonalili ve své práci. V čele této generace byl Jacob van Campen, který vybudoval nejrepresentativnější stavbu

tohoto zaměření – Mauritshuis, palác Jana Mořice Nasavského, dnes jedno z nejproslulejších muzeí. O nové orientaci holandské architektury svědčí například Soukenická tržnice v Leydenu nebo radnice v Maastrichu a hlavně amsterodamská radnice, dnešní Královský palác, postavený podle plánu Jacoba van Campena.

17. století pro **Anglii** znamená období velkého neklidu a mnoha zvrátů v politickém a společenském životě. Anglická architektura navazovala na klasičtější italskou renesanci a snad by si ani nezasloužila nějaké zvláštní pozornosti, kdyby do ní nezasáhl Londýňan **Inigo Jones**, propagátor italského klasicismu a přívrženec **Palladiova stylu**, na jehož základě vybudoval typicky anglické stavební umění. Svůj talent uplatnil hlavně v projektech londýnského paláce Whitehall. Jeho další projekty nebyly bohužel kvůli nedostatku finančních prostředků realizovány. V jeho díle pokračoval jeho žák a příbuzný John Webb, díky kterému se palladiovský styl rozšířil na venkov. Jeho učitelem byl další významný anglický architekt, sir **Christopher Wren**. Je zajímavé, že se nevyškolicil ani v architektuře ani v žádném jiném uměleckém oboru. Naopak – od mládí se věnoval vědám, ve kterých byl velice úspěšný. Proslul jako přírodovědec, astronom, matematik, fyzik, technik a vynálezce. Jeho prvním dílem z oboru architektury byl projekt kaple Pembroke College v Cambridgi. V roce 1665 odjel Wren do Francie, kde se důkladně seznámil s novou architekturou. Studoval a kreslil si hlavně stavby Clauda Perraulta a **Francoise Mansarta**. Krátce poté postihl Londýn velký požár (1666), který zničil téměř celé město. Řízením jeho nové výstavby byla jmenována komise, ve které se Wren stal „**generálním inspektorem královských staveb**“. Tato funkce mu přinesla velké úspěchy a úspěšnou kariéru. Zhotovil plán na přestavbu Londýna, kde převládaly veřejné budovy a široké ulice směřující na prostorná náměstí. Jeho projekt, inspirovaný evropským barokem, byl uskutečněn jen zčásti, zato ale mohl realizovat své návrhy na přestavbu více než padesáti z osmdesáti zničených farních kostelů. Vybudoval je ve velmi krátké době, ale dodnes jich zbylo jen málo, například St. Bride, St. James, St. Stephen`s Walbrook.

Nejvýznamnějším Wrenovým dílem byla stavba obrovské londýnské katedrály **sv. Pavla** (St. Paul`s Cathedral), která nahradila zničený gotický chrám. Kromě církevních staveb navrhoval i paláce, nemocnice, knihovny a podobně. Nepracoval jen v Londýně, ale i například v Cambridgi nebo Oxfordu. Za Wrenova následovníka je brán architekt a teoretik architektury James Gibbs. V Londýně je jeho prací kostel St Martin-in-the-Fields, který se později stal vzorem pro stavbu protestantských kostelů v celé britské koloniální říši. Mimo tento kostel je Gibbovým nejvýznamnějším dílem Radcliffe Camera v Oxfordu.

V zemích **střední Evropy** se na počátku 17. století držely ještě vlivy italské a nizozemské renesance, ze kterých se pomalu vyvíjel **manýrismus**. Než se ale stačil vyvinout pořádně, vypukla **třicetiletá válka**, na kterou nejvíce doplatilo obyvatelstvo střední Evropy. Bylo silně zdecimováno, jeho hospodářství zruinováno a kulturní život ochromen. V českých zemích, které po skončení války skončily pod nadvládou Habsburků, **došlo k rekatolizaci**, s níž souviselo poněmčování měst a utužování nevolnictví. V této situaci sloužilo výtvarné umění více než kdy jindy jako nástroj církevní politiky a prostředkem sloužícím k reprezentaci šlechty. Církev stavěla, přestavovala a nově zařizovala kostely, kaple a kláštery; nová šlechta, zbohatlá zabavením půdy statků českých pánů, si začala stavět paláce a zámky. Cizí umělci a řemeslníci, kteří přicházeli do Čech, s sebou přinášeli umělecké formy, které vyhovovaly jak církvi, tak šlechtě: oslnivé prvky barokního slohu. Baroko začalo proměňovat vzhled českých měst a vesnic. Ze slohu přejatého z ciziny se postupně **stával sloh domácí**, který nabyl **typické české podoby**.

Vývoje české palácové architektury zasáhl částečně **Albrecht z Valdštejna**. Tento český šlechtic **vyvlastnil na Malé Straně asi třicet nemovitostí**, aby si na jejich pozemcích mohl nechat vybudovat obrovský palác. Projektanty byli většinou cizinci, hlavně Italové, což se na Valdštejnském paláci celkem projevilo – nese vlivy italského baroka. V monumentálním měřítku konkuruje valdštejnské rezidenci **Černínský palác**, který si nechal vybudovat **hrabě Humprecht Jan Černín z Chudenic**. Ten byl taky projektován cizinci, z nichž hlavní je Ital Francesco Caratti.

Také církevní stavby u nás v baroku zpočátku projektovali jen cizinci, jako například Ital **Carlo Lurago**, který se podílel na stavbě pražského **Klementina**, kostele sv. Františka na Starém Městě atd. Kromě Italů zaujímal významné místo i Francouz **Jean-Baptiste Mathey**. Pracoval nejen na valdštejnských panstvích, ale i pro různé církevní řády a pro šlechtu. Z církevních staveb je jeho nejvýznamnějším dílem projekt křížovnického kostela sv. Františka na Starém Městě (po jeho smrti ho dostavoval výše zmíněný Lurago), kterým obohatil českou chrámovou architekturu o nový stavební typ. Neméně významným dílem je projekt **zámku Trója** v Praze.

Kapitolu samu o sobě v dějinách české architektury tvoří tzv. **barokní gotika**. Jejím reprezentantem je **Jan Blažej Santini Aüchel**. Pocházel z italské rodiny v Praze už zdomácnělé. Vyučil se malířem a na konci století se vydal do Itálie. Během cesty poznal umění **Johanna Bernarda Fischera von Erlach** a **Francesca Borrominiho**, díky kterým se rozhodl být architektem. Po návratu do Čech znovu budoval staré pobožené středověké chrámy, např. chrám Panny Marie v Kutné Hoře, kostel Panny Marie v Kladrubech, chrám Narození Panny Marie v Želivi atd. Nevěnoval se pouze rekonstrukci starých chrámů, ale podílel se i na projektech nových staveb, například **kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou**. Dalším známým českým architektem je **Kilián Ignác**

**Dienzenhofer**. Jeho **otec Kryštof Dienzenhofer** se u nás podílel na mnoha stavbách a je považován za tvůrce několika staveb, významných pro rozvoj **českého radikálního baroka**. Jsou to především kostely sv. Josefa v Obořišti, sv. Kláry v Chebu a kostel sv. Markéty v Praze-Břevnově, avšak neexistuje žádný doklad o jeho projekcích na těchto chrámech, hledají umělečtí historikové projektanta těchto kostelů v jiné osobě.

Mladý Kilián Ignác **navázal** na projekty Santiniho Aüchela a stal se věhlasným architektem, který dostával rozmanité zakázky. Mezi jeho vrcholná díla patří kostel **sv. Jana Nepomuckého na Skalce v pražském Novém Městě** a východní část malostranského chrámu sv. Mikuláše.

V **Německu** se až po třicetileté válce mohla začít rozvíjet nějaká stavební a umělecká činnost. Německo se v té době ale rozdělilo na dvě části: **severní**, která se přikláněla spíše k **holandskému a francouzskému klasicismu**; a **jižní, katolické země a sousední Rakousko, kde se prosazoval italský barokní sloh**. Nejvýznamnější jihoněmečtí a rakouští architekti (**Georg a Johann Dienzenhoferové, Johann Bernard Fischer von Erlach, Johann Lucas von Hildebrandt**) vytvořili, díky vkládání různých prvků fantazie do svých projektů, styly odlišné jako od italského baroka, tak od francouzského klasicismu. Jeden z vynikajících architektů je **Johann Bernard Fischer von Erlach**. Začal **nejdříve jako sochař**, ale poté co se seznámil v Itálii s Berniniho a Borrominiho díly, stal se architektem. Nejvíce staveb vybudoval v Salcburku a ve Vídni, kde se stal architektem císařského dvora. Jeho mistrovským dílem je kostel sv. Karla Boromejského ve Vídni (tuto stavbu pak dokončoval ještě jeho syn), dále císařská letní rezidence **Schönbrunn**, jejíž dnešní podoba zdaleka neodpovídá té původní v důsledku jejího neustálého zvelebování a upravování. Fischer nepracoval pouze pro císaře, ale i pro šlechtu, pro kterou dokončil Schwarzenberský palác ve Vídni a vybudoval Zimní palác prince Eugena atd. Druhým vynikajícím architektem působícím převážně ve Vídni byl Johann Lucas von Hildebrandt, napůl Ital, vyškolený v Římě u Carla Fontany. Po Fischerově smrti se stal prvním dvorským stavitelem. Hildebrandt byl dost ovlivněn italskou architekturou vrcholného italského baroka, o čemž svědčí projekt kostela sv. Vavřince v Jablonném v Podještědí, kde původní kostel z 13. století byl nahrazen barokní stavbou. Z jeho vídeňských staveb je proslulý Belvedér, letní sídlo prince Eugena.

**Barokní architektura v českých zemích, její zrod, působení a návraty.****Základní principy a periodizace.**

- předpoklady pro rozvoj barokní architektury v českých zemích, tvorba v 17. století
  - Kryštof Dientzenhofer a Česká radikální skupina
    - Jan Santini
    - Kilián Ignác Dientzenhofer
  - specifika barokní architektury na Moravě (činnost Itálů a Rakušanů (Luchese, Tencalla, Martinelli), místní architekti - Grimmové, Erna,...)
    - barokní architektura a krajina
    - neobarokní tendence v XIX. století

---JÁ---

**Barokní architektura v českých zemích, její zrod, působení a návraty.****Základní principy a periodizace.****±1600–1780****Ranná fáze** (do roku 1680/1700) je velmi ovlivněna italským barokem.

Významným stavitelem první fáze je **Albrecht z Valdštejna** (od r. 1622 stavitel Valdštejnský palác v Praze, řada staveb v **Jičíně** – tam působil). On si zve především italské architektky (**Andrea Spezza** – Valdštejnský palác 1623, Giovanni Pieroni, Bartolomeo Baccio del Bianco – freska Valdštejnského paláce). Mimo Prahu, na vesnicích a tak zatím nepůsobí stálí architekti a tak se barokní sloh omezuje na významnější stavby. **Ta má svůj hlavní nástup až v 18. století**, kdy je jednotným slohem pro naprostou většinu staveb od paláců, až po nejmenší stavbičky typu křížků u cesty.

**Nejčinnějšími architekty té doby byli:****Carlo Lurago** (1615–1684)

stavitel velmi často pro jezuitu, velkého významu dosahuje na poli sakrální stavby, světské stavby byly spíše na druhé koleji (u něho); jezuitský kostel v Březnici (1642–1650), jez. kostely v Kladsku a Hradci Králové (1654–1666), kostel v Chomutově (1663–1668), kostel sv. Ignáce na Novém Městě v Praze (1665–1671), úprava kostela sv. Salvátora v Klementinu (1648), **západní a severozápadní část Klementina na Starém Městě v Praze** (od 1654), zámek Humprech v Sobotky (1667–1670) je jedinou významnou profánní stavbou

**Francesco Caratti** (1615–1677)kostel sv. Máří Magdaleny, **Černínský palác** (1668)**Černínský palác**

nechal si ho postavit **Jan Humprecht Černín z Chudenic** (císařský vyslanec v Benátkách). **Pokoušel se získat pro stavbu taky Berniniho**, ale po r. 1666 musel vzít za vděk průměrnějším architektem a to Carattim.

Syn Jana Humprechta František Josef Černín svěřil dokončení stavby již českým umělcům – **F. M. Kaňka, Petr Brandl a V. V. Reiner**. Brandl provedl několik závěsných obrazů, Reiner pak fresky. Kaňka spolupracoval s M. B. Braunem, kterému zadal sochařskou výzdobu.

**František Maxmilián Kaňka**

nejžádanější a nejlíp placený architekt té doby. Od r. 1734 se věnuje vaření piva (to nevím, co je za informaci, ale prej to tak je), spolupracuje se **Santinim**, stejně jako Caratti i on dělá Černínský palác, **dostavuje Klimentinum**.

Giovani Domenico Orsi (1633–1679)

pocházel z Vídně; pracoval ve skupině Carla Luraga; klášterní kostel paulánů v Klášteře u Nové Bystřice (67–79), kostel ve Světcích u Tachova (64–71), chrám sv. Barbory v Kutné Hoře (od 67), Kolovratský palác na Starém Městě (od 75)

Pro nástup vrcholného baroka v poslední čtvrtině 17. století je významný podíl italských architektů. Rok 1680 je rokem, kdy byla definitivně zažehnána nebezpečí ze strany Turků:

**Jean Baptiste Mathey** (1630–1695)

sice Burgundčan, ale profilem řízí Říman. Vyučen z okruhu následovníků Berniniho.

**Učitel (asi) Jana Santiniho**. Nevím co, ale něco dělal na zámku v Praze-Tróji, myslím, že to bylo buď celý průčelí, nebo jenom schodiště.

bla bla bla... a ještě milion dalších...

**Předpoklady pro rozvoj barokní architektury v českých zemích, tvorba v 17. století**

Hlavním předpokladem byla především **porážka na Bílé hoře** (1620). Nicméně historicky je možno počátek hledat u prvního habsburka **Ferdinanda Habsburského** (1526–1564) (nastoupil na trůn po Ludvíku Jagelonském, který padl ve válce s Turky/bitva u Moháče 1526/). Ten v roce 1547 vysílá na pomoc Němcům svoji armádu, ale ta odmítne (její **protestantská část**) a **nejede nikam**. On vyhraje i bez nich a pak odbojný stavby nahradí svými. Čili je tam prohabsburská a tedy katolická (rakouskem ovlivněná) enkláva.

Pak vládne Maxmilián (1564–1576) několikáté (asi první ale teď nevím) no a pak je na trůně Rudolf II. (1576–1612). Ten sice r. 1609 přijímá (pod nátlakem českých – protestantský stavů, kde se přihlásil jeho bratr Matyáš) **Rudolfův**

**Majestát** (potvrzení **náb. svobod**). Matyáš se pak – po té co Pasovské vojsko na pozvání samotného Rudolfa drancuje i Čechy (a české stavy zůstaly jediné, které byly věrné Rudolfovi, jinak všichni ostatní byli na straně Matyáše) – r. 1611 stává nástupcem Rudolfa II. na českém trůně a roku 1612 i v Německu.

Z počátku odměnil představitele českých protestantských stavů, kteří mu dopomohli k moci, různými úřady, ale záhy dal opět volný průchod staré protireformační politice. K nelibosti stavů **přesídlil se svým dvorem do Vídně**. Po jeho smrti navíc na český trůn dosedá **Ferdinand II.** Pro české evangelické stavy byl tento radikální katolík podporovaný španělskou a papežskou stranou i německou Katolickou ligou **zcela nepřijatelný**. R. 1618 byly **uzavřeny** dva evangelické kostely v **Broumově** a v **Hroboch**, dne 23. května 1618 na základě této události, která je známkou konce českých protestantů, se odehrála **druhá pražská defenestrace**. (první byla 30. července 1419 – čili téměř přesně 200 před tím, nemohli kurva ten rok počkat?) No pak už je jenom krůček ke stavovskému povstání v neděli 8. listopadu 1620 – Bílá hora. No a to už je pak zase další krůček ke dni 21. června r. 1621 a to je poprava 27 českých pánů.

Vliv katolíků – r. 1556 **pozal Ferdinand nový řád a to jezuitu**

(Tovarišstvo Ježíšovo). Ti byli založeni teprve 16 let před tím – 1540. A to sou ti zmrdi, co sou nejextrémnější proti reformaám, a zároveň ti zmrdi, díky kterým je český barok českým barokem a zároveň ti zmrdi, díky nimž jsou zmrdi.

**Kryštof Dientzenhofer a Česká radikální skupina**

**Radikální skupina** se formuje na základě poznatků díla architekta jménem **Guarino Guarini** (1624–1683). A to buď přímo (projekt pro stavbu kostela P. Marie Oettingenské při pražské koleji theatinů) nebo přes další architektky, kteří byli jeho dílem ovlivněni: Lucas Hildebrandt (klášterní kostel v Jablonném v Podještědí /1699/) a Marcantonio Canaville (1651–171; kostel sv. Voršily v Praze na Novém Městě).

**KRYŠTOF DIENTZENHOFER (1655–1722)****architekt a stavitel**

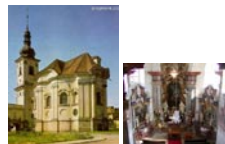
Přišel do Prahy z Bavorska v roce 1678 a usadil se zde natrvalo. Důvodem byl sňatek s vdovou po bavorském staviteli Janu Jiřím Aichbauerovi v březnu 1685. Tím nejen vyženil menší měšťanský dům na Malé Straně (dnešní pension), ale získal možnost zažádat o domovské právo. To mu bylo uděleno roku 1687, v témže roce se stal řádným členem pražského cechu mistrů stavitelů. **Představitel českého vrcholného baroka.**

Pracoval na řadě profánních i církevních staveb na území celých Čech, otec stavitele **Kiliána Ignáce Dientzenhofera**, představitel vrcholného baroka v české architektuře v jeho dynamické podobě. Postavil mj. chrám **Nejsv. Trojice v Teplé**, kde rovněž přestavěl budovu konventu a prelatury premonstrátského kláštera, chrám **Narození sv. J. Křtitele v Úterý**, chrám sv. Kláry v Chebu, kapli sv. Máří Magdaleny na Skalce u Mníšku pod Brdy, v Praze postavil řadu měšťanských domů a dále se podílel na stavbě Lorety na Hradčanech v Praze, chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze a baziliky sv. Markéty v břevnovském benediktinském klášteře v Praze. Rovněž působil jako **pevnostní stavitel v Chebu a Praze**.

Jeho období se dá rozdělit na dvě a to rokem 1700, kdy **před rokem 1700** je stavitelem pouze nadprůměrný a **po roce 1700 je stavitelem jedinečným**.

Je vlastně první, co používá **Guarinismus** – viz radikální skupina resp. Guarino Guarini

Významné stavby radikálního baroku:



Zámecká kaple ve Smiřicích

**kostel sv. Mikuláše na Malé straně****kostel sv. Markéty v Břevnově**

Stavby v Praze s postavou umělce spjaté:

**Loreta****Šternberský palác (Národní galerie)****Dům „U bílé kuželky“****Břevnovský klášter****Býv. klášter voršilek u chrámu sv. J. Nepomuckého****Dům „Weisbirovský“****Rožnberský dům****Kaisersteinský palác****Vrtbovský palác****Chrám sv. J. Nepomuckého**

## Chrám Nejsv. Trojice Bazilika sv. Markéty

na Dientzenhofera navazuje jeho současník a občasný spolupracovník Tomáš Haffenecker (1678–1730) a Petr Columbani (1682–1748) měl nevlastního syna Jana Jiřího Aichbauera (1680–1773), který byl také stavitel a působil v Praze, nicméně jeho styl inklinoval spíše k dekorativní mnohosti pozdního baroka.

### Jan Santini

Vlastním jménem **Jan Blažej Santiny-Aichel** (1677–1723). Představitel českého vrcholného baroka. Ovlivněn italským barokem, jeho projev je založen na syntéze gotických a italských podnětů. Je zakladatelem tzv. **barokní gotiky**. Velký vliv jde především ze strany **Borominiho**.

Je především architektem pro opaty velkých řádů: benediktini, cisterciáci, premonstráti. V duchu barokní gotiky změnil kostel v Sedlci (03–07), kostel v Želivě (1614–1620) a kostel v Kladrubech (1611–1626).

Vrcholem jeho díla je **kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou** – ten je teď zapsán v UNESCO (zapomenou na tenhle zanemena být u zkoušek ve veliké prdeli!!! tak bacha)

Jeho dílo nemělo mnoho následovníků, jednak jeho poloha byla dost vyhraněná a jednak nebyl cechovním mistrem a neměl tedy učedníky (viz tady kdesi o problému s cechy někde píšu). Pokračovateli a to spíš z titulu toho, že stavěli jeho projekty byli: **František Benedikt Klíčnický** (Brno), **Matěj Ondřej Kondel** (Plzeň), **Donát Morazzi** (Chrudim).



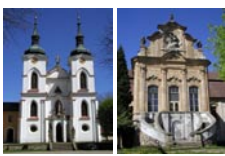
kostel sv. J. Nepomuckého, Zel. hora ve Žďáru n. Sázavou



Dolní hrbitov, Žďár n. Sázavou



Kostel sv. Václava ve Zvoli



kostel v Želivě

---SANTINI – WEB---

Český architekt italského původu, syn kameníka Santina Aichla, patrně nejoriginálnější představitel vrcholného baroka v architektuře v její dynamické podobě. Vytvořil tzv. barokní gotiku, ovlivněn byl zejm. J. B. Matheyem či J. B. Fischerem z Erlachu a F. Borrominim. Pracoval především pro církevní řády (mj. přestavba kláštera cisterciáckého s chrámem P. Marie v Sedlci u Kutné Hory, přestavba konventní budovy cisterciáckého kláštera na Zbraslavi, v Plesech, ve Žďáru nad Sázavou, přestavba chrámu P. Marie benediktinského kláštera v Kladrubech, přestavba konventu a chrámu Narození P. Marie premonstrátského kláštera v Želivu, přestavba kaple sv. Klimenta a biskupské rezidence v Hradci Králové aj.), ale také pro šlechtu (mj. Šternberský palác na Hradčanech v Praze, zámek v Manětíně, Morzinský palác na Malé Straně v Praze, Thunovský palác na Malé Straně v Praze, zámek Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou aj.). Osobitým způsobem přistupuje k dispozici staveb, v níž je obsažena symbolika a bez vlivu nezůstala ani skutečnost, že původním zaměřením byl vlastně malířem. K nejkrásnějším dílům náleží mj. poutní chrám sv. J. Nepomuckého na Zelené Hoře u Žďáru nad Sázavou či kaple sv. Anny v Panenských Břežanech. Zde Santini - Aichel uplatnil svůj častý přístup v podobě centrální dispozice se střídáním hmot.

---

### Kilián Ignác Dientzenhofer

(1689–1751) syn Kryštofa Dientzenhofera. Je nejvýznamnějším představitelem **pozdního českého baroka**. Vyučil se u svého otce. Během osmileté tovarišské cesty navštívil Itálii, Francii, Německo a Rakousko. V rakousku pracoval pro **Lucase Hildebrandta**. R. 1715 po návratu začíná pracovat v otcově podniku a po jeho smrti

(1722) jej přebírá. Pracuje, stejně jako jeho otec, pro řadu řádů :)

Ve stavbě paláce Piccolominiůvský (čp. 852-II, 1744–1752) se už sbíhají i vlivy rokoka a raného klasicismu.

Významnými díly jsou:

benediktinský klášter v Broumově (1727–1733)

klášter Voršilek v Kutné Hoře (1732)



letohrádek Amerika

### kostel sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech



kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce – pozdní období, vnitřek by měl odpovídat vnějšku

### !!!MIMOCHODEM!!!

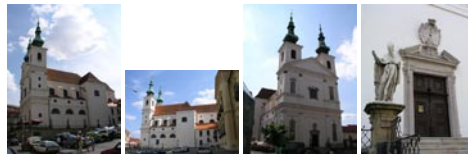
**Sdělením náčelníka Generálního štábu byl od 1. listopadu vyčleněn k potřebám duchovní služby v resortu ministerstva obrany kostel sv. Jana Nepomuckého v Praze na Hradčanech.**

:-D

### specifika barokní architektury na Moravě (činnost Italů a Rakušanů (Luchese, Tencalla, Martinelli), místní architekti - Grimmové, Erna,...) barokní památky v Brně

#### Chrám sv. Michala

V letech 1228–1238 byl založen chrám někdejšího dominikánského kláštera, známého dnes jako kostel sv. Michala. Při něm založil markrabě Přemysl v první polovině 13. století řád dominikánů. Chrám byl zničen při obléhání Brna švédskými vojsky. V 17. století proběhla barokní úprava podle **Jana Křtitele Erny**. Dnes mu dominují dvě věže v čele a portál vstupu byl změněn, dnes směřuje k východu.



#### Kašna PARNAS

Kašna byla postavená v letech **1690–95** podle projektu **Jana Bernarda Fischera z Erlachu**. Před ní na stejném místě stála kašna starší z roku 1597. Jde o nejhodnotější památku barokní plastiky v Brně. Její sochařská výzdoba je dílem A. Riggi, A. T. Krackera a dalších neznámých italských sochařů.



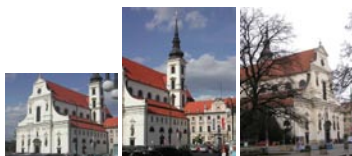
#### Kostel sv. Janů

ostel a klášter minoritů je zmiňován již ve 13. století. Díky velké přestavbě v letech **1722–1733** získal prakticky dnešní podobu, prováděl ji **Mořic Grimm**. Ten gotický charakter chrámu přestavěl barokně, je také autorem již dříve založené lořetánské kaple a autorem tzv. svatých schodů z roku 1723, připojených ke kapli. Autorem fresek v kostele je František Řehoř Ignác Eckstein.



#### kostel sv. Tomáše

Někdejší augustiniánský klášter založil v roce 1350 markrabě Jan Jindřich Lucemburský, bratr císaře Karla IV. Klášterní kostel se měl stát posmrtným monumentálním sídlem moravských vládařů. Byl značně poškozen v průběhu třicetileté války. Nový barokní trojlovní chrám sv. Tomáše byl postaven v letech **1665–75** podle plánu **Jana Křtitele Erny**.



Z původního inventáře se v kostele dochovala kamenná pieta z doby kolem roku 1385, patrně dílo **Jindřicha Parléře**. Nový pozdně barokní klášterní komplex byl vybudován podle plánů **Morice Grimma**.

Portál bývalé klášterní prelatury – Místodržitelského paláce – s plastikami zakladatele kláštera, moravského markraběte Jana Jindřicha, a jeho syna Jošta je dílem J. L. Webera z let 1742–49. V současné době je v objektu umístěna stálá expozice volného umění ze sbírek Moravské galerie. Pamětní deska připomíná pobyt Napoleona I. v Brně v letech 1805 a 1809.

#### barokní architektura a krajina

???

#### neobarokní tendence v XIX. století

???

---VYPRACOVANÝ TÉMA---

#### Barokní architektura v českých zemích, její zrod, působení a návraty.

##### Základní principy a periodizace.

**Raný barok** (17. stol.)

**Vrcholný barok** (1700–1740)

**Pozdní barok** (po r. 1740) je současný s rokokem a klasicismem

#### Předpoklady a rozvoj barokní architektury v českých zemích, tvorba 17. stol.

První stavby předjímající baroko se objevují již kolem r. 1618, za třicetileté války si v Praze zbohatlíci, např. **Albrecht z Valdštejna**, začali stavět přepychové paláce (velký sál, kaple, sala terrena, zahrada s fontánou, jízdárna...). Později se baroko uplatňovalo také na sakrální architektuře, což souvisí s působením církevních řádů, především jezuitů (**protireformace**). V sakrální architektuře našlo baroko velké uplatnění jak umění protireformační – potřeba velkého množství kostelů pro venkovské oblasti, velký rozmach klášterů, ...

##### Jean Baptste Mathey

byl do Prahy povolán biskupem, v jehož službách zde pracoval ( křížovnícký kostel...). Mathey **vedl do Čech typ trojkřídlého zámku** s ústředním hlavním sálem v kvádřovém bloku prostupující stavbu, pavilónové převýšení střední části paláce + dispozici kostela na půdorysu řeckého kříže s oválnou kupolí a klasicistní členění fasády soustavou pilastrů, lizén, oken a plochých polí.

##### Carlo Lurago

**Klementinum** – tj. jezuitská kolej je **nejdůležitější stavbou raného baroka** v Praze

#### Kryštof Dientzehofer a česká radikální skupina

Zakladatel radikálního, iluzionistického směru v české architektuře. Inspiroval se **Guarinem Guarinim**, jehož dílo poznal na svých cestách. Působil ve funkci pevnostního stavitele v Praze a prováděl také stavby podle plánů jiných architektů. Jako jeden z prvních používal **elipsoid**, střídal konvexní a konkávní tvary a tím vytvářel vlnění ploch a linií a vyvolával dojem perspektivní iluze.

**Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze** – průčelí a loď

#### Jan Santini

Je představitelem specifického českého stylu, tzv. **barokní gotiky**. Na přání objednavatelů z řad starých církevních řádů se inspiroval českou pozdní gotikou (Reitova síťová klenba...), aby tak dokázal starobylost těchto řádů a jejich spojitost s domácím prostředím X jezuité. Příležitosti využil při přestavbách klášterů – propojení barokních a gotických prvků. Uměl ale stavět i ve stylu radikálního baroku (např. zámecký kostel v Panenských Břežanech, zámek Karlova Koruna...).

Přestavba kláštera v Sedlci

**Kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou** – vrcholné dílo, tvar pěticípé hvězdy

#### Kilián Ignác Dientzehofer

V jeho díle vyvrcholil radikální barok. **Syn Kryštofa Dientzehofera**, vystudoval vídeňskou Akademii v duchu hildebrandtova guarinismu, cestoval (byl v Paříži – Mansart, Harduin – Mansart, italská mistři...). Pracoval pro různé církevní řády a jeho kostely můžeme najít po celých Čechách. Zakázky i světského rázu (např. palác Piccolomini v Praze).

Dokonale ovládl všechny prostředky barokní architektury k dosažení neskutečného dojmu a povznesení diváka do nadpozemských sfér. Při situování staveb dokázal geniálně využít terén a okolní situaci.

U kostelů často fasáda neodpovídá vnitřnímu prostoru. V jeho pozdním díle se setkáváme i s rysy klasicismu Nepomuk, sv. Mikuláš na Malé Straně, Hořice...).

#### Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně

Invalidovna v Praze

#### Specifika barokní architektury na Moravě (činnost Italů, místní architekti,...)

Do pol. 17. stol. se situace v podstatě velmi podobala situaci v Česku, později zde působili jak čeští, tak vídeňští architekti. Morava **spadala pod umělecké vlivy spíše z rakouské**, než z české strany. Na Moravě se poměrně dlouho udržovalo renesanční tvarosloví, baroko zde nastupuje jen pomalu a váhavě. Charakteristické jsou přestavby starších objektů, nedělají se zde velké realizace. Objevují se zde umělci cizího původu, především Rakušané a Italové, objednávaní cizí šlechtou od vídeňského dvora k práci na místních panstvích.

Domenico Martinelli – Ital

prelatura kláštera Hradisko

##### zámek Buchlovice

Giovanni Tencalla – Ital, slučuje prvky renesance a manýrismu s barokními

Palác Ditrichštejnů na Zelném trhu v Brně

**J. Křtitel Erna** – místní rodák, působil v Brně

Kostel sv. Michala pro brněnské dominikány

#### Barokní architektura a krajina

Pokusy o spojení stavby s přírodou (otevřená lodžie, galerie...), stavěly se také oranžerie a „**skleníky**“. Spojení vnitřního a vnějšího prostoru, přechod architektury do krajiny, stavby obklopené zahradami a parky. Přímou v zahradách byly různé altánky (mj. i saly terreny), **umělé jeskyně**, zákoutí s lavičkami.

Pozn. V rokoce se např. na francouzském dvoře objevují i „venkovské stavby“, ovšem v luxusním provedení, kde si aristokracie hrála na idylický venkovský život (**Marie Antoinetta měla u Trianonu i mlýn**).

#### Parky

- Francouzský** – geometrická osnova, vegetace byla zastřihávána do geometrických tvarů, park byl doplněn fontánami a vodotrysky a také drobnými dekorativními stavbami.
- Anglický** – přírodní park. Místo geometrických záhonů a alejí, střihaných keřů a stromů jako u francouzské zahrady se zde používá iluze volné, neupravené přírody (volné skupiny stromů a keřů, klikaté cestičky, jezírka,...)

#### Neobarokní tendence 19. stol.

Neobarokní tendence se, spolu s jinými historismy, rozvíjí v poslední třetina 19. stol. Všechny nové umělecké proudy se odvíjí na poli progresivního malířství.

Historismus se zpočátku obracel k renesanci (novorenesance) a baroku (novobaroko) a ten vyústil v eklekticismus (vybíral si motivy ze všech možných slohů minulosti a spojoval je v nové celky). Zároveň se však již vyvíjela nová, inženýrská architektura.

#### V Česku

Novorenesance byla vystřídána novobarokem z Vídně – zprostředkoval jej architekt

**Oldřich Ohmann – Varietě v Karlíně, Valterův palác v Praze**

**Václav Roštlapil – Strakova akademie v Praze**

### Šíření a formy barokního malířství v Evropě

- periodizace a charakteristika barokního malířství v Itálii Francii, Flandrech, Holandsku
- zakladatelská role Caravaggia v malířství
  - malířství ve Španělsku
  - vlámské malířství
  - holandské malířství
  - malířství ve Francii
- Benátky XVIII. století, Tiepolo

---JÁ---

Baroko vzniká v 17. století a trvá až do 18. století. Tento robustní styl je plný dynamičnosti a výraznosti. Baroko bylo přijato všemi vrstvami obyvatelstva pro svou srozumitelnost, citovou vřelost a okázalost jako protipól chladné rozumové strohosti renesance. Původ pojmu baroko nacházíme v portugalském slově ‚barrocco‘, kterým klenotníci označovali velké perly nepravidelných tvarů.

#### Malířství

Barokní malířství klade nevšední důraz na objevení co nejvyššího stupně citovosti a výraznosti v dramaticky vystupňovaných kompozicích. V obrazech je využíváno šerosvitu, hry světla a stínu na tvářích plných emocí, k dokreslení emocionalitu je použito jemných a teplých tónů. Dynamiky je často dosaženo bohatostí drapérií a dramatickou korpulentností nahých ženských těl. **Obzvláště v Holandsku je barokní malířství explozí nových témat** v zátíší, mnozí umělci se přímo specializují na určité okruhy motivů. Holandské umění samo o sobě je známo precizním provedením a podmanivou atmosférou, ne však tak výraznou dramatičností. Zdroj světla je často mimo plátno a malíř dociluje jistě nezaměnitelné intimnosti, jasnosti a tepla.

**Fresky a závěsné obrazy** jsou v těsném spojení s architekturou. Jejich provedení s nevšední perspektivou na stropích a kupolích kostelů dotváří prostor a celkový dojem monumentálnosti a nekonečnosti.

---

Barokní malířství si libovalo v líčení velkolepých mytologických a alegorických výjevů, oslavujících v podobě antických bohů nebo hrdinů příslušníky panovnických nebo šlechtických rodů, nebo v sugestivním zobrazování ukrutných scén mučení křesťanských světců. V nich mohli barokní malíři rozvinout svou zálibu pro vyjadřování mocných duševních hnutí, sklon k nadsázce a přepínání, k divadelní efektnosti, vypočítané na pohled z určitého místa. Barokní malířství pokračovalo po stránce námětové, technické i formální v **dědictví renesance a manýrismu, přetvořilo však tuto tradici ve smyslu svých slohových vlastností**. Rozvoj barokního umění souvisel ideologicky a společensky s **protireformačním katolicismem** a posílením vlivu a moci feudální šlechty; proto barokní sloh nalezl uplatnění především v Itálii, Španělsku, Portugalsku, jižním Nizozemí a ve střední Evropě v Rakousku a v českých zemích; v novém světě v Brazílii a Mexiku. **Francii v 17. století ovládal klasicismus**, v měšťanském Holandsku se prosadil **realismus**, který charakterizuje také některé projevy Španělského i českého malířství. Protože však **i v klasicistickém i realistickém malířství 17. století nacházíme obecné rysy barokního umění** (barokní temnosvit, barokní pompéznost a teatralita atd.), **hovoříme o barokním realismu a barokním klasicismu** na rozdíl od pozdějšího Courbetova realismu a Davidova klasicismu. Barokní malířství se projevilo stejně v nástěnné malbě jako v závěsném obraze (oltářní obraz, mytologická, historická, alegorická malba, portrét, krajinomalba, zátíší, zvířecí obraz).

Základ k baroknímu malířství položili v Itálii **Caravaggio a bolognská škola Carracciů**; **barokní iluzionismus** vyvrcholil ve freskách **římské školy**. Italské podněty osobitě zpracovalo barokní malířství španělské, nizozemské, rakouské, německé a české.

#### periodizace a charakteristika barokního malířství v Itálii Francii, Flandrech, Holandsku

???

#### zakladatelská role Caravaggia v malířství

Vlastním jménem **Michelangelo Merisi** (28. září 1573–18. července 1610), narodil se v Caravaggio v Lombadii (sever Itálie). Otec byl dílovedoucím pro markýze de Caravaggio. Když jeho otec zemřel, dal ho starší bratr do učení k Simonu Peterzanovi do Milána. To bylo v jeho jedenácti letech. R. 1590 je již v Římě. To je ten manik, co se o něm říká, že **zabil nějakýho kámika** z Peterzanovi dílny – asi to nebude pravda, ale fakt je, že to byl asi prudás tenhle Merisi.

V Římě pracoval pro jakýhosi obročníka Svatopetrské baziliky a tomu říkal  **Monsignore Salát** : ) **prej u něho žral akorát salát a zeleninu**. Maluje velmi realisticky – je ve své době **opakem Carraccia** (1506 Bologna–1609 Řím) resp. jeho následovníků tzv. **bolognské školy**. Ten je pokračovatelem renesančních zásad resp. pokračovali v nich, ale taky zahrnul do svých prací

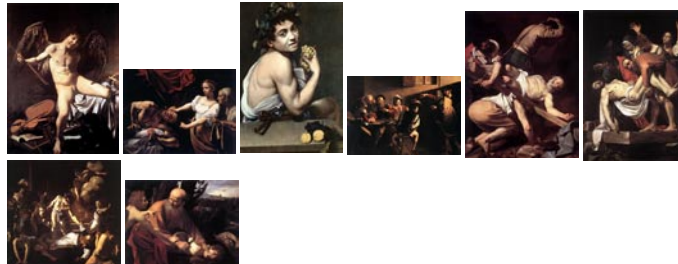
usnesení tridentského koncilu. Navíc je to žák Tintoreta (oni ti Carracciové jsou tři: LODOVICO, AGOSTINO, and ANNIBALE)

1606 Caravaggio **zabije někoho ve rvačce**. Zdrhá do Říma. Kámici sice za něj orodují a zajišťují mu milost, ale on odjíždí do **Neapole** a pak se objevuje na **Maltě**. Pak zase odjíždí do **Neapole**, kde je před německou hospodou poraněn – asi je to holt neposedsa ten klučina. Uzdravuje se dlouho až pak r. 1610 odplouvá do Španělska, hned jak dojel na nějaký hranice byl zatčen (prej omylem – to určitě : ) a když ho pustili, tak jeho loď už byla pryč. Čučel na moře tak dlouho, že dostal úpal, užeh a bůhví co ještě a umřel (zahulil a čučel)...

Díla:

#### Kaple sv. Matouše

Francouzský kardinál Contarelli (Matthieu Cointrel 1519–1585) zakoupil kapli ve francouzském kostele v Římě. Zasvětil ji sv. Matoušovi. Po smrti odkázal 100 dukátů na její výzdobu. Po několika jiných se jí ujímá **Caravaggio**. Obrazy:



**Sv. Matouš s andělem** (1600–1601), schválena byla až druhá verze (první dělala z Matouše imbecila a navíc za 2. sv. v. zhořela v Berlíně), pak je tam Povolání sv. Matouše (jak jsou tam ti hráči karet), Mučení sv. Matouše Ukřižování sv. Petra (jak je vzhůru nohama na kříži) **Kladení do hrobu** (1602–1604). Tady jsou apoštolové jako obyčejní lidi, špinaví, ošumtělí... normální. Hodně inspiroval **Rubense, Fragonarda, Géricaulta i Cézanna**. **Smrt pany Marie** (1605), mniši, kteří si obraz objednali jej nepřijali, ale mladej Rubens doporučil vevodovi z Mantovi, aby to plátno koupil.

#### malířství ve Španělsku

Španělské malířství 17. století je v podstatě realistické. Jde ale o realismus dost brutální a morbidní. Krajinomalba ustupuje portrétnímu umění. Významnými malířskými oblastmi jsou Madrid, Seville a Valencia. Hlavním centrem šp. umění je samozřejmě **Madrid**.

#### Představitelé:

**Diego Velázquez** (1599–1660)

Jeho původ je v Portugalsku (jeho děda ze strany otce a otec byli Portugalci, kteří z Portugalska odešli 1581 a usadili se v Seville). Sám je však narozen v Seville. Plným jménem **Diego Rodríguez de Silva Velázquez Rodríguez Buen-Rostro y de Zayas**. Jméno Velázquez je jméno jeho matky. Jeho učitelem byl Pachco (průměrný malíř) jehož dceru si pak vzal za manželku.

Stal se chráněncem a dvorním malířem Filipa IV (1605–). **Kreslil podle živého modelu a skutečných předloh. Je pokračovatelem Caravaggia** – ten byl ve své době za svůj styl poměrně v neoblíbě, ovšem u Velázqueze už je to malinko jiný. Samozřejmě našlo se ještě pár šulinků, co mu realismus a „prosté kopírování“ skutečnosti vytýkali, ale... Měl oporu ve svém učiteli (Pachco) Jeho styl (myslím, že spíš pozdní) je považován za jakýsi **protoimpresionismus**.

**Sevillské období** (1617–1622)

31. října 1623 jmenován malířem španělského krále

**první madridské období** (1623–1631) je jmenován do mnoha významnějších funkcí (komorník, garderobiér, komořím, ceremoniář, dozorce král. staveb, správce král. paláce). Díky tomu mu ale nezbyvalo moc času na malbu. Mohl se ale věnovat studiu prací mnoha mistrů, ke kterým teď měl volný přístup. Volnost měl i při malbě královské rodiny.

**druhé madridské období** (1631–1648)

obsahuje tři základní skupiny maleb – jezdecké podobizny, lovecká témata a **portréty šašků**.



Významným dílem té doby (ovšem nechápu, do jaké z těch tří skupin patří) je **KAPITULACE BRÉDY** (1634–35)



1649 odjíždí do Itálie, kde namaloval (mimo jiné) **PODOBIZNU INOCENCE X.** (1650).



Pobýval v Římě (kam se dostal přes mnoho jiných měst na své cestě po Itálii), kde nastoupil i na římskou Akademii sv. Lukáše, kde byl velmi veleben. Filip IV. ovšem naláhal, aby se vrátil – chtěl od něho nějaký malby (svě nové mladé maželky) a taky mu Velásquez měl dovážet malby, které pro něj nakoupil.

1651 je opět v Madridu.

... (už mě to nebaví, du dál)



**José Ribera (Jusepe de Ribera) – Spagnoletto (španěláček)** (1591–1651)

Odchází tvořit do Neapole (před tím ale pobýval v Římě a v Parmě). Neapole je pod vládou španělských místokrálů a tak je to pro něho jako doma. **Má přímý vliv na Velásqueze.**



Chlapec s koňskou nohou



Mučení sv. Bartoloměje



**Bartolomé Esteban Murilo** (1617–1682)

Celý život působil v Seville. Zakladatelem místní malířské akademie (1660). Ovlivněn **Riberem** a **Zuburbánem** (naopak později on sám Zuburbána ovlivnil). Oblíbeným tématem mu je dětství – viz třeba tu babku jak vybírá děcku vši.

Jeho tvorba se dá rozdělit na tři období:

Studené (–1652)

Teplé (1652–1656)

Mlhavé (1656–1682)

**Francisco de Zurbarán** (1598–1664)

Kromě mnoha jiného maloval i zátiší. **Přítel Velásquezův.** Tvořil převážně v Seville (nebo tam aspoň namaloval nejvýnamnější svoje díla). maloval hodně mnichy, stal se královským malířem (to musí stačit)



---  
v 16. století byla produkce Nizozemí jednotná a jižní nebo severní provincie pracovali podobným stylem. Časem sílí vliv italského humanismu což vede k romantizmu a později k nizozemskému manýrismu. R. 1567 vypukla vzpoura proti španělské nadvládě a r. 1581 vzniká Svobodné Nizozemí (7 severovýchodních provincií). Navíc tento státní útvár přijímá jako **oficiální náboženství protestantsví**. Jižní provincie (Flandry) zůstali katolické a pod nadvládou Španělska. R. 1714 však po té, co Rakousko vyhrálo spor o nástupnictví ve Španělsku, byla tato jižní část přilepena k Rakousku. Romantizmus byl poměrně nakloněn protireformačnímu baroku a tak přechod na baroko ve Flandrech nebyl až takové problém.  
---

**vlámské malířství**

hlavním představitelem je **Rubens**

Rubensův žák a snad i přítel by **Antoon van Dyck / Sir Antony van Dyck /** (1599–1641), byl to namistrovaný nafintěný kokůtek, co, když přijel do Říma, tak vůbec nezapadal ve vlámské komunitě a navíc si z něho dělali prdel. Po nějakým čase se stal dokonce hlavním malířem Karla I. (anglický král). Jeho nejznámějším dílem je Král na lovu (to je jak tam ten králík stojí před koněm a jsou tam dvě pážata...). Je spojován právě s anglickým malířstvím.



**Petrus Paulus Rubens** (28. června 1577–30. května 1640)

Jeho otec, Jan Rubens, byl právník. Stal se r. 1562 vlámským senátorem. R. 1568 utíká do Kolína nad Rýnem. Tam zastupuje Annu Saskou (manželka Viléma I. Oranžského), kterou postupem času taky píchá. Za to je uvězněn, pak propuštěn do domácího vězení. V té době se narodili dvě děti (5. a 6.) Philips a Petrus Paulus. 1578 se vrací do Kolína nad Rýnem a když je Petřovi 10 (1607), jeho Annu-piglující otec umírá. Maria (Petřova matka) se vrací do rodných Antverp.

Tam – nemají moc peněz – ho matka dává studovat (a proto, že nemají moc peněz, pak studovat nemůže), odchází teda do služby dělat pážete, ale to mu není moc po chuti a tak nakonec ve svých asi tak 14ti letech odchází studovat malířství. Studuje o tři učitelů (Tobias Verhaeght 1591, Adama van Noort 1594–98, Otta van Veena). Od roku 1598 je také svobodným mistrem a tedy si mohl vydělávat malbou. 1600 odjíždí do Itálie, kde je již jeho starší bratr Philips zaměstnán v Římě jako knihovník. Když je Rubensovi 23 je v Mantově na dvoře Vincenza I. Gonzagy. Pak odjíždí do Říma, kde si dělá kopie maleb na stropě Sixtinské kaple a tedy **je pod vlivem italských renesančních mistrů.**

1602 je zpět v Mantově, ale hned následující rok odjíždí **do Španělska**. Myslel si, že tam jede jako prostředník mezi mantovským šlechticem a španělským králem – no ale jel tam akorát jako maník, co dělal kopie slavných obrazů a opravoval je (nebo tak něco). Sice ho to sralo, ale i tak měl ve Španělsku úspěch, když se několik kopií poškodilo a on, místo aby namaloval nějakou krajinu bo co, tak daroval králi svůj obraz **Hérakleitos a Démokritos**. Na základě tohoto obrazu maloval králova oblíbenec ministra Lermy (na koni a z anfasu, ne z profilu, jak bývalo zvykem). Pro něho pak dělal ještě Apoštolský cyklus.

Po návratu dostává samozřejmě zakázky, protože když už dělal pro Lermyho, tak se nikdo nechtěl nechat zahanbit a chtěl se ukázat, že je na tom jako on. Pak je zase v Římě (1605) spolihající na svoje úspěchy a hlavně na svoje kontakty (brácha je knihovník a tajemník u kardinála Ascania Colonna, Jan van Hemelaer je knihovníkem u rodiny Cesiů /postavili kostel Santa Maria in Vallicella/). Právě na velký oltářní obraz v kostele **Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova)** obdržel Rubens zakázku.

R. 1608 se Rubens vrací do Antverp k umírající matce. Tam získává mnoho

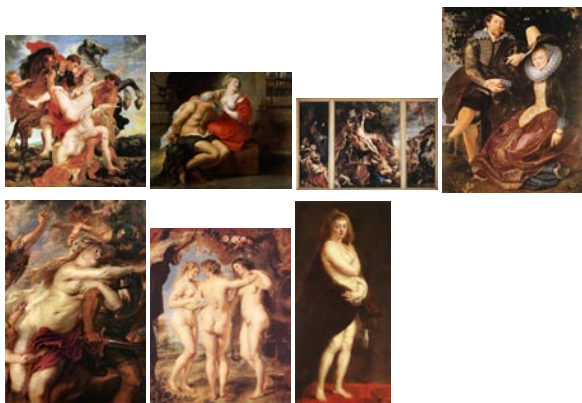


zakázek, je členem cechu antverpských romantystů, má plat 500 zlatých ročně... R. 1609 si bere za manželku ještě ne osmnáctiletou Isabellu Brantovou.

Tady vzniká třeba dílo **VZTYČENÍ KŘÍŽE**.

Od r. 1621, kdy zemřel arcivévoda Albert je Rubens pověřován diplomatickými úkoly (je to kvalitní politik a mezi vrchností se velmi dobře umí pohybovat). Navíc po desetiletém pobytu v Antverpách je velmi bohatý a vlivný.

Dokonce **sjednává (1624) mir mezi španělským Nizozemím (Vlámsko) a Spojenými provinciemi (Holandsko)**. 1622 je jeho první cesta do Paříže, kde pro Marii Medicejskou maluje **Medicejský cyklus**. Od r. 1625 do r. 1630 (15. 11.) diplomatickými cestami – které využíval k vlastní práci a propagaci – **spojil Anglii a Španělsko**. Např. v Anglii mu byl udělen **titul rytíře** a kromě toho portrétoval i tehdejšího krále Krále I. Nicméně od r. 1633 na politiku sere (to zemřela Isabela – ne jeho žena. Ta zemřela r. 1626 na mor) Rubens se znovu oženil r. 1630 a to s šestnáctiletou Helenou Fourmentovou (dcera bohatého obchodníka)



#### holandské malířství

všechno bylo během 17. století podřizováno nadšení z **protestantismu**.

**Jediným tématem pro Holandsko 17. století je Holandsko**. Nadřazenost pokrokové buržoazie nezávislé na dvoru resp. pocitující odpor k dvoru. Je to něco jako naše první republika, která se vymanila z područí Rakouska, tak ten stav teď prožívali Holanďani po vítězství nad Španělskem a nové samostatnosti. Zajímavým a pro Holandsko té doby příznačným typem malby byly tzv. **DOELEN STUKKEN** (portréty domobraneckých setnin – skupinové podobizny). Samozřejmě že se jedná o připomínku odboje reformačních hnutí. (viz třeba Rembrandtovu Noční hlídku, která není vůbec noční). Významnou osobou tohoto stylu by **Frans Hals** (1581/85–1666).

**Carel Fabritius** (1622–1654) byl významným žákem Rembrandta. Obrátil jeho temnosvit „naruby“, když umísťoval tmavé postavy na světlé pozadí.

Další kapitolou jsou holandské interiéry:

#### Pieter de Hooch



*Hooch znal a byl přítel Vermeera – proto taky dělají stejné věci.*

Samostatnou kapitolou je pak **holandská krajinomalba**. Významným představitelem je Jan van Goyen (1596–1656) a Jacob van Ruisdael (1628/9–1682).

Neopominutelnou oblastí zůstává holandské zátiší. V 17. století působí dokonce specialisté na různé druhy zátiší – květiny, stoly s nádobím, zvěř... ryby... atd. Představiteli jsou Willem Claesz Heda (1594–1680/2) který se zabývá malbou cinových a porcelánových sestav.

#### Rembrandt Harmenszoon van Rijn (15. července 1606–4. října 1669)

Více se stylem blížil k vlámskému stylu a to svou mystičností a iracionalitou.

Např. jeho současníci a velcí malíři Frans Hals () a Jan Vermeer () byli typicky reformní on **byl blíže k baroknímu pojetí malby**.

Narodil se v Leydenu a pochází z devíti (nebo sedmi) dětí. Byl nejmladší. Otci patřila část městského mlýna a po jeho smrti tak měli nějaký majetek. Jako jediný z rodiny odchází do studia, ale v 15ti letech odchází (po roce studia) k místnímu malíři Jacobu Isaczoonu von Swanenburghovi. Z tři roky potom Rembrandt odchází do Amsterdamu k Pietru Lastmanovi.

Kolem devatenácti let se vrací do Leydenu, kde společně s Janem Lievensenem (1607–1674), Gerritem Douem (1613–1675) měli zálibu (to bylo ovlivněno právě Rembrandtovým učitelem Lastmanem) v dávných bájných výjevech (Pelestina, Egypt a tak). **Pořídili si vetšnictví s různými rekvizitami typu turbany, šifty, palaši... Rembrandtova záliba je v malbě starých lidí**. Jeho významným obrazem té doby je **Mladík a smrt**.

Když mu bylo 25 (to už se jejich tříčlenná skupina ropadla), jeho otec umírá a ujímá se ho obchodník Hendrick van Uylenburch. Ten ho přiměje k založení své školy a tak nějak to pak pečou spolu, kdy Rembrandt i jeho jménem nakupuje umění, sám si taky pořizuje nějaká díla – třeba jednou **koupil i Rubense** (toho ale brzo prodal). Začíná se prosazovat jako portrétista a získává významější zakázky. Z této doby pochází třeba **Hodina anatomie doktora Tulpa**, který si u něho tenhle obraz objednal.



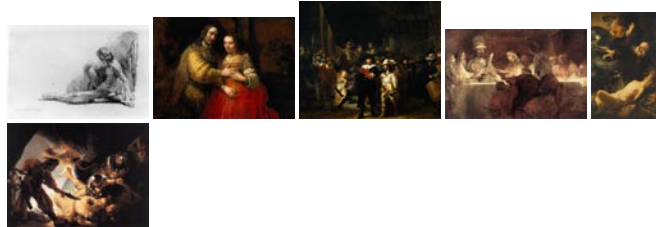
Za manželku si bere Saskii van Uylenburch. Ona mu byla velkou oporou, i když to vypadá, že moc šetřej k jejímu bohatství nebyl. V každém případě tak nějak **toužil po bohatství**. Koupil třeba dům – blízko Uylenburcha – v židovské čtvrti, který byl spíš výsadou movitějších vrstev.

Jeho manželka ovšem nemohla mít děti – resp. měl děti, které hned po narození umírali. Byla velmi zesláblá častými porody.

Rembrandt se stýkal s židovskou komunitou, pro kterou často portrétoval. Zakázka na **Noční hlídku** (1642) byla zároveň v době, kdy zemřela Saskie. Jedinému jeho synovi byl rok. Najal pro něj schůvu a to Geertje Dickersovou. S tou pak vedl nějaký soudní spory (1649) o peníze a jakýsi šperky. No ale pak tu babu nechal šoupnout do lochu a bylo. Mezi tím už ale měl novou chůvu (hezčí a mladší – to je jasný) třiadvacetiletou Hendrickj Stoffelsovou. S tou byl až do její smrti a to do r. 1662.

**Po Saskiině smrti** dochází v rembrandtově díle ke zvratu. **Již to není „barokní“ Rembrandt, ale více expresivní**. Hodně se zabýval grafikou. Hodně maluje svůj portrét – jakože obecně, ne až v téhle době. Tomuhle se mohl rovnat snad jenom **Vincent van Gogh**, kterej se asi taky na sebe furt čuměl.

Postupně – a to díky novému stylu malby – mu ubývá zakázek. (Navíc je **Holandsko republikou, čili on ani neměl mecenáše** – ty by v té době tak nějak nekorespondovalo s obecnou filozofií /narodil třeba od Rubense a tak/) A tedy i peněz. Zatím, co je ve světě poměrně uznávaným umělcem, v Holandsku na něj všichni prdí. **Zbankrotoval** (1660), **prodal svou uměleckou sbírku** a dokonce i ten velkej barák v židovské čtvrti a odstěhoval se jinam (Rosengracht). Jako bankrotář nemohl prodávat svoje věci a tak Hendrickje s Titem založili obchodní společnost, přes kterou jeho obrazy prodávali.



#### Vermeer van Delft (1632–1675)

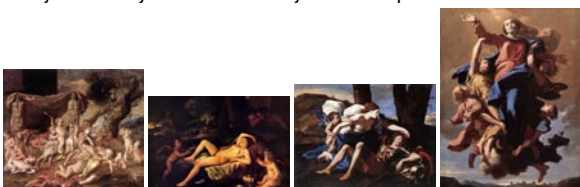
už se mi nechce o něm psát a navíc tohohle manika poznám vždycky!!! Hlavní je, že patří sem k Rembrandtovi.



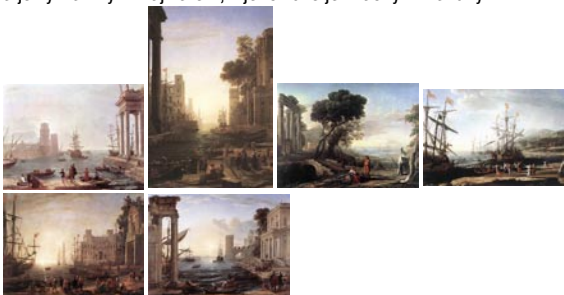


### maliřství ve Francii

Je více klasicistní. V roce 1648 je založena Královská akademi maliřství a sochařství (zhlidli se v blognské a římské akademii). Na jejím počátku byl v čele **Colbert** (viz architektura ve Francii a jeho vliv při přestavbě Louvru a Versailles). **Colbert** samozřejmě protěžoval akademii při výzdobě královských sídel. Nejznámějším maliřem a taky nejvic to dokazujícím je **Nicolas Pussin** (1594–1665), ten se díky cestě do Říma setkává s vlivem antiky. Ještě na chvíli ale Řím opouští (i přes to, že byl v Římě ženat) a odjíždí do Paříže jako královský maliř. Po nějakým čase se mu intriky u královského dvora znechutily a vrací se zpět.



Obdobou jeho příběhu je i **Claude Lorrain** (1600–1682), ten taky žije v Římě a je významným krajinářem, v jehož díle je značný vliv antiky.



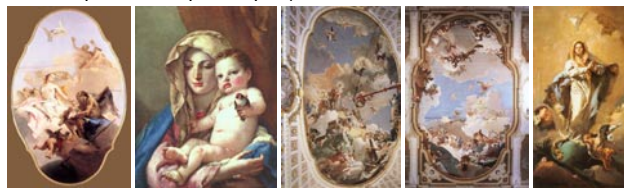
### Georges de La Tour (1593–1652)

to je ten, jak maluje ty luxusní noční scény s umělým osvětlením – většinou někdo drží svíčku...



### Benátky XVIII. století, Tiepolo

snad přijde doba, kdy budu mít na lokálního a regionálně významného odpadlíka Tiepola čas. (v době rokoka ve Francii vrcholí v Itálii **malba iluzivní**, k jejímuž hlavnímu představiteli patří Tiepolo)



## 14.

### Barokní a rokokové malířství v českých zemích.

- Karel Škréta jako syntetik evropských tendencí
  - expresivní styl M. L. Willmanna a J. K. Lišky
  - vrcholný sloh v díle Petra Brandla, Jana Kupeckého a V. V. Reinerera
    - rokoko v malbě
    - barokní malířství na Moravě
- (Rottmayr, J. L. Kracker, Troger, Maulbertsch aj.)



---JÁ---

Barokní a rokokové malířství v českých zemích.

Jako první odpoutání se od manýrismu je považována **výzdoba Valdštejnského paláce od Bartolomea del Bianca**.

---

R. 1709 malíř **Michael Václav Hilbax** (), architekt **František Maxmilián Kaňka** () a sochař-řezbář František Preiss podali u císaře Josefa I. žádost o založení pražské umělecké akademie. To bylo výrazem tehdejších tendencí oprostít se od cechovní organizace. Malíři – resp. sochaři od r. 1680, kdy zakládají vlastní cech – byli sdružováni v ceších, které jako jediné umožňovali vychovávat (učit) další umělce. Problém cechů byl hlavně v tom, že v nich bylo plno lidí, kteří neměli s vlastní tvorbou umění co dělat (obchodníci s uměním, kdejaká lůza a gáza..., řezbáři)

### Karel Škréta jako syntetik evropských tendencí

**Karel Škréta Šotonovský** (1610–1674) ze Závovic je **nejvýznamnější osobností české ranně barokní malby** – někde se uvádí jako manýrista, tak neví kurva. Je skutečným zakladatelem české barokní malby. Pocházel z úřednické erbovní rodiny, malířství se pravděpodobně naučil u některého z dvorních mistrů. R. 1628 musel odejít do zahraničí (jeho rodina patrně **nebyla po chuti katolíkům**, on ale, šmejd jeden, **konvertoval** a vrátil se), po té studoval v Sasku a v Itálii, kde se setkal s dílem italských a nizozemských mistrů (**Velázquez, Carravaggio**). V roce 1638 se usadil v Praze, kde pracoval na **Svatováclavském cyklu** (1641–43; ze 32 maleb se zachovalo 8) který je v Praze na Zderaze a na řadě oltářních obrazů pro nejvýznamnější z pražských kostelů (kostel Sv. Tomáše a Sv. Mikuláše na Malé Straně, Sv. Štěpána, Panny Marie před Týnem aj.). Proslavil se mimo jiné i vynikajícími portréty, kresbami a návrhy ilustrací.

Koncem třicátých let se prohloubilo jeho robustní a realistické pojetí malby – sv. Karel Bartolomejský (Nár. Galerie v Praze) a kolem r. 1653 vyvrcholilo obrazem řezače drahokamů **Dinysia Miseroniho a jeho rodiny** (taky NG Praha).



Dinysio Miseroni a jeho rodina

---

Český malíř, patrně největší zjev české barokní malby. Pocházel z českobratrské rodiny a proto koncem 20. let 17. století odešel do exilu, ale již v roce 1630 konvertoval ke katolictví a od roku 1638 pobýval v Praze, kde založil dílnu s množstvím žáků a spolupracovníků Ovlivnila ho především benátská škola (mj. P. Veronese, Tintoretto a Tizian). Je autorem oltářních i závěsných obrazů, portrétů, výjimečně zobrazoval mytologická témata. Ve svém díle spojil barokní senzualismus a dramatickosti s monumentalitou a žánrovým detailem, v portétech dovedl mistrně vystihnout duševní rozpoložení portrétovaných. V pozdějších dílech dospěl ke klasicizující tendenci a většímu uplatnění šerosvitu, čímž předjímal M. V. Halbaxe či P. J. Brandla.

Z díla:

sv. Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem, *Jakobův příchod k Lábanovi, Svatováclavský cyklus pro augustiniánský klášter na Zderaze na Novém Městě v Praze, Muž z dlouhými plavými vlasy, Ignác Vitanovský z Vlčovic, Marie Maxmiliána ze Šternberka, Svatá rodina se sv. Barborou a sv. Kateřinou, Archanděl Rafael s malým Tobiasem, Ukřižování v chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze, oltářní obraz Nanebevzetí Krista v chrámu sv. Tomáše na Malé Straně v Praze, oltářní obraz Nanebevzetí v chrámu Panny Marie před Týnem na Starém Městě v Praze, hlavní oltářní obraz Maltézští rytíři se modlí v bitvě u Lepanta v chrámu Panny Marie pod řetězem, hlavní oltářní obrazy v chrámu Nanebevzetí P. Marie cisterciáckého kláštera v Plasech aj.*

---

Pokračovateli Škréty jsou: Antonín Stevens (1618–1672), Matěj Zimprecht (1628–1680) a ze slezska pocházející Jan Jiří Heinsch (1647–1712).

### expresivní styl M. L. Willmanna a J. K. Lišky

**Michal Leopold Willmann** (1630–1706) je oproti Škrétovi stylově blízko tradici **nizozemské expresivní malby** 17. století. (např. Klanění pastýřů, obrazy malované pro kostel na Starhově).

Jeho dílo, charakteristické měkkým tlumočením barev, se pohybovalo v široké výrazové škále od jemně lyrických až po silně dramatické scény. I po jeho odchodu do Vratislavy je stále uznávaným malířem i v Čechách.

Jeho obrazy jsou (mimo jiné): Kutná Hora-Sedlec, Žďár nad Sázavou, kostel sv. Františka na Starém Městě, Osвобоzení Adromedy v NG Praha...

**Jan Kryštof Liška** (1650–1712)

V jeho díle se projevuje větší sklon k harmoničnosti a měkkému malířskému přednesu. Někdy překvapí i jeho téměř rokokově něžné a skvrnovité pojetí malby (Stigmatizace sv. Františka z r. 1700 a Patroni české země v NG Praha)

**Slezský malíř**, představitel vrcholně barokního malířství, **nevlastní syn a žák M. L. L. Willmanna**, po roce 1689 činný v Praze. Podněty čerpal zejména z italského malířství, školy boloňské, benátské, neapolské a římské, a rovněž od svého otce, v jehož dílně nějaký čas působil. Je autorem fresek, závěsných, zejm. oltářních, obrazů a kreseb a svými díly se podílel na vytváření uměleckého prostředí vrcholně barokních Čech a stal se v podstatě jedním z jeho vůdčích duchů. Ovlivnil mj. **P. J. Brandla** či **V. V. Reinerera**. Typický je pro něho až **skycovitý rukopis**, vynikající pohybová kompozice a výrazná barevnost, dovedně pracoval se světlem a stínem.

Z díla:

obraz **Nanebevzetí P. Marie na hl. oltáři v chrámu Nanebevzetí P. Marie cisterciáckého kláštera v Oseku**, obraz **Stigmatizace sv. Františka na hl. oltáři v chrámu sv. Fr. Serafinského na Starém Městě v Praze** a obraz **Nanebevzetí P. Marie na jednom z bočních oltářů v tэмže chrámu**, obraz **Sláva Karmelu na hl. oltáři chrámu sv. Havla na Starém Městě v Praze**, **fresky v sále býv. prelatury cisterciáckého kláštera v Plasích**, oltářní obrazy v chrámu **Narození P. Marie bývalého premonstrátského (ženského) kláštera v Doksanech**, obraz **Apoteóza sv. Voršily na hl. oltáři chrámu sv. Uršuly (Voršily) na Novém Městě v Praze aj.**



Nanebevzetí P. Marie



Stigmatizace sv. Františka

## vrcholný sluh v díle Petra Brandla, Jana Kupeckého a V. V. Reinera

**Petr Brandl** (1668–1735) maluje (kromě jiného) **kuřáky, ochlasty, kurvičky** : teď někdy měl výstavu v Praze „**Petr Brandl – malíř neřestí pozemských**“ byl laxní vůči termínům zakázek, neplnil je a dokonce ho dluhy přivedly prej i do vězení. Jeho tvorba je spjatá především s Čechy.

Český malíř a syn krejčího Petr Jan Brandl se vyučil malířství v letech 1655 až 1702 u dvorního malíře Kristiána Schrödera, který pracoval také jako správce hradní obrazárny. Tam se také Brandl pod jeho vedením seznámil s díly italských a nizozemských mistrů. Byl jedním z předních představitelů vrcholného českého baroka. Již jeho raná díla vykazují Brandlův výrazný talent a Brandl se často podílel na malování rozměrných oltářních výjevů. Na počátku 18. století získala jeho díla na dramatickosti. Brandl propracoval svůj vytříbený styl barevnosti i šerosvitů. Přidal na prostorovosti obrazových scén i na náročnosti kompozic.

Po roce 1720 se Brandl začal věnovat portrétní tvorbě a jeho rukopis se značně uvolnil, a tak jeho dílo postrádá účinnost a intenzitu jeho předchozí tvorby. Nicméně ke konci 16. stol se u něho projevuje iluzivně chápaný kolorit, pastózní nánost barvy a bvolněji vedený rukopis. Vrchoným dílem toho období je Klanění tří králů v zámecké kapli ve Smiřičích, Nanebevzetí Panny Marie z Vysokého Mýta, sv. Antonín v kostele sv. Ducha v Hradci Králové, Uzdravení slepého Tobiáše (po r. 1705) vrcholným dílem jsou oltářní obrazy sv. Jáchym a Anna (kostel na Malé Straně) je velmi známý jako portrétista, asi nebyl nikdy v cizině V polovině tvorby je u něho vidět ovlivnění Hilbaxem – to je ten, co chtěl zakládat r. 1709 pražskou uměleckou akademii.

---

Český malíř, jeden z nejvýznamnějších představitelů vrcholně barokního českého malířství. Svůj malířský rukopis získával zejm. studiem obrazu v obrazárně Pražského hradu a pod vlivem malířů jako byli J. R. Bys, A. Godyn a M. V. Halbax. Bez odezvy u něj nezůstalo ani dílo **M. L. L. Willmanna** a **J. K. Lišky**. Jako jeden z prvních byl **malířem „na volné noze“** nesvázaný cechovními pravidly, nevystavený požadavkům šlechtického patrona. Tento postoj se výrazně odrážel v jeho dílech, kdy sám rozhodoval o pojetí tématu, umožňovalo mu to uvažovat o něm hlouběji a nacházet nové přístupy pro zpracování. Zakázky získával především jako vyhledávaný malíř oltářních obrazů v Praze i na venkově. Ceněny jsou také jeho portréty a postavy světců, v nichž se projevuje jak uvolněný malířský rukopis, tak mimořádný cit pro vyjádření duševního rozpoložení.

Ve svých pracích se projevuje jako **mistr temnosvítu** ve spojení s intenzivní barevností. V tomto ohledu experimentuje v pozdějších dílech s několika světelnými zdroji. Postupně se dopracoval k harmonii mezi světlem a barvou, a dosáhl syntézy mezi epickým a lyrickým prvkem. Kladl rovněž důraz na citově hluboký výraz zobrazovaných postav. Většinou tehdejších umělců byl vnímán jako inovátor ve vnímání funkce umění v lidském životě. Umělecky ovlivnil mj. **V. V. Reinera**.

Z díla:

*mj. obraz sv. Máří Magdaleny v chrámu sv. Václava v Mníšku pod Brdy, obrazy Křest Kristův, Nejsv. Trojice, sv. Anny a sv. Antonína Paduánského v chrámu Narození sv. J. Křtitele v Manětíně, obrazy Zavraždění sv. Václava, Smrt sv. Isidora a Nanebevzetí P. Marie v chrámu sv. Barbory tamtéž, obraz Nejsv. Trojice v chrámu Nejsv. Trojice kláštera augustiniánů ve Lnářích, obraz Narození P. Marie v chrámu Narození P. Marie býv. premostrátského (ženského) kláštera v Doksaněch, obraz Všech svatých v chrámu sv. Jakuba na Starém Městě v Praze, obraz sv. Jáchyma se sv. Annou v chrámu P. Marie Vítězné na Malé Straně v Praze, obrazy v bazilice sv. Markěty benediktinského kláštera v Břevnově v Praze, obraz Historie Josefa Egyptské v zámecké kapli Zjevení Páně ve Smiřičích, obraz Podobizna horního úředníka v Národní galerii v Praze aj.*

---



**Jan Kupecký** (1666–1733) (nebo se taky někde uvádí 1667–1740) **nejznámější český freskař**, začínal jako malíř bitev a krajin, stejně jako Brandl je i on spojen s působením v Čechách. Velký vliv **benátského kolorismu** a **Petra Brandla** – ten je jeho současník (a taky spolu dělají alegorii na sochařství a na malířství, **Kupecký tu na malířství**). V pozdní fázi je znatelný vliv rokoka.

Jan Kupecký se narodil roku 1666 v Čechách. Většinu svého dětství prožil v Uhrách, kam jeho rodiče **uprchli za svobodu evangelického vyznání**. I když v dospělosti pobýval v Čechách jen zřídka, nepřestal se po celý život hlásit ke své vlasti. V dobových dokumentech se proto u jeho jména většinou objevuje přípis **Mahler aus Böhmen** či **pictor boemus**.

Původně měl Kupecký pokračovat v řemesle svého otce, který byl tkadlec, člen cechu v Pezinku v Bratislavě. V patnácti letech však odešel proti otcově vůli z domu a byl později nějaký čas malířským pomocníkem na zámku Holič. Jeho prvním učitelem se stal v roce 1681 švýcarský malíř Benedikt Klaus (1636–1707), který pro hraběte Adama Czobora restauroval díla z jeho obrazárny. Roku 1684 odešel se svým učitelem do Vídně, kde strávil další tři roky. Pak se vydal na cestu do Itálie. Putoval přes Benátky do Říma, kde se usadil roku 1687. Sociální a kolegiální zázemí mu poskytla komunita německých malířů. Kupeckého římský pobyt a italský zvláště – žil a pracoval tam přes dvacet let – byl pro jeho umělecký vývoj stěžejní. Setkal se jak s italskou školou reprezentovanou Franceskem Trevisanem, s Carlem Marattim a jeho žáky, tak i s německými malíři a **holandskými žáky Rembrandta**.

Roku 1707 přijal pozvání knížete Adama z Lichtenštejna a vrátil se do Vídně, kde se z něj brzy stal vyhledávaný portrétista. Maloval podobizny císaře a jeho rodiny, předních šlechticů, dvorských hodnostářů i bohatých vídeňských měšťanů. V letech 1711–1712 **portrétoval také ruského cara Petra Velikého**, který si jej osobně vyžádal během pobytu v Karlových Varech. Zajímavá je jeho **spolupráce s Petrem Brandlem**, dalším vynikajícím barokním malířem, na Alegorii Sochařství a Malířství, která se datuje do roku 1716. Brandl je autorem prvé a Kupecký druhé alegorie.

Po svém návratu z Itálie se Kupecký ve Vídni oženil s dcerou svého někdejšího učitele Benedikta Klause Zuzanou. Jejich manželství však nebylo příliš šťastné. Kupeckého přítel a životopisec Johannes C. Füessli Zuzanu obviňuje z nevěry a doslova píše, že malíř sňatku později trpce litoval. Měli spolu dceru a syna, ani jedno z dětí se však nedožilo dospělosti.

Řevnivost ze strany vídeňských malířů a věčné obavy z náboženského pronásledování vedly Kupeckého k tomu, že v roce 1723 přijal nabízenou ochranu svobodného vyznávání své víry v nábožensky tolerantním Norimberku a okamžitě se z Vídně s rodinou odstěhoval. Jeho úspěšná kariéra pokračovala i v Německu. Během následujících deseti let podnikl řadu cest, během nichž portrétoval například mohučského kurfiřta nebo biskupa würzburského. V Norimberku mu bylo velkou oporou přátelství malíře Georga Blendingera, se kterým se znal z dob svého římského pobytu, a scházel se také s řadou místních malířů a rytců.

V listopadu 1733 zemřel ve věku sedmnácti let malířův talentovaný syn Christoph Johann Friedrich. Jeho smrt Kupeckého hluboce zasáhla. Všechny další zakázky mimo město odmítal a během posledních sedmi let svého života již Norimberk neopustil. Na sklonku života ho začaly trápit záchvaty dny, které mu ochromovaly ruce a často mu znemožňovaly malovat. Jan Kupecký zemřel 16. července 1740. Byl pochován u kostela sv. Jana **na stejném hřbitově jako o více než dvě století dříve Albrecht Dürer**.



**REINER Václav Vavřinec** (8. 8. 1689–9. 10. 1743)

Václav Vavřinec Reiner pocházel z umělecké rodiny – děd Martin byl stavitel, otec Jan sochař, strýc obchodník s obrazy. Vyrůstal obklopen uměním. Jeho rádci při prvních malířských pokusech byli **P. Brandl** a v oboru fresky další rodinný přítel **J. K. Liška**. Jak kázaly tehdejší zvyklosti, vyučil se Reiner v malířském cechu. Reinerovo umění vycházelo pevně z tradice české malby, z dědictví škrétovské školy. Po celý život **byl úzce spjat s P. Brandlem**, věnoval se ovšem především oborům, které Brandl většinou nepěstoval – **krajinářství a monumentální nástěnné nebo nástropní malbě**. Na skvělou úroveň pozdvihl pak do té doby nejslabší článek české barokní malby – **fresku**.

Jeho věhlas překročil domácí hranice. Svědčí o tom například náročné malby v knihovně karteziánského kláštera v Gamingu v Rakousku či fresky v kostele sv. Vincence ve Vratislavi. K vrcholům domácí tvorby náleží **fresková výzdoba v kostele sv. Tomáše na Malé Straně**, obraz Obětování v pražské Loretě či fresky u sv. Jiljí na Starém Městě. Ale Reinerův rozmach byl mnohem rozmanitější, vždyť po roce 1737 vymaloval i **šest dekorací pro divadlo v Kotcích v Praze**.

*Významné práce:*

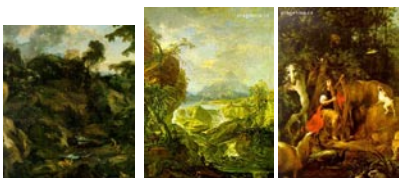
*Zápas gigantů v kopuli Černínského paláce, Orfeus se Zvířaty z NG Praha (z r. 1720), freska v kostele Jana Nepomuckého na Hradčanech.*

*S obrazy jeho tvorby se pak setkáváme u mnohých následovníků, především ve freskové malbě (např. František Xaver Palko, Julius František Lux apod.).*

---

Český malíř, jeden z vůdčích představitelů malby vrcholného baroka. Ovlivněn

byl především M. V. Halbaxem, **M. L. L. Willmannem**, **P. J. Brandlem** a **J. K. Liškou**. Zpočátku nesla jeho malba prvky benátského kolorismu a brandlovského šerosvitu, aby se později prosvětčila, kdy ve výrazu převládla monumentálnost. Na sklonku života měl naopak blízko k lyrčnosti, kterou se hlásilo **rokoko**. Jeho zaujetí si získala především technika fresky, zejména ve velkých architekturách chrámů. Pracoval jak pro církevní instituce (mj. chrám Nanebevzetí P. Marie v cisterciáckém klášteře v Oseku, chrám sv. J. Nepomuckého na Hradčanech v Praze, chrám. sv. Fr. Serafinského na Starém Městě v Praze, Zrcadlová kaple Zvěstování P. Marie v Klementinu na Starém Městě v Praze, chrám sv. Jakuba Většího v Cítilibech, chrám sv. Tomáše na Malé Straně v Praze, chrám sv. Jiljí na Starém Městě v Praze), tak pro šlechtu (mj. freska ve velkém sále zámku v Duchcově, nástrovní freska nad schodištěm v Černínském paláci na Hradčanech v Praze, freska Alegorie umění v sále terrenež zahrady Vrbovského paláce). Je rovněž autorem krajinomaleb (mj. Krajina s ptáky, Orfeus se zvířaty, Hornatá krajina se stafáží), obrazů s bitevními scénami (Bitva s Turky) a portrétu. Svým dílem ovlivnil řadu malířů v Čechách, např. I. Raaba, J. P. Molitora, J. L. Krackera či J. Kramolína.



### rokoko v malbě

Pozdně barokní prvky benátského stylu Giovannio Battisty Pittonioho pronikly do Čech nakrátko v díle **Antonina Kerna** (1709–1747) který již respektoval estetiku rokoka (kostel pražské Lorety, Sv. Augustin v NG Praha) Hlavní výtvarnou roli v českém rokokovém malířství zaujímá **František Xaver Palko** (1724–1765). Několik jeho žáků jsou pak také neméně významní: Jan Quirin Jahn a Redelmayer. Palko je absolventem vídeňské Akademie a je tedy ovlivněn **benátským a bolognským vlivem** prostřednictvím rakouska.

Ke krajně zdobné rokokové formě dospělo naše malířství v dílech **Norberta Grunda** (1717–1767). Mezi náměty jeho prací jsou nejčastěji výjevy ze zámeckých parků a krajiny s plochami vodních hladin i galantní scény s rokokovými dámami.



### barokní malířství na Moravě

(Rottmayr, J. L. Kracker, Troger, Maulbertsch aj.)

Domácí malířská tvorba se koncentrovala především do dvou center a to do **Olomouce** a do **Brna**. Malířské **podněty z Čech pronikaly na Moravu ojediněle** prostřednictvím **Škrétových** pokračovatelů – např. Martina Antonína Lublinského (1636–1690), olomouckého duchovního. V této rané fázi baroka se na Moravě uplatňují spíše **Italové** a **Nizozemci**. To je dáno tím, že Morava byla celé 17. a 18. století spojena s Rakouským kulturním prostředím a tak se malířství vyvíjelo odlišně než v Čechách.

Od konce 17. století zasahoval na Moravu činnost **rakouského** freskaře **Jahanna Michaela Rottmayra** (1654–1688) autora malby v kopuli kostela sv. Karla Baromejského ve Vídni. V roce 1695 vytvořil umělec nástrovní fresku s námětem apothézy rodu Althánů v sále předků ve **Vranově nad Dyjí**. Benátskou lekci J. K. Lotta spojoval tento rakouský malíř s prvky vlámského baroka.

### František Ignác Řehoř Eckstein (1669–1740)

převážně na jižní Moravě působící malíř. Vyznač pozzovského iluzionismu, poučený ve světelné modelaci malbou Itala G. B. Gauliho. Jeho fresky s plasticky působivými postavami zasazenými do iluzivního architektonického prostoru se odhcovaly např. ve výzdobě zámku v **Miloticích**.

Je **tvůrcem freskové výmalby** kostela sv. Janů

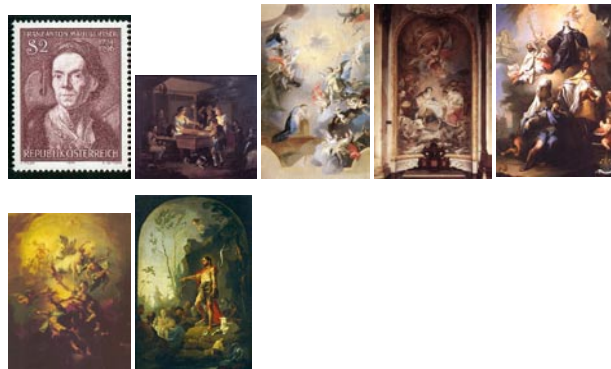


### Pavel Troger (1680–1762)

Jeho **Zázračné nasycení 5000 lidí na poušti**, které je na klenbě slavnostního sálu prelatury kláštera Hradisko v Olomouci, patří k nejcenějším dílům moravského baroka. Troger ja v Itálii školený a průbojný učitel vídeňské Akademie. Spolu s ním na výzdobě pracoval i jiný rakušan Daniel Gran (1694–1757), je to žák Itala Ricciho a Solimény, pocházející z Vídně. Ten taky m. j. maloval strop vídeňské Nár. knihovny. V Brně řešil výzdobu **Stavovského domu** (Sněmovní sál a Soudní sál – 1734–1735).

### František Antonín Maulbertsch (1724–1769)

Nejtalentovanější rakouský malíř 18. století. R. 1759 vytvořil překrásné fresky Lenniho sálu Kroměřížského zámku – což je už vlastně rokokovým dílem. Dalším jeho významným dílem na Moravě jsou fresky kostela na Hradišti sv. Hypolita (Znojmo, 1765).



Uměleckou tvorbu ve 2. pol. 18. stol. lze rozdělit do teritoriálního okruhu jižní a severní Moravy.

Jih: **František Vavřinec Korooompay** (1723–1779)

Josef Winterhalter ml. (1743–1807)

Sever: **Josef Ignác Sadler** (1725–1767)

## 15.

### Barokní sochařství, jeho zrod a podstata, přínos českých zemí

- zakladatelská role Gianlorenza Berniniho v sochařství
- sochařská tvorba v českých zemích 17. a 18. století, místní a cizí umělci
  - Matyáš Bernard Braun
  - sochařská rodina Brokofů
- významné realizace barokního sochařství v českých zemích
  - specifika „moravského“ baroku (Schauberger, Zahner, Schweigel...)

--JA--

### Barokní sochařství, jeho zrod a podstata, přínos českých zemí

Baroko vzniká v 17. století a trvá až do 18. století. Tento robustní styl je plný dynamičnosti a výraznosti. Baroko bylo přijato všemi vrstvami obyvatelstva pro svou srozumitelnost, citovou vřelost a okázalost jako protipól chladné rozumové strohosti renesance. Původ pojmu baroko nacházíme v portugalském slově ‚barrocco‘, kterým klenotníci označovali velké perly nepravidelných tvarů.

### Sochařství

Barokní sochařství opouští tvarově vyrovnaný střizlivý ideál renesanční krásy. **Je úzce vázáno na architekturu**, neboť díla většinou sloužila jako dekorace mostů, hradních nádvoří, zahrad a kostelů. Častými náměty byly **sochy světců**, náboženské scény a **alegorie**. Sochy jsou zachyceny s monumentální nadsázkou vnitřní citovosti, jakoby zbavené existence v tomto světě, duše vyobrazených postav se piná vzhůru ke stavu mystické extáze. Celé dílo pak působí svou nadnesenou dynamičností a **divadelní vznešeností** zanicených gest. K ještě většímu efektu neklidu a dramatické citovosti je často přidána **hra světla a stínu** v záhybech rozevlátých rouch a drapérií. V lidovém umění je baroko zastoupeno oblíbenými křížovými cestami, **kapličkami, mezníky a milníky**.

### zakladatelská role Gianlorenza Berniniho v sochařství

**Gian Lorenzo Bernini** (1598 Neapol–1680 Řím)

Jako sedmnáctiletý vysochal sousoší Koza Amaltheia (±1615)

Jako mladík udělal náhrobek biskupa Giovana Battisty Santoniho pro papeže Sixta V. a na základě téhle práce si ho všiml kardinál Scipione Borghese a vzal ho do svých služeb. Vlastnil plno antických soch a úkolem Berniniho bylo se starat o jeho sbírku. Práci dělal dobře a tak dostal svou první zakázku – sochu Davida (to je ta, jak je David s prakem v ruce, špulí rty a chystá se vystřelit). To bylo v jeho 25 letech.

R. 1622–24 tesá sochu Apolón a Dafné – jak Apolón unáší Dafné, která se mění ve strom.



R. 1622 je jmenován papežem Řehořem XV. „Kristovým rytířem“ a od té doby mu v Římě říkali rytíř Bernini. **Pro chrám sv. Petra** v Římě **vytvořil bronzový baldachýn, svatopetrský stolec** (1657–1666), Královské schodiště (1663–1666). Vrcholné dílo je pak **Vidění sv. Terezie** (1645–1652) a socha Blahoslavené Ludovici Albertoniové (1671).



### sochařská tvorba v českých zemích 17. a 18. století, místní a cizí umělci

Zajímavý třeba je, že asi tak od roku 1510 se sochaři organizovali společně s malíři (a řezbáři a těma, co polychromovaly bífenyly) v **malířském cechu**. Nejde teď o až tak o sochu kamennou – i když samozřejmě taky, ale především dřevěnou, kterou napřed sochař vysochal a malíř namalil. Práce malíře pak byla ceněná více, než práce sochátora. Po dlouhých tahanicích, kdy sochaři nechtěli být v jednom cechu s malíři a to především proto, protože z toho vyplývalo, že jsou podřadní umělci ve své tvorbě závislí na malířích. Až r. **1680** měli sochaři svůj cech. A to taky díky např. Janu Jiřímu Bendlovi.

---

Barokní sochařství v našich zemích se postupně během 17. století vymanilo z řemeslné úrovně do níž pokleslo ve válečných letech. Řada autorů, zejména štukatérů, jako byl florentan **Baccio del Bianco**, byla cizího původu. Výraznější domácí postavou byl **Jan Jiří Bendl** (1620–1680) – plastiky na portiku chrámu sv. Salvátora v Praze, sousoší Zápas anděla s ďáblem v NG Praha z roku 1650.

Česká barokní plastika dostoupila svého tvůrčího zenitu až na počátku 18.

století v díle **Brokofů** a **M. B. Brauna**

**Ferdinand Maximilián Brokoff** (1688–1731), syn sochaře Jana Brokoffa. K jeho známým dílům patří výzdoba průčelí Morzinského paláce v Praze (1714), náhrobek sv. Jakuba v Praze (před 1716) a **několik sousoší na Karlově mostě**. Brokoff pracoval ve Vídni, Vratislavi a na řadě venkovských míst.

**Matyáš Bernard Braun** (1684–1738) je ve své tvorbě na **opačné straně vrcholného baroka** než na jaké je **Brokoff**. Je **ovlivněn Berninim**, jehož styl dále rozvinul a prohloubil. V jeho díle je vidět mnoho prvků analogických s **Petrem Brandlem**, který byl jeho přítel. V r. 1710 vytvořil **pro Karlův most sousoší sv. Luitgardy** a to podle malby **J. K. Lišky**.

Pro hraběte Šporka vytvořil řadu soch v jeho sídle v Kuksu (např. r. 1712 alegorii Ctnosti a Neřestí). V lese zvaném Betlém vytvořil sochy sochané přímo do skály v jednotě s přírodním prostředím.

Co se týká Moravy, tak tam má velkou zásluhu na rozvoji regionu olomoucký biskup. Čechy ovlivnil **Moravu** jen částečně – spíš miň než víc – protože ta se **orientovala spíš na Vídeň** (potažmo Itálii). V Olomouci působil sochař Michal Zúrna (1654–1698), který vytvořil např. sochu Alegorie víry, která je teď v Konici u Prostějova. Mezi umělci povolány olomouckým biskupem na Moravu je Baldassare Fontana (1658–1738), v Římě skolený Ital. Jeho práce jsou např. v Kroměříži na Hradisku a na sv. Kopečku u Olomouce a na Velehradě.

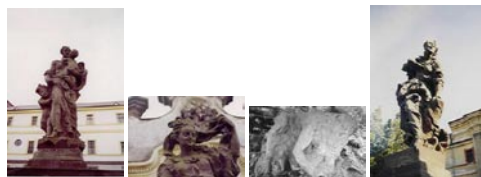
### Ignác Günter

bavorský sochař, který působil i na Moravě. Na pozvání olomouckého cechu mu poskytl tvůrčí příležitost při výzdobě kostelíku v odlehlé obci Kopřivně na Šumperku. Sochařská výzdoba hlavního oltáře s postavami apoštolů a dominantní figurou Panny Marie je dílo evropského významu.

### Matyáš Bernard Braun

Polarita českého vrcholného baroka je dána odlišným tvůrčím zaměřením osobností Brokoffa a Matyáše Bernarda Brauna (1684–1738). Braun přišel do Prahy z Tyrol. Za pobytu v Itálii se seznámil s myšlenkami **berniiovského baroka**, které dokázal prohloubit až ke krajním výrazovým možnostem. V jeho díle je mnoho výrazových prvků analogických s **jeho přítelem Petrem Brandlem**. V roce 1710 vytvořil **sousoší sv. Luitgardy podle malby J. K. Lišky**. Braunova tvorba se vyznačuje vzrušeným expresivním dynamismem, živelnou traktací a prudkými kontrasty světla a stínů hluboce probrané sochařské hmoty.

Životním mezníkem mu bylo setkání s hrabětem **Šporkem**, který umělci zadal sochařské ztvárnění svých myšlenek prolutých duchovním klimatem té doby na jeho sále v **!!!Kuksu!!!**. Braun zde před budovou špitálu po r. 1726 vytvořil m. j. řadu **alegorií Ctnosti a Neřestí**. V blízkém lese zv. Betlém vyvrcholilo jeho dílo po r. 1726 iluzivní koncepcí soch tesaných do skal a situovaných v jednotě s přírodním prostředím. Úzce spolupracoval s architektem F. M. Kaňkou, byl téměř jeho výhradním dodavatelem. S Kaňkou se podílel na výzdobě kostela Sv. Klementa v Klementinu (1714–1721), Černinského paláce na Hradčanech.



V roce 1726 pracoval v Betlémě u Kuksu, ale po roce 1729 předal svou dílnu svému synovi Antoninu. Jeho žáci se podíleli na udržení barokní braunovské tradice na českém venkově. Antonin Braun () je autorsky doložen na výzdobě kostela sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí v Prahu.

---

Tento **nejvýznamnější sochař baroka v Čechách** byl **původem Tyrolan**. Narodil se 24. února 1684 v Sautensu, malé vsi přifařené k obci Oetz, na panství cisterciáckého kláštera ve Stamsu Innsbrucku. Právě v dobách Braunova mládí probíhala rozsáhlá barokní přestavba pozdněrománského klášterního komplexu, která byla jistě mocným impulsem pro rozvoj výtvarné kultury celého kraje. Byla zřejmě také rozhodujícím faktorem pro volbu životního osudu mladého muže, který měl později tak výrazně zasáhnout do vývoje umění v Čechách i do podoby a výtvarné kvality kulturních aktivit hraběte F. A. Sporcka.

Vše nasvědčuje tomu, že byl vybrán pro řezbářské řemeslo a jako chlapec mohl získávat první zkušenosti u významného sochaře tyrolského raného baroka Andrease Tamasche. Ten byl rovněž poddaným stamského kláštera a byl vůdčí osobností prací na sochařském vybavení klášterního kostela.

Se souhlasem cisterciáků, kteří zřejmě měli zájem na výchově uměleckých kádrů pro další stavební podnikání, nastoupil roku 1699 tovaryšskou cestu do Itálie. Její sochařské umění, zvláště římské, se stalo rozhodujícím impulsem pro Braunovo umění. Když se kolem roku 1704 vrátil do Stamsu zjistil, že vlivem hospodářských a politických událostí přestavba kláštera nepokračuje a dohledné době ani

pokračovat nebude.

Ve sborníku biografických medailonů českých a moravských učenců a umělců, který sestavil osvicenský historik František Martin Pelcl, byla v roce 1782 v prvním Braunově životopisu vyslovena domněnka, která se pak dlouho tradovala.

**Původcem příchodu tohoto sochaře do Čech měl být hrabě Sporck.** Ten v roce 1704 navštívil severoitalské Bolzano, kde se zúčastnil řeholních slibů dcery Eleonory. Tam prý poznal Brauna a najal jej k práci na sochách v Lysé n. Labema v Kuksu.

M. B. Braun se v Čechách usadil za jiných, ne zcela jasných okolností. V roce 1710 zde vytvořil své **první dílo, sousoší sv. Luitgardy na Karlově mostě** a okamžitě zazářil jako hvězda první velikosti. V Praze se usadil a stal se váženým měšťanem na Novém Městě. Založil dílnu, která v následujících třech desetiletích realizovala stovky dřevěných i kamenných soch. Počet tovaryšů v dílně byl různý, bývalo jich šest, někdy zřejmě i více. Mnozí z nich se později stali významnými mistry pozdně barokního sochařství v Čechách. Většinou pracovali podle malých modelů, které v hlině nebo dřevě vytvářel Braun. Rozpracované sochy pak korigoval, případně dokončoval.

Významnou událostí v Braunově životě bylo seznámení s hrabětem Sporckem, bez ohledu na to, kdy k tomu došlo. Sporck v roce 1712 Braunovi zadal bohatou a složitou sochařskou výzdobu své honově budovaného sídla **Kuksu u Dvora Králové**. Zde dílna v několika etapách vytvořila celé soubory i jednotlivé sochy. V roce 1712 to byla skupina alegorií Blahoslavenství a v následujícím roce 1713 pak **čtyřicet pitoreskních postav trpaslíků** na tzv. závodišti před špitálem, který byl součástí Kuksu. V letech 1718 a 1719 pak velký soubor vynikajících děl, **alegorií Ctivosti a Nectnosti**, které byly spolu s velkolepou alegorií Náboženství umístěny na terasu před budovou špitálu s kostelem Nejsvětější Trojice. Mezi lety 1722 až 1732 pak postupně vznikal soubor soch a reliéfů v tzv. **Novém lese u Kuksu**, který je podle velkých reliéfů Klanění pastýřů a Příchod tří králů, tesaných do rostlých skal znám pod jménem Betlém. **Právě skutečnost, že většina soch, které zde vznikly je vytesána přímo do skalních útvarů, které zde vystupovaly ze země je ve výtvarném umění unikátní.** Dále dílna na území Kuksu a na různých místech panství Choustnickovo Hradiště, kde byl Kuks vybudován, vytvořila mnoho dalších soch, z nichž se značná část nedochovala. Pro hraběte Sporcka Braun se svojí dílnou pracoval také na jeho dalším panství, Lysé n. Labem i jinde.

Aktivity tohoto nesmírně plodného sochaře se ovšem neomezovaly pouze na práce pro hraběte Sporcka. Například mezi lety 1716 až 1721 dodal pro jezuitský kostel sv. Klimenta v Praze postupně 170 řezb a kamenných soch. V roce 1718 dílna mimo již zmiňované sochy pro Kuks vytvořila ještě kamenný sloup Nejsvětější Trojice v Teplicích, sochařské vybavení varhan a dvou oltářů do kostela sv. Klimenta, sochařskou výzdobu zámku a kostela v Citolibech a plastiky v interiéru Černínského paláce na Hradčanech v Praze.

V posledních letech života M. B. Braun trpěl plicní chorobou, častou nemocí kameníků. Umělecké iniciativy v dílně se pak ujímal jeho synovec Antonín Braun. Ten také dílnu vedl, když M. B. Braun 15. února 1738 zemřel, šest neděl před smrtí svého největšího zákazníka F. A. Sporcka. Smrti synovce (někde se ale kurva uvádí, že je to syn, tak já nevím) Antonína Brauna v roce 1742 se pak uzavřela činnost neplodnější sochařské dílny českého baroka.

#### sochařská rodina Brokoffů

**Ferdinand Maxmilián Brokoff** (1688–1731), syn sochaře **Jana Brokffa**, získal první výtvarná poučení v otcově dílně. Jeho práce se vyznačují věcným realismem, pádností gest a vnitřní rozložitostí tvarů i uzavřeností sochařského celku. K jeho známým dílům patří výzdoba průčelí Morzinského paláce v Praze (1714), mitrovský náhrobek u sv. Jakuba v Praze (před 1716) a **několik sousoší na Karlově mostě**.

Brokoff pracoval ve Vídni, Vratislavi a na řadě venkovských míst.

---

Český sochař a řezbář, syn sochaře a řezbáře **J. Brokoffa** a bratr sochaře a řezbáře **M. J. J. Brokoffa**, představitel **vrcholného baroka**. Plastiky rozvinul drapérie a dodal sochám mírný patos a plnost, a tradiční podstavec nahradil skupinami. Ovlivnilo jej především dílo **G. L. Berniniho**, jehož se ovšem zmocnil s ohledem na domácí a středoevropskou sochařskou tradici, čehož docílil vzdáním se přehnaného iluzionismu a expresionismu. Významně na něj zapůsobila spolupráce s **J. B. Fischerem z Erlachu**. Je mj. autorem **několika soch a sousoší na Karlově mostě**, např. sochy sv. Kajetána, sousoší sv. Barbory, sousoší sv. Fr. Borgiáše, sousoší sv. Fr. Xaverského či sousoší sv. J. z Mathy, dále se podílel na vytvoření náhrobku V. W. z Mitrovic v chrámu sv. Jakuba na Starém Městě v Praze, navrhl a částečně zhotovil morový sloup na Hradčanském náměstí v Praze, navrhl a částečně zhotovil plastiky hlavního oltáře chrámu sv. Tomáše na Malé Straně v Praze. Mimo Prahu působil např. ve Slezsku ve Vratislavi (plastiky na oltářích kurfiřtské kaple v dómu) a v Krzesoboru (návrh plastik průčelí benediktinského kláštera), nebo ve Vídni (návrh plastické výzdoba hl. oltáře chrámu sv. Karla Boromejského).

**JAN BROKOFF** (1652 - 1718)

sochař a řezbář

Český sochař a řezbář německého původu, otec sochařů a řezbářů M. J. J. Brokoffa a F. M. Brokoffa. V Čechách se usadil krátce po roce 1680 a byl činný především v jejich západní a severozápadní části, ale i na jiných místech (plastiky v chrámu sv. Barbory v Manětíně, plastika před zámekem a v zámeckém parku v Klášterci nad Ohří, plastiky před zámekem a v zámeckém parku v Červeném Hrádku, plastika Saturna v interiéru zámku v Libochovicích, socha Panny Marie v Broumově, sochy mouřeninů v Častolovicích aj.). V Praze vytvořil **pro Karlov most sousoší Piety** a dřevěný model pro sochu sv. J. Nepomuckého, z jiných prací jsou to např. antická božstva na atice Toskánského paláce na Hradčanech. Pracoval především ve dřevě a jeho styl se vyznačuje sevřeností obrysu s prázdnou gestikulací a hluchým výrazem ve tváři.

*Stavby a díla v Praze s postavou umělce spjatá:*

*Mariánský morový sloup, Chrám sv. J. Křtitele „Na prádle“, Klementinum, Dům „U zlatého jelena“, Sousoší sv. J. Nepomuckého jako almužníka, Sousoší sv. J. Křtitele s anděly, Morzinský palác, Chrám sv. Tomáše Apoštola, Chrám sv. Ducha, Bazilika sv. Jiří, Chrám sv. Judy a Tadeáše, Chrám sv. Ducha, Chrám sv. Jakuba, Chrám P. Marie před Týnem, Chrám sv. Haštala, Chrám sv. Martina ve zdi, Chrám sv. Jiljí, Chrám sv. Františka Xaverského, Chrám sv. Víta, Sousoší sv. Vincence Ferrerského se sv. Prokopem, Sousoší sv. J. z Mathy se sv. Felixem z Valois a sv. Ivanem, Socha sv. Kajetána, Sousoší sv. Cyrila a Metoděje, Sousoší sv. Františka Borgiáše, Sousoší sv. Barbory se sv. Markétou a sv. Alžbětou*

**MICHAL JAN JOSEF BROKOFF** (1686 - 1721)

sochař a řezbář

Český sochař a řezbář, syn J. Brokoffa a bratr sochaře a řezbáře Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa, představitel vrcholného baroka. Kromě otce měli na něj vliv sochaři F. O. Quittainer a J. O. Mayer. Jeho díla vynikají střídáním prostorovým řešením s výrazem soustředěným do oblasti hlavy, nedaří se mu dostatečně spojit mimiku a gestikulaci, a drapérie nesleduje pohyb těla. Je autorem nebo spoluautorem řady soch v Praze (**socha sv. Vojtěcha na Karlově mostě**, socha Herkula v zahradě Kolowratského paláce na Starém Městě v Praze aj.) i na českém venkově (mj. sousoší P. Marie v Polici nad Metují, sochy čes. patronů v Děčíně, socha sv. Václava a sv. J. Nepomuckého v Rožďalově, socha sv. Víta v Radčicích, socha sv. J. Nepomuckého ve Skramniku aj.).

*Stavby a díla v Praze s postavou umělce spjatá:*

*Nostický palác, Chrám sv. Jindřicha, Socha sv. Vojtěcha*

#### významné realizace barokního sochařství v českých zemích

viz práce Brokoffů a Brauna (hlavně braunovi sochatůry do skal)

#### specifika „moravského“ baroku

(Schauberger, Zahner, Schweigel...)

Ondřej Schweigel (135–1812)

byl činný po celé Moravě (Brno, Rajhrad, Mikulov, Křtiny, Uh. Hradiště, Tovačov, Svitavy, Šternberg atd.) nicméně nejvíc na jižní Moravě. Jeho první učitelem byl Antonín Schweigel – jeho otec a nositel italských tradic Jan Adam Nasmann z Mohuče. Kolem r. 1700 dospěla jeho tvorba k odlehčení a specifickému slohovému odstínu zabarvenému až tanečně dynamizovaným rytmem (Krnov, Uh. Hradiště). Schweigel vystudoval vídeňskou Akademii a usiloval o založení výtvarného vzdělávání na Moravě. Historicky cenným je jeho popis soudobého výtvarného dění na Moravě. Na počátku 19. století se kvalita jeho tvorby vytrácela v klasicistním schématismu. Jan Václav Sturmer (1675–1729)

V Olomouci usazený rodák z pruského Kralovce. Je autorem řady morových sloupů (Mohelnice, Potštát, Moravská Třebová) a soch z výzdoby varhan v Olomouci (kostel Marie Sněžné, sv. Michala, na sv. Kopečku)

Jan Jiří Schaubberger je jeho zeť stejně jako Ondřej Zahner

Jan Jiří Schaubberger (?–1744)

Přišel do Olomouce z Vídne. V městě vytvořil jezdeckou sochu Cézarovy kašny.

Později přesídlil do Brna – boční oltáře kostela sv. Mořice v Kroměříži, sochy v Holešově, Kvasicích, ve Veselí na Moravě a v Brně)

Ondřej Zahner (1709–1752)

sochař bavorského původu, není zatím plně doceněn. Je známý zejména sochami, kterými přispěl k výzdobě olomouckého sloupu Nejsvětější trojice.

Zahner pracoval i v Brně a to např. na sochách rampy sv. Michala.

---VYPRACOVANÝ TÉMA---

#### Barokní sochařství, jeho zrod a podstata, přínos českých zemí

Základní principy převzalo od sochařství renesančního, ale podřídlilo je svým uměleckým záměrům. Především snaha o dynamismus, výrazovou nadsázku. Záliba v plnosti tvarů a kupení motivů. Figurální sochařství upustilo od renesanční harmonie, lidské tělo se stalo nositelem výrazu. **Zpodobení krajních stavů lidské mysli** – nevázaná radost, mystická rozkoš, **předsmrtná agonie**, zoufalství... Drapérie mají buďto mohutně vzedmuté tvary a rozevláté záhyby, nebo naopak těsně přiléhají k tělu, takže jeho tvary spíše podtrhují, než zahalují.

### Gianlorenzo Bernini (1598 – 1680)

Zakladatel barokního sochařství, představitel radikálního baroku. Jeho styl ovládl římské sochařství až do konce 17.stol. (v 18.stol. úsilí o výraz půvabu, lehkosti a melancholické krásy) a šířil se směrem na sever, do Evropy. Tvořil v převážně v Římě. Nesochařské pojetí kompozice = jednopohledovost, spojení s prostorem iluzionismus, snaha přiblížit sochu malbě, používání vrtáku a politur (leštěný povrch), impresionistické působení povrchu soch, Dynamika soch (rotační pohyb, dynamické drapérie...), snaha o vyjádření výrazu (napětí, bolest, hluboký žal, agonie...)



David



Apollo a Dafne

### Únos Proserpiny



Extáze sv. Terezie

V Praze přežíval ještě v 1. třetině 17. stol. manýrismus ve stylu **Adriana de Vries**, ale proniká sem stále více vlivů italských (**Bernini**), zprostředkovaných styky s Německem, Rakouskem a především studijními cestami umělců.

### J. J. Bendl (1620–1680)

Přední sochař raného baroku, byl českého původu, **Mariánský sloup na Staroměstském náměstí**

### J. J. Heermann (1650–1710)

Původem z Drážďan, prohlubování barokního názoru, **Schodiště zámku Troja**

### Ottavio Mosto

Štuková výzdoba průčelí kostela sv. Jakuba v Praze

### Vrcholný barok v Čechách

#### F. Preiss

Významný řezbář.

### M. V. Jäckel (1655–1738)

Přinesl s sebou do Prahy berniniovský sloh. Vytvořil rozsáhlé dílo - pro pražské i venkovské kostely. Sv. Markéta v Břevnově, 3 sousoší na Karlově mostě ( Sv. Anna, sv. Dominik a Tomáš Akvinský, Vidění sv. Bernarda z Clairvaux)

### Brokofové

Otec **Jan** (1652–1718), Jan Nepomucký na Karlově mostě, socha P. Marie na náměstí v Broumově

**Ferdinand Maximilián** (1688–1731), Představitel valérové barokní skulptury. Modelace je založena na konvexním principu, světlo proto lehce klouže po plynulém povrchu tvarů. Neusiloval o vyjádření kontrastů, ale o odstínění valérů. Pracoval hlavně plochým dlátem.

Charakteristické je: Plastické zdůraznění objemů, realistické podání detailů, monumentální kompozice

**Výzdoba Karlova mostu** (sv. Barbora, Markéta a Alžběta, sv. Vojtěch, Kajetán, František Borgiáš...), Náhrobek J.V. Vratislava z Mitrovic, Mariánský sloup na Hradčanském náměstí v Praze, Výzdoba průčelí Morzinského paláce na Malé Straně

### Matyáš Bernard Braun (1684–1738)

Vynikající mistr iluzionistického směru vrcholného baroka. Modelace je založena na konkávním principu, který světlo zadržuje na vrcholcích a stín v prohlubních = úsilí o prudký kontrast. Používal radikální dělený rukopis, rozrušení plastické formy sochy (působí jako štětcové skvrny v malbě).

Sen sv. Luitgardy, Náhrobek hraběte Šlika v chrámu sv. Víta, **Výzdoba Kuksu** – 24 soch Ctností a Neřestí, Betlém, Sloup Neposkvrněného početí P. Marie v Jaroměři  
Výzdoba Černinského paláce

#### Významné realizace

**Kuks** – velká realizace Matyáše Bernarda Brauna, výzdoba zámku hraběte **Šporka** v Kuksu ve východních Čechách. Velké dílo se skládá ze 24 soch Ctností a neřestí před špitálem, dále sochy Náboženství a Blahoslavenství, a v nedalekém lese Betlémě potom také sochy poustevníků, reliéfy ( Stigmatizace sv. Františka, Klanění

3 králů,...).

**Karlův most** – most byl od gotiky bez ozdob a později byl zdoben nějakými sochami, ale teprve v baroku získal dnešní podobu. Na jeho výzdobě se svými sochami podíleli tehdejší nejlepší čeští sochaři, a to po dvě generace - Jan Brokof, jeho syn Ferdinand Maximilián Brokof, Matěj Václav Jäckel, Matyáš Bernard Braun,.. Výzdoba mostu je dokonalou ukázkou mistrovství představitelů vrcholného baroka. Je to práce kolektivní, ale podle jednotného ikonografického programu.

Na Moravě v 17.stol. se uplatňovali mistři italské ( G.Tencalla, B. Bianchi, ...) a vídeňští ( T. Kracker).



### Architektura mezi klasicismem a secesí.

#### Charakteristika vývoje mezi barokem a modernou, názorové polarity architektury XIX. a počátku XX. století

- XIX. století - mezi historismem a ocelovou konstrukcí
- podstata a periodizace historizující architektury XIX. Století
  - průmyslová architektura (Paxton, Eiffel,...)
  - situace v českých zemích
  - brněnská Okružní třída a její specifické rysy
  - vztah české architektury k Vídeňské secesi
    - zakladatelská role Jana Kotěry
    - učitel Fuchse
  - folklorismus v díle Dušana Jurkoviče
    - architektonický kubismus

---JÁ---

#### Architektura mezi klasicismem a secesí. Charakteristika vývoje mezi barokem a modernou, názorové polarity architektury XIX. a počátku XX. století

Klasicismus samozřejmě čerpá inspiraci z antiky a z antického Říma. Jedná se o **druhý návrat k antice** (po renesanci). Vedle klasicismu se **rozvíjí romantismus**. ten se neodvolává na antiku ale na středověk – to jsou ty styly typu neogotika, neorománský sloh a tak.

Na rozdíl od klasicismu, který je internacionálnější, tak romantismus sebou nese **prvky národních předloh** – tedy je pro každý národ vlastním vyjádření a liší se tak od sebe v tom kterém národě (státě). Samozřejmě, že u nás je romantismus akcí, která odporuje rakousko-uherskému smýšlení, které upřednostňuje zase klasicismus nebo taky třeba neogotiku, jakožto výraz Německé historie. historizmus – historizující architektura. Sem patří Národní divadlo a celá ta generace Národního divadla.

Nejvýznamějším počinem v 19. století je asi **Národní divadlo** – architekt **Zitek, Schulz** je asistent (nebo tak něco).

Další významnou památkou je **Rudolfinum**. Opět z dílny dvojice **Zitek-Schulz**. Soutěž na návrhy byla vypsaná r. 1874 a Rudolfinum bylo otevřeno 1885. Otevření se účastnil **korunní princ Rudolf** – a na jeho počest jest toto zvané Rudolfinum. Rudolfinum neslouží jenk výstavní činnosti, ale také **k hudební produkci a to svojí Dvořákovou síní**. Slohem se řadí k **neorenesanci**.

K **Zitkovým** dalším pracem patří např. **kolonáda v Karlových Varech**, k **Schulzovým** pak **Národní muzeum v Praze (to nad Václavákem)**.

1789 Velká franc. revoluce. V 19. století pak v celé Evropě nahrazuje kapitalismus feudalismus. V umělecké tvorbě se rozpadá slohová jednotka. Umění se vyvíjí ve směrech a jeho progresivní vývoj není oficiálně podporován. Buržoazie nemá v kulturní oblasti žádné tradice a zkušenosti. Řemeslnické cechy jsou rozpuštěny a umělec se poprvé v historii stává nezávislým. Již od konce 18. století zakládá buržoazie Akademie výtvarných umění – unáš třeba v r. 1800 (AVU v Praze). Ty všach ustávají v prvním směru – **klasicismu**, ze kterého se pak vyvíjí **AKADEMISMUS**. Co se týká třeba malířství té doby, tak na **klasicismus** reaguje **romantismus** => **realismus**, který vyústí do **impresionismu** (a pak do **konstruktivismu, expresionismu...**)

Klasicismus a Empír vzniká koncem 18. a počátkem 19. století ve Francii. Je podmíněn změnami v tehdejší společnosti, politickým úspěchem vlády **Napoleona Bonaparte** a tak zvanou intelektuální revolucí. Od těžkopádného baroku se klasicismus vrací k antické jednoduchosti. Všechno umění je přímo podřízeno dobovým estetickým požadavkům a oslavě hrdinů – umění je projevem oslavy nadosobních hrdinských činů a umělec je tak vlastně spoutáván a omezován konvencemi. Důraz v obrazu je kladen na přesnou a jednoduchou harmonii, vyváženost v modelaci objemu a klasicistickou figurální kompozici; barva sama o sobě nemá na plátně žádnou funkci a slouží jen jako obarvení předmětu.

Klasicismus viděl svůj naprostý ideál v antice a v oživení antické krásy jako v počtě novému impériu. Přímým podnětem pro inspiraci klasicismu v antice bylo objevení trosk **Herkulanea v roce 1709 a vykopávky v Pompejích v roce 1748**, které přinesly překvapivá poučení o životě a umění antiky a vrhaly nové světlo na antické památky. Renesanční zájem o antiku byl odsuzován jako neopodstatněné přeludy – klasicismus představil poznání, že antické umění bylo životnější a svobodnější, než jak se jevil renesančnímu člověku.

---

1. pol. 19. stol.

**klasicismus** – od konce 18. stol.

**empír** – od zač. 19. stol.

**romantismus** – od zač. 19. stol

---

#### architektura Francie:

Přebírání antických vzorů, jednak to vyhovuje ideologii franc. revoluce a taky to

dobře podporuje Napoleonovu „neporazitelnost“. Ve francii se vlastně jedná o empir. První stavbou v empírovém stylu je **kostel sv. Máří Magdalény** tzv. památník velké armády – autorem je Piere Vignon, další stavbou je Chrám sv. Jinověti v Paříži. Nejznámější je pak asi **Vítězný oblouk** na nám. **Etoile**, který je postaven an počest vítězství u Slavkova.

#### Např. v Rusku je klasicismus velmi oblíben a důkazem je vnik Petrohradu.

V Česku se jedná o dobu **Josefa II.** (syn Marie Terezie, pokračovatel v jejich reformách, sice se mu podařilo hodně reforem dát do pohybu a realizovat, ale vzhledem k rychlosti, jak je prováděl, byly stejně rychle po jeho smrti zrušeny a věci se vracely do „původního“ stavu). Místo staveb typu zámek a kostel se stává **měšťanské nájemní domy, nemocnice, školy**. Patří sem například stavba **Stavovského divadla** pak také **Františkovi a Mariánské lázně, zámek Kačina**.

V Brně jsou pak významnými klasicistními, i počiny **Letohrádek Mitrovských a Mahenovo divadlo**.

---web---

#### Stavovské divadlo

Je jednou z nejkrásnějších historických divadelních staveb v Evropě. Dal je postavit osvicenský aristokrat hrabě František Antonín Nostic Rieneck, vedený touhou zvelebit své rodné město i duše svých bližních.

Stavba trvala necelé dva roky a divadlo bylo otevřeno v roce 1783 premiérou Lessingovy občanské tragédie Emilia Galotti. Původní název zněl Hraběcí Nosticovo divadlo. Tento, pro tehdejší Prahu mimořádně významný projekt odpovídal duchu konce 18. století, kdy se na evropských dvorech, v sídelních městech a kulturních centrech stavěla národní divadla v duchu osvicenských představ, že všeobecně přístupné divadlo je morální ústav demonstrující kulturní úroveň národa. Nad budovou je nápis Patriae et Musis - Vlasti a múzám. Toto heslo dokládá velikost zakladatelova původního záměru a neztratilo svou platnost dodnes. Po připojení k Národnímu divadlu se stalo přirozeným pandánem mota Národního divadla „Národ sobě“. Pro stavbu Stavovského divadla bylo vybráno místo tradičních divadelních produkcí vedle Kotců a zároveň vedle Karlovy univerzity, neboť univerzita a divadlo byly chápány jako celek. Tato budova je postavena v klasicistním slohu a je vedle divadla v Leovenu ve Štýrsku jediným divadlem svého druhu v Evropě, které se zachovalo téměř v původním stavu do našich dnů. V roce 1798 divadlo zakoupili čeští stavové a od té doby neslo název **Královské stavovské divadlo**. Od roku 1862, kdy zahájilo činnost Prozatímní divadlo jako divadlo vysloveně a výhradně české, patřila scénka Stavovského divadla pouze německému souboru a jeho název se změnil na Královské zemské německé divadlo. Od roku 1920 (s výjimkou okupačních let) až do roku 1948 bylo opět s názvem Stavovské toto divadlo scénou Národního divadla, především jeho činoherního souboru. V roce 1948 bylo přejmenováno na Tylovo divadlo a posléze po rozsáhlé osmileté rekonstrukci se mu v roce 1990 vrátil historický název Stavovské divadlo. Zakladatel Nostic byl Němec, rodilý Pražák, nadšený zemský vlastenec, hrdý na minulost českého království. Stavěl divadlo se záměrem, aby se v něm pěstovala německá činohra a italská opera. Zásadně se však nevyhýbal ani produkcím v jiných jazycích. Německy se ve Stavovském divadle hrálo do roku 1920, kdy bylo divadlo obsazeno Čechy a přičleněno k Národnímu divadlu. Vedle německých představení se v budově **Stavovského divadla záhy po otevření hrálo také český a tato budova je tak spojena se začátky českého profesionálního divadla**. Prvá česká představení byla uvedena v roce 1785 náhodně a sporadicky (v podstatě z komerčních důvodů pro zvýšení tržeb, přilákáním širších vrstev českého publika), od roku 1812 pravidelně o nedělích a svátcích odpoledne. V té době se tato představení stávají do jisté míry i záležitostí politickou. Odtud v obtížných letech po prohrané revoluci v roce 1848 a po nuceném odchodu J. K. Tyla vychází i idea vlastního Národního divadla. Na scéně Stavovského divadla působilo několik zakladatelských generací českých divadelníků. Od průkopníků bratří Thámů, J. N. Štěpánka až ke Klicperovi, J. K. Tylovi, J. J. Kolárovi a dalším. Na tomto jevišti hrál např. i K. H. Mácha, zde byla uvedena první česká novodobá opera - Škroupův Dráteník v r. 1826, zde zazněla poprvé v r. 1834 píseň „Kde domov můj“. Stavovské divadlo je trvale spjato i se jménem Wolfganga Amadea Mozarta. Odehrály se v něm - mimo provedení jiných jeho děl - i světové premiéry dvou oper: slavného Dona Giovanniho (29. 10. 1787 - kterou Mozart sám dirigoval) a opery La Clemenza di Tito (1791, při příležitosti korunovace Leopolda II.). Stavovské divadlo přilákalo ve své historii i řadu významných tvůrců evropského významu: působil zde jako kapelník Karla Maria von Weber, zpívala zde Angelika Catalani, koncertoval Nicolò Paganini, dirigovali zde Rubinstein, Carl Goldmark, Gustav Mahler, ze slavných činoherců zde vystoupili W. A. Iffland, F. Raimund, J. N. Nestroy, Wenzl Scholze, černošský tragéd Ira Aldrige, francouzská tragédka Rachel a celá řada dalších. Po začlenění do svazku Národního divadla v roce 1920 působila na scéně Stavovského divadla především činohra, a to zprvu odlehčujícím konverzačním repertoárem, který postupně nabýval na závažnosti. K významným premiéram patřily např. Čapkova Bílá nemoc a Matka. Neméně významné pro české divadlo bylo na přelomu let padesátých a v letech šedesátých i působení našich nejlepších režisérů - především Alfréda Radoka a Otomara Krejčí - a uvádění původních českých her Františka Hrubina, Milana

Kudery a Josefa Topola. Opera Národního divadla zde uváděla především mozartovský repertoár. Po reorganizaci Národního divadla se na scéně Stavovského divadla nově objevují i představení baletního souboru.

### Zámek Kačina...

...si nechal jako svoje reprezentační sídlo postavit v letech 1806-1924 Jan **Rudolf Chotek**, tehdejší prezident gubernia a nejvyšší purkrabí Království českého. Plány vypracoval saský královský architekt **F. Schuricht** a stavbu prováděl pražský stavební rada J. P. Jöndl a v posledních letech arcibiskupský olomoucký stavební rada A. Arche. Funkčně je zámek rozčleněn na hlavní centrální budovu s reprezentačními prostorami a obydlím hraběcí rodiny, na dvě čtvrtkruhová k ní přiléhající nižší křídla se sloupovými kolonádami s hostinskými pokoji a na dva na ně navazující pavilony. V pravém je umístěna nikdy nedostavěná zámecká kaple a zámecké divadlo dokončené až v polovině 19. století. V levém je Chotkovská knihovna s více jak 40 000 svazky naučné i krásné literatury z 16. až 19. století. Zámek je zasazen do rozsáhlého přírodně krajinářského parku, založeného již roku 1789 podle plánů slavného vídeňského botanika F.N. Jacquina. Chotkové přišli na Kutnohorskou již roku 1764, kdy Jan Karel Chotek koupil Novodvorské panství. Jeho synovci Janu Rudolfovi však strohý barokní novodvorský zámek nevyhovoval a dal si postavit Kačinu. Novodvorský zámek ponechal hospodářské správě panství. Chotkové žili na Kačině a v Nových Dvorech až do roku 1911, kdy zdejší větev Chotků vymřela a velkostatek se zámek zdědil synovec posledního Chotka Quido Thun Hohenstein. Ten svůj majetek předlužil, byl proto na něj uvalen konkurs a za druhé světové války byl v nucené dražbě prodán Hitlerjugend. V roce 1945 byl zámek i velkostatek znárodněn a roku 1950 byl dán k dispozici Zemědělskému muzeu, které zde postupně vybudovalo svoje expozice. Ty jsou umístěny v hlavní budově. Až do roku 1995 zde byly pouze zemědělské a potravinářské expozice. Poté v rámci nové koncepce Muzea českého venkova zaměřujícího se na prezentaci jednotlivých společenských vrstev žijících na venkově a tedy i šlechty, muzeum postupně zpřístupnilo Chotkovskou knihovnu, zámecké divadlo a v roce 1997 i rozsáhlou Chotkovskou expozici.



### značně Palladiovská stavba

## XIX. století – mezi historismem a ocelovou konstrukcí

Po období klasicismu nastává období tzv. neoslohů – tzn. neorenesance, neogotika a tak. Neogotika – oblíbená v době romantizmu, ale i potom se stává v duchu gotiky chrámy (Hluboká). Progressivní vývoj v architektuře začíná až v secesi. Lidé se začali na svět dívat z nových zorných úhlů. Jeden z pohledů od Jeana Nicolase Louise Duranda (1760–1834) byl: Architektura by se měla opřít o zbytečně dekrativnosti, estetické potěšení je mýtus, to, co lidé ocení, je účelnost a hodnota, kterou dostanou za své peníze. To je spíš výrazem té doby. **Začíná průmyslová revoluce**, pomalu se přechází od feudalismu ke kapitalismu a pomalu začínají být aktuální sociální otázky. Není potřeba stavět honosný paláce (viz. baroko), když se může ušetřit a postavit něco pro lidi.. nebo tak nějak bych to viděl. Tohle nebyl jediný pohled na věc, pro některé zase byla architektura něčím více než pouhým mechanismem a lákala je emocionální stránka věci. V raném 19. století měli před sebou všechny historické doklady. Dějiny umění a architektury se v pozdním 18. století rychle vyvíjely; rozkoš z exotiky se spojovala se seriózním poučením o starověkém Egyptě, vzdálené Indii i o vlastní barbarské, gotické minulosti Evropy. Ukázkou historizmu – ale nedokážu tak nějak pochopit, proč to udělala – je **Marie Antinetta se svou Chýší (Hemeau)**, což byla replika středověkého baráku nebo co, a kde měla dokonce i úbor dojičky mléka. Měla taky vědro na mlíko, ale to už tak nějak neodpovídalo té naturalnosti, páč bylo ze stříbra. Už jenom za to ju měli popravít, čůzu blbou.

S architektury začali soupeřit inženýři, kteří stavěli nejen železné mosty (**Thomas Telford**), ale také továrny. Už na konci 18. století se začínají používat nové materiály – hlavně železo a to především protože je nehořlavé.

### podstata a periodizace historizující architektury XIX. Století

Ve vytvářením umění programový návrat ke slohovým formám minulosti, z nichž je vytvářen nový sloh či soustava, obvykle za účelem vyjádření nějakého programu, reprezentace či ideje. Slohy jsou obvykle označovány předponou neo- či novo- (neorenesance ap.). Historizmy se vyskytují v průběhu celých dějin umění (renesance programově navázala na antiku, v českém prostředí se vyskytuje zvláštní jev v době pobělohorské - barokní gotika ap.), ale hlavním obdobím historizmu je XIX stéle. **Romantismus uvedl v život především revival gotiky** (Anglie), neogotika se posléze z přestavb šlechtických sídel přestěhovala do staveb sakrálních, neorenesance byla mezinárodním slohem muzeí, divadel, institucí.

### průmyslová architektura (Paxton, Eiffel,...)

Mistrovský dílo od **Paxtona** je třeba **Crystal Palace** v Londýně, postavený u příležitosti světové výstavy v r. 1851. Zničený to bylo požárem v r 1936. Je to komplet z železa (z montovaných dílů) a skla.

### Alexandre Gustave Eiffel (1832–1923)

In 1885, Gustave Eiffel started on a project, a rather large lady called the Statue of Liberty, that was to be given as a gift to the United States by the French people as a sign of international friendship. Eiffel was one of the great minds behind Liberty along with Auguste Bartholdi and Richard M. Hunt. Eiffel designed the wrought-iron skeleton for the inside of the Statue of Liberty. He also supervised the raising of Liberty. He calculated how much pressure would be put on each joint and how to distribute the weight and instructed how to assemble the various pieces of the great lady to maximize the safety and life of the standing statue. Eiffel did all this very economically and his methods have not been beaten to this day. Alexandre Gustave Eiffel had a unique and unheard of understanding of math and science and used his abilities to the fullest. In his lifetime and through the Statue of Liberty, he prepared the world for modern skyscrapers and structures.

### situace v českých zemích

Hlavní vývojovou tendenci na počátku 19. století určoval klasicismus, který se důsledně obracel k antickým inspiracím. Později i naše umění vstoupilo na půdu historismů, ze kterých se nevymanilo ani v závěru století, kdy historizující tendence sehrávali již retardační roli. Po dobu 1. poloviny 19. stol. nám chyběly významné osobnosti, které domácí tvorbu pozvedly na vyšší výtvarnou úroveň. Nové styly k nám pronikaly z okolních kulturních center, ze saských Drážďan i z vídeňského prostředí.

Na počátku století působí v Čechách např. Christian **František Schuricht** (1753–1832). Ten r. 1796 navrhoval **zámek Kačina** u Nových Dvorů (1802–1822) ve stylu, který slohově odvodil z projektů italského manýristy **Palladia**. Je značně kalcistní a založená na fecko římském tektonickém stylu (je to v podstatě jako římská stavba). Toto dílo se řadí na přední místo mezi naší architekturu té doby. Další českou klasicistní stavbou je činžovní **dům Platýz** v Praze od Jindřicha Hausknechta (1813), **kolonáda v Mariánských Lázních** od Jiřího Fischera (1818) a v **Františkových Lázních** od Františka Pilouse, nebo v **Karlově Studánce** – tam bylo použito i **dřevěného materiálu**. Taky (to je ale už ve druhé čtvrtině 19. stol.) se jedná o letohrádek Kinských v Praze (J. Koch) a o urbanistické řešení (koncepte) pražských čtvrtí Karlín a Smíchov.

Na Moravě se k těmto památkám řadí **chrámek Diany (zvaný Rendezvous)** u **Valtic** od Josefa Hardmutha (Lichtensteiny povolovaný architekt z Vídně) projektovaný ve tvaru římského trumfální oblouku. Jeho dalšími díly jsou kostel v České Třebové a zámek u Litovle (Nové Zámky).

Významnou historizující stavbou (anglická romantická gotika) je novogotický zámek v **Lednici** od Jiřího Wingenmüllera (1846–1858). Wingenmüller na něm uplatnil své zkušenosti z cesty po Anglii. V Lednici jsou taky v romantickém duchu postavené **umělé zříceniny, jeskyně, akvadukty**... a ty jsou od Josefa Kornhäusela. Další moravskou stavbou je v gotickém stylu upravovaný **hrad Bouzov** (mnichovský architekt Georg Hauberisser).

Později se také v novogotickém stylu upravují **Karlštejn** a **chrám sv. Víta** v Praze (1873–1929; J. Mocker a K. Hilbert) nebo kousek před tím ve 40. letech **novogotická úprava zámku Hluboká nad Vltavou** (od r. 1839; František Beer). Kolem poloviny 19. století pronikaly do našeho stavitelství nové konstrukční podněty **Gottfrieda Sempere**, který architekturu chápal ve smyslu intergrace materiálu, techniky a funkce (účelu) stavebního díla.

Jeho vliv je patrný v jeho vrstevnímu a následovníku Theodoru Hansenovi, který v r. 1869 vybudoval v Praze **obchodní dům** a r. **1880 Besední dům v Brně** (ve svých stavebních úvahách se opírá o renesanční formy benátské architektury). Dalším pokračovatelem a nositelem novorenesanční filozofie byl Ignác Ullmann: první pražská sokolovna, dívčí škola ve Vodičkově ulici, budova České spořitelny v Praze (konec 50. let).

Nejslavnějším českým architektem 2. pol. 19. stol. byl **Josef Zitek** (1832–1909). Byl absolventem pražské a vídeňské techniky, odchovancem vídeňské školy van der Nülla a Siccardsburga. Sám pka působil jako profesor techniky v Praze. Jeho tvorba, i když nevyočila z dráhy historizmu 19. stol., dozrála k monumentální podobě v jeho stěžejním díle, kterým se s tala budova **Národního divadla** v Praze (1863–1883). Stavba byla úspěšně vyřešena v plasticky rozvinutém novorenesančním stylu a stala se symbolem národně obrozených snah české kultury 19. stol. a později i symbolem národní identity.

Další práce v klasicistním stylu: **lázeňská kolonáda v Karlových Varech** (1871), **Rudolfinum** (společně s Josefem Schulzem; 1876–1884). Josef Schulz (1840–1917) prováděl projekt na budovu **Národního muzea** (bývalé Muzeum království českého), ta byla dokončena r. 1891.

Morava je v té době odkázána na druhořadé vídeňské architektky (Feldner, Helmer, Raschka, Schön), kteří působili hlavně v Brně a jejich tvorba je v duchu

tradičního historismu (Zemský sněm, Městské divadlo, Průmyslové muzeum atd.) Co se týká Olomouce, tak tak je spojnicí mezi novorenesancí a secesí tvorbou architektů Starých.

**Secesní architektura** v našich zemích vznikla v závěru 19. století hlavně na základě vídeňské školy Otty Wagnera. K prvním výrazným secesním projektům patřily stavby německého architekta polského původu Friedricha Ohmana (1858–1927). Desetiletí po r. 1889 působil Ohman na pražské Uměleckoprůmyslové škole. Záhy se vymnil z vlivů novobaroka k němuž čerpal podněty z tvorby Diezenhoferů. V Praze vytvořil řadu secesních interiérů a budov. Známost se stala zejména nedochovaná kavárna Corso (1897–1899) a hotel Central v Hyberské ulici (1898). Koncem 90. let však Ohman opouští Prahu a usazuje se ve Vídni. Jeho pokračovatelem (příznivcem) je **Osvald Polívka** – pražský obchodní dům U Nováků (1903) prodlužoval secesní architekturu do počátku 20. století. Uměleckou tradici secesní architektury v Čechách dovršil **Josef Fanta** (1856–1954). Proslulostí dosáhl zejména projektem **Wilsonova nádraží**.

### **Semper, Gottfried (1803–79)**

German architect. Semper was among the most influential architects of the 19th cent. In his book *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (2 vol., 1860–63), he argued for a functional approach to modern architecture based on the study of the industrial arts. He taught (1834–49) architecture at the Dresden Academy and became (1855) director of the architectural section of the Polytechnische Schule, Zürich. Like most of his 19th-century contemporaries, he designed in a variety of revivalist modes, mainly Renaissance-Baroque. His works include the Synagogue (1938) and the Hoftheater (1871) in Dresden; the Zürich Polytechnic School (begun 1859); and (with Karl von Hasenauer) the Burgtheater and the great museums in Vienna (1874–88).

---

Gottfried Semper (1803–1879) was a German architect, art critic, and professor of architecture, who designed and built the Semper Oper in **Dresden** between 1838 and 1841. In 1849 he took part in the May Uprising in Dresden and was put on the government's wanted list. Semper fled first to Zürich and later to London. Later he returned to Germany after the 1862 amnesty granted to the revolutionaries. Semper wrote extensively about the origins of architecture, especially in his book *The Four Elements of Architecture* from 1851, and he was one of the major players of the controversial debates surrounding polychrome architecture of ancient Greece. Beside the Dresden opera he has designed works at any scale, from a baton for Richard Wagner to urban interventions like the re-design of the Ringstrasse in Vienna.

### **brněnská Okružní třída a její specifické rysy**

Husova, Nádražní, Benešova, Joštova... jedná se o významnou historizující arch. práci. **Všichni architekti a stavitelé byli Němci** (většinou se jednalo o vídeňské architekty). **Pokud na práci spolupracovali brněnští stavitelé a architekti, pak i ti byli německého původu.**

---

### **1845–1914**

Ve funkci zemského stavebního ředitele byl Joseph Esch nucen věnovat se i brněnskému dilematu, jež spočívalo v existenci pevnosti a zároveň nezbytnosti další urbanizace. Pokusil se jej vyřešit, když v roce 1845 vypracoval návrh na vybudování dvou nových, vzájemně se protínajících prospektů, kolem nichž – ale ještě v rámci pevnostních zdí – předpokládal rozvinutí výstavby. Tuto neoklasicistní, výrazně triumfální ideu převzal do svého o 10 let mladšího projektu i jeho nástupce Seifert. Vzhledem k tomu, že roku 1852 přestalo být Brno uzavřeným městem, mohl již Eschovo řešení zapojit do prvního návrhu náhrady hradeb okružní třídou. Okamžitě po císařském schválení vídeňského regulačního plánu, který řešil obdobný problém, obrátili se v roce 1860 představitelé Brna na jednoho z hlavních zúčastněných, kterého ostatně znali i z řady jiných brněnských úkolů – na architekta Förstera. Ještě v témže roce obdrželi jeho návrh na řešení brněnské Ringstrasse, který pak roku 1861 mírně modifikoval městský inženýr Lorenz. Přestože tedy měli k dispozici víc regulačních podkladů, byli nakonec na nátlak veřejného mínění nuceni vypsát soutěž. V předjaří 1862 tak mohlo být vyhodnoceno 15 návrhů, z nichž první i druhou cenu obdrželi místní autoři Moritz Kellner s Franzem Neubauerem a Josef Arnold. Syntetický „kombinovaný“ plán, který vzápětí připravila speciální komise, však narazil na prudký odpor veřejnosti především pro předpokládanou vysokou hustotu zastavění na úkor zeleně. „Definitivní“ plán, který již počet staveníšť redukoval ve prospěch veřejné zeleně o celou třetinu, byl tedy schválen až roku 1863. Brněnská okružní třída, projektovaná a budovaná současně se svým vídeňským protějškem, představuje jeden z ojedinělých velkorysých pokusů o řešení krize novodobého evropského města.

---

Z historie územního plánování města Brna – Počátky moderního plánování Začátkem 2. poloviny 19. století splynula předměstská území s historickým jádrem – v roce 1850 bylo k Brnu administrativně připojeno 27 předměstí brněnského policejního obvodu, čímž vzrostl počet obyvatel ze zhruba 24 000 na 49 460 a území

se zvětšilo na 1816 ha. O dva roky později, 25. 12. 1852, přestalo být Brno z císařova nařízení uzavřeným městem jako místem vojensky opevněným; pouze Špilberk měl zůstat pevností. Fortifikační pozemky tak po vleklých jednáních připadly městu; tento fakt se stal počátkem regulace města. O rok později byla ustavena regulační komise, která měla řídit odstraňování hradeb a usměrňovat novou výstavbu. Na připojených předměstích se stavělo zivelně, bez plánů (a taky bez dláždění, vody a kanalizace).

Vzhledem k dřívějšímu dopravnímu systému se nová zástavba rozšiřovala podle radiálních komunikací místo příčných, a tak narůstajícímu městu později chyběly okružní spojovací třídy. Celkové koncepční řešení mělo na starosti zemské stavební ředitelství v čele s Josephem Eschem. Již předtím byla svěřena přestavba městských bran Městskému stavebnímu úřadu vedeném Ferdinandem Krausem. Na práci obou úřadů dohlížel gubernátor Alois Ugart (od roku 1834) a od roku 1849 místodržitel Leopold Lažanský.

První regulační projekt na úpravu pásu mezi Františkovem (Denisovy sady) a kostelem sv. Tomáše vypracoval Esch již roku 1845, tedy ještě před zrušením pevnostního charakteru města. Šlo o jediné volné místo, jež bylo možné v rámci stávajícího města urbanizovat. Esch přišel s ideou brněnské „via triumfalís“, která začíná místodržitelským palácem a končí parkem na Františkově. Důležitým prvkem cesty měly být dominanty – průčelí kostela sv. Tomáše a obelisk. Celá koncepce byla založena na pravouhlém křížení dvou os. V tomto místě mělo vzniknout nové náměstí s veřejnými objekty. Podél delší třídy (dnešní Husovy), poněkud nereálné v místech špilberských svahů, měly vzniknout domy nájemní, které by řešily neúnosnou bytovou situaci ve městě. Zajímavou myšlenkou bylo spojení kostela sv. Jakuba s prostorem před místodržitelským palácem výstavbou domu s obchodní pasáží (to bylo uskutečněno až o více než půl století později). Plán dále zahrnoval asanaci Brněnské brány a její okolní zástavby, přestavbu Veselé brány a otevření Slepé neboli Hacklový brány, zbudované v roce 1744.

Nové náměstí v místě křížení hlavních os se začalo budovat až na sklonku 50. let. Levou stranu vymezila budova technického učiliště, založeného roku 1849 a postaveného v letech 1858–1860, pravou stranu budova německého gymnázia z let 1860–1862. Na místě Brněnské brány vyrostla další z monumentálních budov nové třídy – Městský dvůr: nájemní dům, který se měl stát návodem k vyřešení bytové nouze. Nové koncepci podlehl v roce 1860 Veselá brána i se dvěma bastiony, později byly strženy i Slepá, Nová a Ferdinandova brána.

Se zrušením statusu Brna jako uzavřeného města mohlo dojít k dalším úvahám o budoucí podobě města a jeho komunikací. Roku 1855 předložil plán na řešení celého pevnostního území Eschův nástupce Josef Seifert. Počítal s propojením komunikací a parků, obklopujících město, do jakési obdoby vídeňské Ringstrasse. Hradby měly být nahrazeny oplocením a ponechány jen bašty u nádraží s novou Ferdinandovou branou. Okružní třída, zpolovice zdvojená, je vytvářena pásem nového zastavění na straně města, pak následují parky a vnější strana je opět propojena na západě a jihu podélnou komunikací. V místech třídy pod svahy Špilberku vytváří protáhlé náměstí s vojenskými objekty.

Oficiálně byla brněnská pevnost zrušena 19. listopadu 1859 a na návrh místodržitele Lažanského z prosince 1859 měl být vypracován další regulační plán, který by umožnil plánovitě řešit obvod městských hradeb jako rozšíření vnitřního města. Městská správa využila nabídky vídeňského profesora Ludwiga Förstera, jenž se podílel na plánování vídeňské Ringstrasse. Jeho plán z roku 1860 v podstatě vychází z dřívějších plánů Eschových a Seifertových, upravuje dále náměstí v místě křížení hlavních os a na místě opevnění na jihu a východě plánuje souvislý pás obytných staveb, přičemž ponechává stávající zelenou plochu koliště. Odstraňuje všechny zbylé brány a bastiony. Z náměstí před Místodržitelským palácem plánuje novou ulici obklopenou novostavbami ke kostelu sv. Jakuba. Jeho hlavním cílem je souvislá komunikace okolo vnitřního města, kromě propojení ve svahu pod Petrovem. Napřimuje uliční čáry ve středu města – u Ferdinandovy třídy, Josefské a Orli. V červnu 1861 byl zhotovením konečného plánu pověřen Johan Lorenz, který modifikuje Försterovo řešení pouze v detailech a ponechává tak nejvýznamnější prvek dřívějšího plánu – komunikační plynulost okružní třídy i s nedotažením spojení celého okruhu pod Petrovem – nezměněn.

Nátlak veřejnosti pod vlivem všeobecného politického uvolnění přinutil brněnskou obec vypsát 30. listopadu 1861 veřejnou anonymní soutěž „k získání základního plánu pro rozšíření a regulaci vnitřního města Brna“ na uvolněných pevnostních pozemcích. Důraz byl kladen na organické navázání na stávající poměry především s ohledem na hlavní dopravní linie, na uvolnění co největšího prostoru k založení veřejných prostranství mezi městem a předměstími a na určení staveníšť pro vojenské velitelství nebo kasárna, pro divadlo a pro univerzitu s knihovnou. Je zásluhou tehdejší radnice, že toto rozšíření bylo realizováno ve vyspělé urbanistické formě jednotné okružní třídy, již město získalo nový reprezentační prostor, odpovídající tehdejšímu významu města.

Do soutěže bylo zasláno 15 návrhů; zvítězil projekt Moritze Kellnera a Franze Neubauera se šesti variantami (Förster ani Lorenz soutěž neobeslali). Technická komise vypracovala tzv. kombinovaný plán, proti němuž se však zvedla vlna odporu. Důvodem nesouhlasu veřejnosti byla skutečnost, že v podmínkách soutěže bylo ponechání volného přístupu k zeleným kolištním plochám a jejich rozšíření o

pevnostní území, na kterých vyrostou významné budovy, zatímco kombinovaný plán do těchto míst situoval činžáky. A tak byla ustavena nová komise, která zhotovila definitivní plán se zredukovanými stavebními parcelami, jež však měnil původní Förstrovu řešení z roku 1860 jen v určitých bodech. Nejzásadnější odklon spočíval ve zrušení plynulosti okružní třídy (ve tvaru nepravidelného a na nejdlejší stranu postaveného šestiúhelníka), která procházela Eliščinou třídou (dnešní Husovou), míjela monumentální Joštovu třídu a pokračovala dnešním Žerotínovým náměstím až ke kolištním plochám, jež ústily do přednádražního prostoru. Tato plynulost byla porušena situováním evangelického kostela na konec Eliščiny třídy. Kostel podle projektu Heinricha Ferstela, dokončený v roce 1867, tu dodnes vytváří poněkud nepřehlednou dopravní situaci. Dopravně nevýhodná poloha však byla vyvážena faktem, že kostel vytvořil důstojnou dominantu a pohledový protipól obelisku na Františkově a zaujal tak významově nejhodnotnější postavení na okružní třídě. Výstavba okružní třídy byla realizována v 60.-80. letech 19. století jako první novodobá plánovitá regulace, již se Brno změnilo v moderní, pokrokově formované město. Na výstavbě se podíleli i přední tvůrci ze současně probíhající výstavby Ringstrasse ve Vídni. Koncepční záměr vytvoření široké Joštovy třídy a kolmo na ni vedené Eliščiny třídy byl velkorysý a dopravně účelný. Kolem nich byla vybudována řada veřejných budov, jejichž urbanistická a architektonická hodnota je vysoká ještě dnes.

Důležitou součástí urbanistických úvah této doby byla městská zeleň. Ta měla mít podle požadavku soudobého veřejného mínění výrazný rekreační charakter. Roku 1861 vzniká další na svazích Špilberku; autorem parkové úpravy byl lužánecký zahradník Antonín Schebanek. Vzhled kopce změnil široké vycházkové cesty s terasovitými vyhlídkami. Plochy plánovaného parku na Kolišti začaly být upravovány v roce 1864 jako promenádní aleje s přírodně- krajinnými partiemi. Zastavování podle definitivního plánu rozdělilo novou výstavbu na dva celky s odlišnými funkcemi. Reprezentativní čtvrť v místě dnešního Komenského náměstí a Husovy třídy byla určena k výstavbě veřejných budov propojených důmyslnou soustavou průhledů a veřejných prostranství. A naopak od místa bývalé Nové brány až k nádraží a pod Františkovem se stavěly domy obytné.

Všechny tyto úpravy se však nedotýkaly města „uvnitř hradeb“. Stavební stav historického jádra nebyl dlouhodobě řešen a v průběhu 2. poloviny 19. století stagnoval. Na druhé straně však stavební činnost na jeho obvodu vedla k nutnosti změn i v tomto prostoru – tedy uvnitř města. Brněnská asanace, která probíhala v letech 1896-1916 jako řízený proces (plánový podklad dosud není znám) a vyvolala - jako v jiných městech - protesty proti demolici historických památek, byla důsledkem nadměrné zastavěnosti centra a potřeby hygieny. Zároveň byla usměrněna zákonitými výhodami pro domy (dlouhodobě osvozením domů od daní a poplatků), které byly z dopravních, stavebně-bezpečnostních či zdravotních důvodů přestavovány. Nová regulace v zásadě respektovala směry ulic, ale zvětšila jejich šířku a výšku zastavění.

Asanace se měla týkat 429 domů, tj. čtyř pětín všech domů v historickém jádru, ale nakonec bylo zbořeno „jen“ 238 domů, přitom některé ulice zcela. Nově získané stavební parcely se staly nežádka předmětem spekulací. Vyrostly na nich domy v historizujících pseudostylech, ale také od roku 1905 v začínajícím stylu secese. Tato velkolepá urbanistická akce změnila městské měřítko, ochudila nenávratně památkový fond a znehodnotila i celá území, např. okolí sv. Jakuba a původní uzavřený ráz Velkého náměstí (nám. Svobody), kde byla vytvořena nová uliční osa jdoucí z náměstí kolem kostela sv. Jakuba.

Brněnskou asanací – narovnáváním uličních čar (směrem od nádraží – Masarykova), proražením nové ulice z Velkého náměstí a vybudováním nových ulic (Veveří, Alejová – dnes tř. Kpt. Jaroše) - město získává výraznou severojižní orientaci, která nahradila původní východozápadní. Vytváří se tak postupně nové moderní město po vzoru urbanizované Paříže. Brno získává svoje bulváry a avenue. Na druhou stranu je navždy ztraceno historické intimní měřítko města a mnohé významné plochy a ulice. Příkladem může být např. nám. Svobody, které na úkor společenského významu získává víceméně dopravní charakter.

Spolu s hospodářským rozvojem a stavebním růstem města se postupně zvyšoval počet obyvatel. V roce 1880 jich žilo ve městě 73 700, v roce 1889 stoupl počet na 82 660 a k roku 1900 na 109 360 obyvatel. Tyto poměrně vysoké přírůstky samozřejmě nebyly kryty přirozeným růstem populace, ale migrací - přílivem nových pracovních sil z venkova.

## vztah české architektury k vídeňské secesi

???

## zakladatelská role Jana Kotěry

### učitel Fuchse

**Jan Kotěra** (1871–1923) zasáhl do vývoje secesního umění pouze svým časným dilem. Byl to bezpochyby náš nejlepší architekt na počátku 20. stol. Stavební problematiku chápal vždy v její podstatě a prostorově rozvrhu. Dokazoval to již Peterkuv dům (č. p. 722) postavená na Václavském náměstí na přelomu století. Z pozdějších Kotěrových prací se secesní tvaroslovi vytrácelo a bylo vytlačeno konstrukčním myšlením umělce a jeho úsilím o moderní výtvarný výraz oproštěný od

dekorativních prvků a nefunkčního dekoru (**Pavilon SUV Mánes** z r. 1902, Okresní dům v Hradci Králové, Národní dům v Prostějově atd.).

---

V letech 1897–90 studium stavitelství na německé průmyslové škole v Plzni, v l. 1890–94 stavitelská praxe, 1894–97 studuje architekturu na Akademii výtvarných umění ve Vídni u O. Wagnera. Na základě získání Římské ceny cestuje po Itálii, kresby z cesty poté vystavuje u Topiče v Praze v roce 1898. Nadále žije a pracuje v Praze. Od r. 1898 učí jako zástupce prof. B. Ohmanna ve speciální škole pro architekturu na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, kde je r. 1899 jmenován profesorem. Roku 1910 odchází na pražskou Akademii výtvarných umění, kde působí jako profesor architektury až do své smrti (v letech 1912-13, 1914-16 a 1920-22 jako rektor). Je též generálním komisařem uměleckých výstav v Benátkách (1910), v Římě (1911) a v Mnichově (1913). Pro český zemský výbor pracuje v l. 1910-21 jako regulační expert. Roku 1907 zakládá časopis pro moderní architekturu Styl, r. 1914 zakládá Svaz českého díla. V roce 1926 se koná v Mánesu jeho souborná posmrtná výstava.

Jan Kotěra byl architektem mezinárodního významu, vůdčí osobností české moderní architektury. Jeho rané stavby mají secesní charakter s ornamentálním, často folklórním dekorem. Pozdější Kotěrovy stavby již sledují ryzí účelnost, mají však vždy vysokou výtvarnou kvalitu s rysy vzornosti až monumentality. Ve svých veřejných i bytových stavbách spojoval výtvarná umění (**sochařství, malířství, design**) s architekturou v nedílný celek, v němž architektura vždy hrála vedoucí uměleckou roli. Kotěrovy stavby mají čistou přehlednou dispozici, tvarovou pestrost, výtvarnou logiku a vždy velkou a neotřelou nápaditost. Většina jeho budov se vyznačuje asymetrickou leč vyváženou kompozicí, zvýrazněnou tektonikou a využíváním neomítnutého rezného zdíva. Kotěra spojoval ve své osobě schopnosti výborného stavitele a vynikajícího architekta – výtvarníka. Těž jako kreslíř, grafik, akvarelista a uměleckoprůmyslový výtvarník byl nenapodobitelný; jeho projekty samy o sobě jsou nádhernými výtvarnými díly. Konečně nelze opomenout, že jako vlivný pedagog i projektant vychoval celou generaci našich špičkových architektů.

## Hlavní díla Jana Kotěry

– přestavba zámku v Červeném Hrádku u Sedlčan v duchu pozdní gotiky, 1894–95  
– Peterkův dům, Václavské nám. čp. 777 v Praze, 1899–1900 – ve slohu rané secese

– **instalace výstav: Rodin v Praze, 1902, České umění na Světové výstavě v St. Louis, 1904**

– secesní býv. Okresní dům, dnes součást hotelu Bystrica, Hradec Králové, 1903–05

– Národní dům, Prostějov, 1905-07

– secesní fasáda dvojdomu čp. 86-87, náměstí v Jindřichově Hradci

– **Vodárna s věží, Praha-Michle, Baarova ul., 1906-07**

– Obdobná vodárna s věží, Treboň na Kopečku, 1909

– Pavilon obchodu na Jubilejní výstavě obchodní a živnostenské komory, Praha, 1908

vily

– Trmalova v Praze-Strašnicích, ul. Vilová čp. 91, 1902-04

– Suchardova v Praze-Bubenči, Slavičкова čp. 248, 1905-07

– Tondrova v St. Gilgenu, 1905-06

– vila Klaus v Praze-Bubenči, Sibiřské nám. 5, čp 280, 1907

– v Holoubkově čp. 123, 1907-09

– **vlastní Kotěrova vila v Praze-Vinohradech, Hradešská ul. 6, čp.**

**1542 – výborný příklad českého raného funkcionalismu, 1908-09**

– dvě vily v Černošicích u Prahy, 1902; 1908-10

– Máchova v Bechyni, 1910; ve Vysokém Mýtu, Rokycanova čp. 247, 1910

– U Rydlů v Dobrušce, 1917-18

– Štencova ve Všenorech, 1921

– dům E. Vanického v Kostelci nad Orlicí, 1921

– rodinný dvojdm J. Groha a O. Borůvky v Praze-Hradčanech, Mockiewiczova 13-15, čp. 236

– vily v Chrustenicích, Sadské, Turnově, Zlíně a další

– **Městské muzeum, Hradec Králové, 1908-12 - stavba, která vstoupila do dějin světové architektury**

– Laichterův bytový dům, Praha-Vinohrady, Chopinova čp. 1543, 1908-09

## dělnické a úřednické kolonie bytových domů

– Louny, 1909-11

– Praha-Záběhlce, 1914-15

– **Zlín, 1918**

– Králův Dvůr u Berouna, 1920

– Hotel Grand, dnes Bystrica v Hradci Králové, 1911

– kiosky na Pražském mostě v Hradci Králové, 1912

– Banka Slavie, Sarajevo, 1911-12

– Urbánkův dům zv. Mozarteum, Praha, Jungmannova čp. 748, 1911-13 - plastiky J. Štursa

- býv. Všeobecný penzijní ústav, Praha, Rašínovo nábř., 1912-13 - s J. Zaschem
- Lambergerův palác, Vídeň, 1913-15
- škola architektury AVU, Praha-Holešovice, 1919-21 - s J. Gočárem
- Státní vědecká knihovna, čp. 626 na nábřeží v Hradci Králové, 1922-23
- Dům Báňské a hutní společnosti, Praha, ul. Politických vězňů čp. 1419, 1923-24
- právnická fakulta Univerzity Karlovy, Praha, nám. Curieových (podle Kotěrova projektu z r. 1914 realizoval L. Machoň v l. 1924-27) jako součást Kotěrova monumentálního projektu pražské univerzity na Starém Městě, na kterém pracoval od r. 1907 až do smrti - nerealizováno
- řada interiérů, hrobek, uměleckoprůmyslových výtvořů (mj. též **salónní vůz Elektrických podniků hl. m. Prahy** z r. 1895)

#### folklorismus v díle Dušana Jurkoviče

Zvláštní místo v dějinách našeho umění má slovenský architekt **Dušan Jurkovič** (1868–1947). V **Pustevnách na Radhošti** (po r. 1897), stejně jako v urbanistickém a stavebním díle v **Luhačovicích** (1902–1914) dospěl k syntéze secesního tvarosloví s tardsými domácího lidového stavitelství. Došel tak vlastní cestou k vyjádření i některých zásad moderního užitého umění a stavitelství.

#### architektonický kubismus

Jedná se o období **1909–1914** a jde o výhradně českou záležitost. Dalším specifickým je, že **téměř všechny práce byly vytvořeny v Praze**. Co se týká originality tak je to podobný jako Santiniho barokní gotika – navíc na ni přímo a otevřeně navazují a to především na tzv. sklípkovou klenbu (taková ta diamantová věc).

Je reakcí (protireakcí) na vídeňský směr, který byl příliš funkční a strohý. Ke kub. architektům patří:

- Pavel Janák** – zároveň teoretik (cca 40 článků o arch. kubismu)
- Josef Gočár** – dílo: **Dům u černé matky boží** (v Celetné v Praze)
- Josef Chochol** – vily pod Vyšehradem
- Vlastislav Hofman**

po roce 1918 (po 1. sv. v.) se arch. kubismus transformuje do tzv. rondokubizmu (taky nazývaný obloučový styl nebo styl legiobanky – použil se právě při stavě banky Legio v Praze). Končí někdy v r. 1925. I po válce se jedná o ryze českou záležitost.

---VYPRACOVANÝ TÉMA---

#### 19.stol. – mezi historií a ocelovou konstrukcí

Oba proudy, historizující eklektické proudy i moderní inženýrské ocelové konstrukce fungovaly vedle sebe. Eklektický historismus architektury se utápěl v rozbujelém dekorativismu, který mnohdy dominoval nad její funkcí, proti němu ostře kontrastuje jednoduchost a funkčnost železné konstrukce.

Oba proudy se výrazně projeví při budování reprezentativních staveb pro světové výstavy, konané v Paříži. Viz. r. 1889 **Dutertův palác Trocadéro** (kombinace historických slohů) vs. **Eiffelova železná věž** (první moderní architektury bez vnitřního uzavřeného prostoru, užití železa, oceli, betonu a skla). Na světových výstavách se inspirovali evropští architekti, tato tendence se objevila i na stavbách městských domů, obchodních domů (Le Printemps), ale i sakrální architekturu (kostel St.- Jean na Montmartru).

#### Podstata a periodizace historizující architektury 19.stol.

Všechny nové umělecké směry teď začínají v nejprogresivnějším malířství. V architektuře přežívá historismus, který se obracel především k renesanci (novorenesance) a také baroku (novobaroko) a nakonec vyústil k historizujícímu eklekticismu, který přebíral motivy z nejrůznějších období minulosti. Zároveň se už ale vyvíjela inženýrská architektura, která je reakcí na přežitý historismus a také secese, jediný původní styl 19.stol.

#### Průmyslová architektura (Paxton, Eiffel,..)

???

#### Situace v českých zemích

V Česku byla situace opožděná za děním v progresivní Francii (jiné podmínky než ve Francii), V Česku se např. malíři secesní generace museli srovnat jak s impresionismem, tak také s novým postimpresionismem. Poté, co se v Česku přežily s historizující tradice, ke kterým stále silil odpor, objevuje se na přelomu 19. a 20.stol. secese. Secese se uplatňovala na soukromých stavbách, především domech, vrcholem potom je stavba **Obecního domu v Praze**. Secese byla oblíbená především jako oblíbený a dekorativní sloh soukromých domů, velká pozornost se věnovala plastické dekoraci s florální ornamentikou.

Po secesi se objevuje kubismus v architektuře, určité specifikum české architektury (důkaz vysoké úrovně českého uměleckého prostředí a kulturní vyspělosti společnosti, kde i avantgardní projekty našla stavebníky).

#### Brněnská okružní třída a její specifické rysy

Brněnská okružní třída je jednou z vrcholných ukázek evropského urbanismu. Brno se tímto stavebním projektem zařadilo mezi skutečně moderní města. Začala se budovat v r. 1860 a inspirovala se u vídeňské **Ringstrasse**. Snaha o syntetizování mnoha rozmanitých funkcí, které vyžadovala moderní doba, koncentrace důležitých objektů, racionální uspořádání, organizace města. Lidé se v této době museli vyrovnávat s novým industriálním světem a proto se obracejí do minulosti, jako k prostředku stabilizace zrychlujícího se světa. Město je rozděleno na 7 částí, hlavní jsou dvě sféry – J a V komunikativní a otevřená partie, na S a Z uzavřená, aristokratická část = dualismus. Objevuje se zde liberalismus (snaha o veřejné blaho).

Budovy na okruhu jsou převážně v **novorenesančním** slohu (inspirací byly italské renesanční paláce, např. **Pražákův palác na Husově ul.**), řidčeji i jiné (**novogotika protestantského cihlového kostela na České**).

#### Vztah české architektury k Vídeňské secesi

Vídeňská secese (Otto Wagner, Josef Maria Olbrich, Josef Hoffmann) měla středisko ve Vídni. Secese přišla do Česka, respektive do Prahy, z Vídne, zprostředkoval ji architekt **Oldřich Ohmann**, jinak představitel novobarokních tendencí (kavárna Corso) na Příkopěch. Druhou secesní stavbou byl **Kotěřův Peterkův dům na Václavském náměstí**. Kotěra poté nastoupil jako profesor architektury na pražskou UMPRUM, kde se školili další architekti.

#### Zakladatelská role Jana Kotěry (1871–1923)

Představitel rané a vrcholné fáze secese v Česku. Poté nastoupil jako profesor architektury na pražskou UMPRUM, kde školil další architektky. Jeho význam tkví v tom, že dokázal spojit vnitřní řešení prostor podle jejich funkce s členěním vnějšího domu a jeho výzdoby. Podřizoval se střízlivé architektonické osnově. Stavby jsou zdobeny plastickou a štukovou dekorací. V jeho vrcholném a pozdním díle se vytrácí tato dekorativní zdobnost a stále sílí snaha po ryzí architektonické formě a konstrukci.

Architekt Jan Kotěra absolvoval ateliér významného rakouského architekta **Otto Wagnera** ve Vídni. V roce 1898 přišel do Prahy. Od počátku se snažil, aby jeho stavby byly především účelné, bojoval proti přebujelému dekorativnosti historizující architektury tehdejší doby. Svědčí o tom jeho stavby z období kolem roku 1910, především budova muzea v Hradci Králové. Z dalších jsou to například Urbánkův dům v dnešní Jungmannově ulici v Praze, vlastní Kotěrova vila na Vinohradech a Trmalova vila ve Strašnicích. Jako devětatřicetiletý /roku 1910/ byl Jan Kotěra jmenován profesorem na pražské Akademii výtvarných umění, kde vyučoval až do své smrti v roce 1923. Na akademii a na Uměleckoprůmyslové škole vychoval řadu významných českých architektů první poloviny 20. století - například Bohuslava Fuchse, Josefa Gočára, Otakara Novotného a Kamila Roškota. Mezi jeho přátele, s nimiž také úzce spolupracoval, patřili neméně významné osobnosti - sochaři Jan Štursa a Stanislav Sucharda a malíř Jan Preisler

#### Okresní dům v Hradci Králové (1903 – 1904, to je první kotěrovo dílo v Hradci)

#### Peterkův činžovní dům



#### Vodárna s věží, Praha-Michle, Baarova ul., 1906-07



#### Muzeum v Hradci králové

#### Budova muzea

Historická budova byla postavena v letech 1909–1912 podle plánů významného českého architekta Jana Kotěry (1871–1923). Projekt vznikl v letech 1907 až 1908 na objednávku muzejního kuratoria a jeho konečná verze představovala architekturu nejen slavnostně reprezentativní, ale také účelnou, vytvářející i nezbytné podmínky pro provozní potřeby muzea. Kotěra zde uplatnil asymetrickou dispozici, tzn. že půdorys budovy založil na schématu latinského kříže, přičemž právě (jižní) křídlo s přednáškovým sálem oproti ose severního křídla o několik metrů posunul.

V suterénu byly navrženy dílny, místnosti pro technologické sbírky, šatny a

umývárny, skladiště, kotelna, byt domovníka, lapidárium a dílenský dvůr, v přízemí velká čítárna s 62 místy u stolů, knihovna, ředitelna ( ), vestibul ( ), šatna a velký přednáškový sál amfiteatrálně upravený s 200 sedadly a galerií a místností pro přednášejícího. První patro bylo určeno pro sbírky uměleckého průmyslu a pro velký výstavní sál s vrchním osvětlením, prostupující do 2. patra. Ve druhém patře se výstavní prostor rozděloval podle návrhu na prehistorii a exponáty historického muzea. V obou patrech byly navrženy ještě místnosti pro kustomy a skladiště. Do třetího patra projektant umístil grafický ateliér s horním osvětlením, temnou komoru, několik laboratoří a konzervační sál. Na obou postranních plochých střeších navrhl architekt prostorné terasy.

Výstavba jedné z nejkrásnějších královéhradeckých budov probíhala velmi rychle. Na počátku května 1909 byly zahájeny výkopy, 22. srpna 1910 již bylo hotovo třetí patro, práce na kopuli se podařilo ukončit 13. září 1910. Stavba byla provedena v rezném zdivu z lisovaných, částečně glazovaných cihel, význačné architektonické detaily fasády, zejména plastická výzdoba, byly realizovány v omítce nebo jiných materiálech.

Na jaře 1911 byly dokončeny ornamentální a figurální práce z pálené glazované hlíny včetně dvou alegorických figur sedících žen ( ), představujících Umění (Historii) a Průmysl (ta drží bronzovou postavu muže symbolizujícího město Hradec Králové). Obě byly realizovány podle návrhu **Stanislava Sucharda**. V roce 1912 následovaly řemeslné práce, mimo jiné skleněné vitráže ( ) do oken ve vestibulech a na schodišti podle návrhu Františka Kysely.

Další úpravy pokračovaly po I. světové válce. V lednu 1924 byl na schodišti do druhého patra instalován světelný stojan ( ), který byl podle návrhu **Jana Kotěry** zhotoven v dílnách mistrovské školy zámečnické hradecskou průmyslovou školou, v létě 1931 ozdoby kopuli ve druhém patře ( ) čtyři mozaiky ( ), které realizoval malíř Josef Novák ve spolupráci se Sklářským ústavem v Hradci Králové podle pastelových kreseb Jana Preislera.

Celkový projekt byl dokončen v červnu 1934 instalací velké fontány před budovou muzea ( ), která je opět společným dílem státních průmyslových škol. Autorem návrhu byl rovněž Jan Kotěra, který navrhl i většinu vnitřního zařízení, včetně čítárny a přednáškového sálu .

Muzejní budova byla v roce 1995 prohlášena za národní kulturní památku.

#### Folklorismus v díle Dušana Jurkoviče

Představitel hnutí proti historizujícím slohům v architektuře, podněty nacházel v architektuře lidové. Jurkovičovy stavby jsou provedeny ve dřevě a kamení – inspiruje se lidovou architekturou. Jejich malebnost je ještě umocněna živou barevností a dekorativními detaily. Jeho **Luhačoviccké** stavby navíc ukazují umělcovu snahu o vytvoření jakési svérázné formy secese, inspirované lidovou architekturou a také **anglickým hnutím Arts and Crafts**.

#### Pustevny

#### Lázeňské domy v Luhačovicích

#### Architektonický kubismus

Proniknutí kubistických myšlenek z malířství a sochařství vedlo k vytvoření nové architektonické teorie pro architekturu a k její realizaci na stavbách. Architekti se pokoušeli uplatnit nové umělecké koncepty, ty se objevují i v užitém umění. Kubismus se projevil krátce před vypuknutím první světové války (1914). Český kubismus představuje pozoruhodnou českou specialitu – čeští architekti samostatně aplikovali kubistické principy malířství a sochařství na architekturu, navíc vytvořili teorii kubistické architektury a realizovali některé objekty. Architekturu považovali za duchovní tvorbu a hledali nové prostředky pro vytváření nových životních pocitů a směřovali k novému stylu. Usilovali o maximum uměleckého výrazu, ostatní stránky (účelnost, stavební technika, ..) byly vedlejší.

**Josef Gočár** – uměřený klasizující řád, snaha o začlenění do okolní architektury,

#### Dům u Černé Matky boží

**Josef Chocho** – dynamičnost a tvarové velkorysost, **Kovařovičova vila**

**Pavel Janák** – průkopník a teoretik kubistické moderny, Přestavba Fárova domu v Pelhřimově

## 17.

### Romantické tendence v umění XIX. století

– preromantismus

– romantismus v Německu (C. D. Friedrich, F. O. Runge), Francii, Anglii,

– romantismus v českých zemích

– nazarénismus a jeho ohlasy v českých zemích

(Tkadlík, Mánesové, Levý, Rubenova škola...),

– novoromantismus konce století v generaci Národního divadla (Schwaiger, Pirner...)

---JÁ---

#### preromantismus

Všechny prvky, kterými se inspiroval romantismus pocházejí z 18. století, kdy únava z klasicismu a řeckořímských tradic Anglii a Německo. Ale v Itálii (např. Giovanni Batista Piranesi; 1720–1778) a v samé Francii (např. Clément-Pierre Marillier; 1740–1808) se objevili záliby v morbidních námětech a v kultu smrti, které vedly k fantastickým nebo taky k diabolickým motivům, jimiž **Goya** připravil půdu pro romantismus. Zájem o minulost se přesunul ze starověku na středověk, k jeho zříceninám a tajemstvím, které pronikaly do životního prostředí umělými rozvalinami zřizovanými v zahradách. Později živilo obrazotvornost, dychtivou nových podnětů z neznáma a iracionálna, ještě Egypt a Orient, ověnění kouzlem esoterických kultů. /Larousse/

„Být romantikem znamená dát všednímu vyšší smysl, známému důstojnost neznámého, konečnu lesk nekonečna“ (Novalis)

„Nové umění má pomoci přírodě vyjadřovat duševní život člověka.“ (Ph. O. Runge)

„Malíř nemá malovat jen to, co vidí před sebou, ale i to, co vidí v sobě. Nevidí-li v sobě nic, pak at' nemaluje ani to, co vidí před sebou...“ (C. D. Fridrich)

#### KULT SÍLY

Moderní doba začala postupně vyhledávat napětí místo úměrnosti a proporcí, které byly základem klasické estetiky, Francii, která se od Corneille po Stendhala hlásila ke kultu síly, protože síla je náročnější a zároveň morálnější než moc, zachvátil epický vítr revoluce a císařství, a exaltace síly ukázala cestu od klasicismu k romantismu. Vášnivý prudký a rozlet , vyjádřený akcentem diagonály, se objevuje u klasicistického Davida (viz třeba Napoleon při přechodu Alp z r. 1800; Jacques-Louis David; 1748–1825), romantického Charleta (Neohrožený Lefèvre; Nicolas-Toussaint Charletr; 1792–1845) i realistického Daumiera (Povstání; Honoré Daumier; 1808–1879).

Témata antagonismu, v němž se střetávají dvě nezkrotné síly, je ústředním motivem díla E. Delacroixe, jeho zápasů člověka s dravci; ale Géricault (Lov na jelena z r. 1817; Jeans-Louis-Théodore Géricault; 1791–1824) se jim zabýval ještě dříve v řadě variací na námět jezdece, lovce, krotitele, v dílech charakterizovaných prudkými kontrasty světla a stínu. V sochařství ožil du Seigneur (Zuřivý Roland, odlitý r. 1867 a vystavený na Salónu r 1831 v Louvru v Paříži; Jean-Bernard du Seigur; 1808–1866) michelangelovský motiv sputaného svalstva, napjatého úsilím o únik, a Barye (Zápas Lapitha s kentaurem z roku 1850; Antonie-Louis Barye; 1795–1875) se opětovně zabýval zápas, v nichž se střetává síla člověka se silou zvířete. /Larousse/

Romantické umění bylo naprosto novým jevem, který inspirovala vůle jít zcela protichůdnou cestou než klasicismu nebo rokoku. Jak se často stává v dějinných ideových hnutích a výtvarných forem, obrátila se tato touha po novotě ke vzdálené minulosti, vedena vzpourou proti minulosti bezprostřední. Návrat ke středověku a jeho renesance znamenaly dovršení důsledného odklonu od rokoka.

Romantický člověk navázal na gotické období nejen z opozice proti nedávné minulosti, ale zvláště proto, že ese po prudkém zvratu snažil znovu nastolit ztracenou jednotu, dosáhnout jednomyslnosti středověké Evropy a obnovit citění a dávného věku.

/Larousse/

Spíš jde o to, že v té době začíná průmyslová revoluce. To byla nová a do té doby neznámá síla, která teď vyplouvala na povrch, byla to síla strojů vědy a objevů. Pro mnoho lidí to byla doba pro ně nepochopitelných změn a jevů. Není divu, že v téhle době pak měli někteří umělci pocit, že návrat ke středověku, je návratem k něčemu klidnému harmonickému a vyrovnanému. Touha po jednotě je výrazem „nesouhlasu“ s přítomností, která začíná překypovat styly a názory.

Další hnací silou bylo pak sociální citění, kdy cit vítězí nad rozumem, který je nedostatkovým zbožím. **S citem se rodíme, rozum musíme nabyt... cit je přirozenější** a ve složitě nevyrovnané době také vhodnějším z hlediska funkce, kdy působí zklidňujícím dojmem.

Toto hnutí má své kořeny ve Francii ale především v Německu, kde je např. r. 1814 obnoven **jezuitský řád**. S ním byla spojena jednotu, která byla zase spojena se středověkem. Díky silnému náboženskému podtextu romantistických tendencí není divu, že to byl **Dürer**, který byl velmi opěvován (v Německu). Na jeho

počet byly uskutečny v r. 1828 jeho oslavy v jeho rodném době v **Norimberku**. Ty podpořili tendence vyzdvihující tohoto malíře jako nejdokonalejšího představitele středověkého umělce.

V architektuře je příznačným jevem návrat ke gotice. Romantická architektura nevytvořila svůj vlastní styl, na rozdíl od ostatních druhů umění. Spokojila se více či méně zdříhlým opakováním gotiky. Gotika (resp. novogotika) se velmi rozšířila nejen v Německu, ale především v Anglii. Tento vliv gotiky se objevil i v Americe, kde se v jejím duchu stavělo dost kostelů.

### Romantismus (1800–1880)

V umění byl opozicí proti klasicismu. „Kdo praví romantismus, praví umění moderní, to jest intimita, duchovost, barva, touha o nekonečnu, vyjádřená všemi prostředky, jimiž mění lidové“ – tak definoval romantismus **Ch. Baudelaire**. proti objektivistickému klasicismu je romantismus založen subjektivisticky. Důraz klade na nitro člověka a v něm zvláště na cit, smysly a vůli. Na rozdíl od racionalistického klasicismu hlásají romantikové právo na vášně. Nevěří se již v nekonečné možnosti rozumového poznání. Dynamičnost proti staticitě, pravdivost, opřená o současný život, proti idealismu, odvozenému z antického umění, barva proti kresbě a plastičnosti, podíl umělcovy osobnosti na díle proti odosobnění a podřízení se estetickému dogmatu – to jsou hlavní myšlenky, které romantismus probojoval proti klasicismu. Romantici pod heslem pravdy nastolili kult ošklivosti (**J. L. A. T. Géricault**). Romantičtí malíři si náměty s oblibou vybírají ze středověkých událostí, inspiřují se hudbou, divadlem, poezií a literaturou, objevují půvab lidových pověstí a pohádek, barvitý svět orientu i krásu domácí přírody, milují dramatický vzruch bitev a lovů. Jestliže francouzští romantikové se inspiřovali soudobými dramatickými ději, Shakespearovými dramaty a Goethovým Faustem, a neváhali vytvořit politickou alegorii (**E. Delacroix, Svoboda vede lid**), němečtí romantici nacházeli podněty spíše v lidové národní poesii. Na francouzský romantismus působili svou malířskou formou angličtí malíři z počátku 19. století, zejména **W. Turner** a **J. Constable**; pod vlivem Constablových obrazů vystavených v pařížském Salónu 1824 přemaloval E. Delacroix svůj obraz Vražední na Chiu děleným rukopisem. Kromě Delacroixe patřili k předním představitelům romantismu ve Francii **Géricault** a **P. P. Prud'hon**; romantismus v Německu představují nazaréni, **Ph. O. Runge, M. von Schwind** a krajinář **C. D. Friedrich**, v Anglii **W. Blake** a H. Füssli, v Čechách **J. Navrátil, J. Mánes** a **J. Čermák**. Romantické rysy lze však sledovat i ve starším malířství (např. A. Magnasco, **F. Goya** aj.). Romantismus přežíval hluboko do 19. století zejména v historickém malířství a krajinomalbě, v různém spojení s realismem.

### romantismus v Německu (**C. D. Friedrich, F. O. Runge**), Francii, Anglii, FRANCIE

*Fakt je, že Francie nebyla až tak romantická a setrvala spíše na poli klasicismu. Jacques-Louis David (1748–1825), patří k největším franc. umělcům všech dob. Byl Vienovským žákem a r. 1774 získal Římskou cenu. Žil pět let v Římě. Jeho slavnou Přísahu Horatů namaloval při svém druhém pobytu v Římě (1788). Od té doby se v jeho tvorbě objevovali reakce na současnost – Smrt Sokratova (1787), Liktoři přinášejí Brutovi mrtvolu synů (1789), Sabinky (1799). V těchto dílech David vychází z přesné analytické kresby, odmítal pohyb, užíval nevýrazných barev a uhlazené techniky. Po obraze Napoleon při přechodu Alp se seznamuje s Napoleonem a stává se jeho přítelem. To ke klasicistní malíři, odmítá pohyb, měl uhlazenou techniku, nevýrazné barvy...*



**Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867)**, nesnášel romantismus a hlavně **Delacroixe**. Studoval u J.-L. Davida a strávil 18 let v Římě a ve Florencii, kde pak taky učil na Francouzské akademii. Nechal se ovlivnit vlivem Raffaela. Fakt, že romantismus byl jakousi protivahou klasicismu a fakt, že romantismus vyústil do realismu a ten nevyhnutelně do impresionismu, má logicky za následek to, že symbolismus, jakožto příklad impresionistům vyšel z klasicismu a např. **Pauvis de Chavannese** je ovlivněn přímo prací Ingrese.

### K představitelům romantického malířství ve Francii patří především:

**Eugène Delacroix (1798–1863)**, dílo: Svoboda vedoucí lid (1830), Dantova bárka (1822), Vražední na Chiu (1821–1824), Zápas Jakuba s Andělem (1856–1861)



**Jean Louis André Théodore Géricault (1791–1824)**, byl žákem Verneta a

Guérina u něhož v ateliéru poznal Uegéna Delacroixe. Byl ovlivněn – jako ostatně všichni té doby – **Davidem**. R. 1816 na něho v Římě silně zapůsobil Michelangelo. Zeměl předčasně – skoro by se dalo říct že brzo – ve 33 letech. dílo: Prám Medusy (1818–1819), Dostihy v Epsomu (1821), **Géricault je vášnivým milovníkem koní a často je také zpodobňuje, nicméně taky maluje obrazy typu S'tatých hlav, kdy maluje podle na gilotině useknutých hlav.**



Zajímavým umělcem je **L.-J. Daguerre (1789–1851)**, který vymyslel daguerrotypie. On totiž před tím **vynalezl dioráma**. Těmhle ten maník maloval dekorace pro operu a nejen že daguerrotypie byla pro rozšíření romantismu (stejně jako litografie před tím – tu vymyslel Alois Senefelder z Prahy) celkem zásadní tak z toho taky vyplývalo, že on sám, jakožto malíř divadelních dekorací musel tihnout k romantismu a taky že jo :)

Co se týká daguerrotypie tak v témže roce (1839) jako byla vynalezena přišel angličan **William Henry Fox Talbot** se spracováním pozitivů z negativů a tak šla daguerrotypie srat.

Se vzrůstající oblibou holandského malířství se znovu objevily náměty ze života zvířat – **Géricault, Delacroix**, Barye... tihle si vybírali spíše exotický kousky, ale pak se pozornost obrací k domácím zvířatům a to už je krok k realizmu.

### Německo

Díky zájmu o minulost, je „objevena“ historie Evropy prostřednictvím keltské kultury. Již r. 1703 publikoval Paul-Yves Pezron dílo s názvem Staré památky keltského národa a jazyka a na konci 18. stol založil Alexandre Lenoir muzeum věnované středověkým památkám. To muzeum se jmenovalo Staré národní památky (tento termín použil už právě Paul-Yves Pezron v r. 1703 ve své knize). To samozřejmě silně působil na romantickou tvorbu.

Keltové byli spojování s gotikou a ta s Německem. Byla považována (a ne mylně) za **první neantickou kulturu**, za původní evropskou záležitost. Německo se kulturně hodně zdvihá – společně s Anglií. Francie samozřejmě není nijak pozadu, ale už neudává tón a je spíše ve vleku těchhle dvou zemí. Jejich význam spočívá v tom, že po letech **klasicismu a baroka**, které nacházeli živnou půdu hlavně ve **Francii** nebo v **Itálii**, a jejichž styl **byl vždy plně vázán na antiku** (navíc to byly silně nábožensky orientované styly), se v **Anglii a v Německu zachoval protireformní duch** a tedy v době 19. století, kdy nastalo tolik politických změn, protireformní tendence s sebou strhly veškeré nové filozofické, politické a sociální aspekty a utvářely nový styl, orientovaný na realitu, vědu, techniku a i třeba na sociální stránku věci.

Francie je stále vůdčí osobností a je právě místem, kde se nové romantické tendence potkávají s klasickými a tak je právě tento zmatek poměrně zajímavým a „hodnotným“.

S německým romantismem je velmi úzce spojeno hnutí **NAZARÉNŮ**.

Vliv **Nazarénu** na české umění – **Tkadlík, Levy, bratři Maxové** – hlavně Emanuel, sv. Ludmila, ale i **Josef Manes**, a skrz něj celá jedna cast umelcu kolem **Národního divadla (Ales, Zenisek, Tulka)**.

Vliv na neoromantismus – Jenewein, Schwaiger (ten byl ale zemitější), Pirner. (třeba u toho Jeneweina je zajímavý, že byl osobním tajemníkem básníka Jana Vrchlického)

**Felix Jenewein (1857–1905)**

Věčnost náboženských alegorií

Scény z bible a křesťanských dějin lze prožívat s fantaskním obdivem v přehlídce obrazů a kreseb tvůrce, jehož nesporná „pečeť geniality“ dovršuje tradice naší náboženské a historické malby: výstava díla malíře Felixe Jeneweina se konala v rámci oslav 200 let Národní galerie – a navazuje na velkolepý program, v jehož duchovní kráse se v Anežském klášteře postupně představují významní čeští umělci přelomu podivuhodného století.

Starobyle památnou Jihlavu choval F. Jenewein neopakovatelným prožitkem ve své vždy duchovní až magické inspiraci: velkolepě koncipované znalosti z „českého hermetismu“ (alchymie, astrologie, magie) spojoval s několika pobytu u básnického génia Otokara Březiny (1868 - 1929). S magicky až prožívaným úsilím přerušoval své cesty v Jihlavě - opakovaně navštěvoval římskokatolický hřbitov, kde se zvědavosti svého výtvarného génia obdivoval monument sakrální hřbitovní stavby, jejíž imaginativní prvky sousoší zvěčnil v mnoha nezvykle jemných, barevně odstínovaných náčrtech, v nichž ve velkolepém fantazijním uspořádání předčil „černobílá vidění Mistra Bilka“ (Léon Bloy).

Stále tajemstvím obestřené vrcholné dílo představitele světového esoterismu, jehož učení v několika tezech je vryto na desce ze zeleného skla, která je nazývána „Tabula Smaragdina“ (Smaragdová deska) - považoval nesporně astrální génij Jeneweinův za jeden základních pramenů alchymie, nazývané v období renesance

rovněž „hermetickou filosofii“. Mnohá svá „výtvarná vidění“, jak říkával - přisuzoval F. Jenewein setkání s magickou krásou Jihlavy, jejím chrámy a velkolepé působivým náměstím...

Obrazy a kresby Jeneweina tvůrčího superiorního talentu okouzly zakladatele a tvůrce pražské školy „praktické mystiky“ K. Weinfurtera (1868 - 1942): původně odborný učitel, vzájemně se celoživotně obdivující s O. Březinou, je jediný český okultista, který svou rozsáhlou publikační činností „tajemné vědy budoucnosti“ (F.X. Šalda) velmi obohatil.... Byl osobním tajemníkem básníka J. Vrchlického a prezentoval se jako „drahý mě arbitér“ (O. Březina) v celé oblasti okultního esoterismu a mystiky. Jeneweinovými kratšími pobyty v Jihlavě byl rovněž ovlivňován neklidný až neurotický duch Weinfurterův velkých tvůrčích projektů: jeho spisy „Odhalená magie“ (1922), „Tajné síly přírody a člověka“ (1925, 2. vyd. 1948) a „Astrologie speciální“ (1931) - nesou rysy celoevropské objevenosti... Vynikal dokonalým praktickým konáním spýritismu a osobitě pojatých mystických cvičení, které v psychickém interiéru jeho osobnosti vedly k získání vyšších schopností a vyššího druhu poznání...

Nestávalo se pravidelnou snad „životní zvyklostí“ Březinova tvůrčího génia, aby své mimořádně ctěné i vítané návštěvy očekával již v Okříškách: poslední léta života působil F. Jenewein v Brně a jeho „tajemnosti v díle malířském“ (O. Březina) Mistra přímo obklopovaly... Svým kaligraficky členěným a v genialitu grafologie strukturovaným rukopisem zachytil O. Březina dojmy z Jeneweinovy kresby uhlem, křídou a perem „Rodokmen“ (340 x 360) a úchvatnou kresbu křídou a uhlem „Šalamoun“ (430 x 490), což nebylo zvyklostí v Březinových úvahách o uměleckých dílech.

Několik Jeneweinových setkání s básnickým géniem - rovněž odb. učitelem „novoríšského období“ Březinovým, mnohé v životní osudovosti vypovídalo: doprovody po tajemných místech Jihlavy, krajem Lázní sv. Kateřina u Počátek a v okolí tajemného vrchu Javořice - hluboce rovněž zapůsobily na Weinfurterův mystický svět: ve své knize „Paměti okultisty“ (1933) a v osobitě pojatých dodatcích uvádí, že již jako školák měl „náboženskou vizi jakéhosi světce“. Její rozumově obtížně postižitelný obsah se mu po řadě let v místech jihlavského náměstí a chrámu sv. Jakuba za podzimního soumraku vrátil „v adventu - v sšeřelém času rozjímání...“ (K. Weinfurter).

Jeneweinovy náboženské alegorie nabývaly během devadesátých let hlubších společenských významů - prostřednictvím moderní umělecké tvorby působily na duchovní obohacení člověka: spolu s F. Bilkem, O. Březinou a J. Zeyerem bylo Jeneweinovo dílo uznáváno nejen pro „čistý výraz vlastního nitra“, ale i pro silný moralistní duchovní víry, přesvědčení, lásky... S filosofickým pojetím smrti navázal mimořádný duchovní talent Jeneweinův na tradici českého barokního umění (první a jediná monografie - básnická exegeze díla F. Jeneweina od P. Jakuba Demla vyšla v roce 1928...) Znal ozvěnu mýtického světa, Orfeovu píseň, kterou na obdivované Vysočině přicházejí v míru poslouchat ptáci, ryby - a všechna zvířata...

Jeneweinův stále záhadností obestřený skon v 14,30 hodin mozkovou mrtvici uprostřed mysteriózního brněnského bytu - prožíval O. Březina svou podivuhodnou intuíci a litoval, že ohlášenou návštěvu ve zmíněném Jeneweinově „uměleckém tuskulu“ na Falkensteinerově ulici s univ. prof. E. Chalupným (1879 - 1958) neuskutečnil... „Sisyfovská role věčného nešťastníka...“ (univ. prof. E. Chalupný) byla však v mnohdy strastiplném životě Jeneweinovi cizí, vždyť „věda se zrodila nejen v pitevách nad mrtvolami, ale i v křesťanských kláštřích...“ (F. Jenewein). DOC. PhDr. Jiří BEDNÁŘ, CS.

---

Zde **nazarenský vliv nepozorovane vplyva do secese** a ztrácí se v ni.

Nazareni jsou skutečně hodně odlišni od romantismu francouzského i německého - proti heroismu a individualismu nabízejí asketismus, kolektivismus, tymovou spolupráci, kterou přenesají až do školství (viz **Rubenova škola v Praze**). Proti uvolnění malby kresbnou suchostí, proti malbě kolorování. Dokazují bytí ale intimní, emotivní, citliví v kresbě aktu, puhabní i podivinství v navratech do minulosti. Nazareni vracejí malbu do architektury - alespon v Bavorsku a Rakousku včetně Cech. **Prinášejí specifickou verzi trochu naivní historické malby.**

**Philippe Otto Runge** (1777–1810)

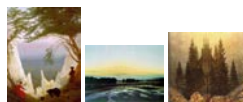
Runge se mnohému naučil od neprávem zapomenuté významné německé romantické malířky **Marie Albertiové**. německý malíř, jeden ze zakladatelů německé romantiky. Vyšel z klasicismu, velký význam pro něho měla krajina, nejen jako odraz duševních stavů, ale též jako nositelka poetické, náboženské a alegorické symboliky (symbolika květin, rostlin).

Vrcholným dílem je cyklus Denní doby (Jitro). Vypracoval teorii barev (tzv. barevný kruh).



**Caspar David Friedrich** (5. 9. 1774–7. 5. 1840)

německý malíř a grafik; představitel německé romantické krajinomalby vlasteneckého ladění. Přítel J. W. Goetha. Z díla: Měsíc nad mořem, Kříž na horách, Hrob Arminiův, Dva muži pozorující měsíc.



**Friedrich Overbeck** (1789–1896), byl sice druhořadým malířem, ale stál u zrodu **nazarénů**, kteří se usídlili v Římě a žili společně v kláštře sv. Isidora podle náboženských zásad a s obdivem k **Raffaellovi** a **Peruginovi** (hledali obrození v návratu k malířům středověku u nichž cítili větší upřímnost víry).



**Anglie**

Pro anglickou krajinomalbu je nejpříznačnějším dílo **J. W. Turnera** (1775–1851) maloval smyšlené krajiny. Používal – mimo jiné – **akvarel**. Ten přicházel hlavně ve Francii a v Anglii do velké obliby.

---

anglický malíř a grafik; profesor akademie výtvarného umění v Londýně. Raná tvorba ovlivněna romantismem (historické obrazy Nelsonova smrt u Trafalgaru, Pohřeb Wilkiesův), v krajinách, městských prospektech a přístavech usiloval o postžení světla a atmosféry, později vyjadřoval děleným rukopisem zrakový dojem a dospěl k technicky čistým barevným skvrnám. Jeho obrazy pozdního období, v nichž se jako jeden z prvních malířů inspiroval technickou civilizací, symbolizují souhrou světla a barev kosmickou jednotu přírodních prvků (Parník ve sněhové bouři, Déšť, pára, rychlost). Turner patří k nejvýznamnějším anglickým krajinářům 19. století; na jeho vyjádření zrakového dojmu navázali **impresionisté**.

---

Dalším velmi významným krajinářem byl **John Constable** (1776–1837). I když ten maluje velmi realisticky a přesvědčivě, tak jsou jeho obrazy vždy plné poezie a smýšlenosti. Jeho snahou je „zachytit pohyb, vznikající v otevřeném vozidlu s výhledem zastřeným závojem proudícího vzduchu“. Tohle je téměř přímé spojení mezi impresionisty.

K jeho vrcholným dílům patří **Vůz sena** (1821), **Katedrála v Salisbury s duhou** (1831). Používá také akvarel – Stonehenge (1836). Na salónu r. 1824 získal zlatou medaili za Vůz sena a Pohled na Stour. Tyto a další obrazy, které se v té době dostávají do Paříže mají velký vliv na **Delacroixe** a na **barbizonskou školu**.

Mírně stranou hlavního směru, kde se pohyboval **William Blake** (1757–1827). To byl zároveň i básník a svoje verše si sám tisknul (mědřít) a dodatečně koloroval.

---

anglický básník, grafik a malíř. Jeden z prvních romantiků, přívrženec Velké francouzské revoluce. Tvůrce symbolické filosofické lyriky písňového charakteru (Zpěvy nevinnosti). Je také autorem filosofické prózy Sňatek s peklem. Dále napsal volným veršem řadu „prorockých knih“ nové mytologické poezie (Francouzská revoluce, Amerika, Yala, Milton, Jeruzalém), kritizující církevní a státní doktríny a vyústující v utopickou vizi osvobození člověka. Díla svá i jiných autorů ilustroval technikou kolorovaného leptu.

**Pre-rafaelisté – 1848–1854 Anglie**

Tímto názvem byli nejdříve označováni nazareni (viz Německo). Později pod tímto jménem vystoupili angličtí malíři **D. G. Rosetti**, **H. Hunt** a **J. E. Millais**, kteří založili 1848 bratrstvo pre-rafaelistů s cílem vrátit se k čistotě a prostotě předrenesančních malířů. Byla to reakce proti triviálnosti akademického umění rané viktoriánské doby, inspirovaná Ruskinovými myšlenkami o pravdě spočívající v přirozenosti. K novému směru se přidala řada anglických malířů (E. C. Burne-Jones, W. S. Burton ad.) a později dostalo vlivem W. Morrisa povahu hnutí za ozdravení uměleckého řemesla. Od pre-rafaelistů vede přímá cesta k secesi.

Prerafaelisti jsou od sebe (ač se to nezdá) odlišni, sjednocujícím prvkem je „ideovost“, literarost, někdy náboženská citelnost katolické (Kristus), někdy velmi sverazně ideologie (Burne-Jones), vedoucí až k významové nedefinovanosti (Zlate schody). **Za „klasické prerafaelitské období“ považujte jen dobu kolem roku 1850.** Dalsím sjednocujícím prvkem je i původní „navrat před Raffaella“, cíli do stádia predklasického, trochu naivního.

**Španělsko:**

Pro Španělsko je 19. století ne zrovna šťastným. Nasral se jim tam Napoleon a r. 1808 si sedl na španělské trůn napoleonův brácha Josef. Angličani sice pomohli španělům, zbavit se Francouzů ovšem nastoupil Ferdinand VII. a obnovil inkvizici (kterou paradoxně zrušil Josef – kromě jiného i mnoho klášterů a feudální právo). Až r. 1845 díky Ústavě umírněného zaměření se situace zklidnila. Do té doby bylo ve vzduchu napětí z občanské války.

**Z doby nástupu Josefa na trůn jsou právě Goyovi práce.**

Tam je dominantním **Francisco de Paula José Goya y Lucientes** (1746–1828)



## romantismus v českých zemích

V Česku je to **především nástup krajinomalby**. K zakladatelům české krajinomalby patří **Karel Postl** a **František Xaver Procházka** – v 19. století pak Antonín Mánes je již plně romantickým krajinářem a je považován za zakladatele krajinomalby 19. století.

V pracích **Postlových** i **Procházkových** se z kalsicistního neosobního pojetí krajiny přechází do polohy romantické, příznačné pro tvorbu následujících generací a to **A. Mánesa**, **Augusta Pipenhagena** a **Josefa Navrátila**.

Ke klasicistním námětům často patřila **nokturna**, skoro monochromní výjevy v krajině osvětlené jen bledým měsíčním světlem. Jinak je oproti romantické mnohem klidnější, často v duchu historizmu doplněná o kdekjakou antickou ptákovinu. Např. **Ludvík Kohl (to není romantik, ale je to zajímavý)** byl úplně posedlej gotikou a taky ji pořád maloval. Dokonce maloval nejen stávající architekturu, ale vymýšlel si novou. Samozřejmě nemaloval jenom gotiku, občas taky namaloval výjev z antiky – V antickém paláci z r. 1818 –, ale tady zase patlá slohy tak, jak nikdy nemohly být.

Co se týká krajinomalby v Česku, tak její ranou fází lze rozdělit na dvě fáze, které ovlivnili vrcholnou tvorbou v Česku a to na **vedutistickou praxi**, ze které čerpali všichni umělci konce 18. století a dál. Mezi ty, kteří dali základ pozdější tvorbě patřili právě Kohl ale taky Postl. Druhou je pak **období po založení Akademie** v roce 1800, kdy vzniká i ateliér krajinomalby – **Antonín Mánes** – a jsou vstřebávány vzory z Anglie, Francie a Německa. Např. r. (asi) 1824 vystavoval v Praze svůj obraz **C. D. Friedrich** a pro českou krajinomalbu to bylo skoro, jako když měl o 80 let později výstavu E. Munch.

**Romantická tvorba v Česku přetrvala přes celé 19. století, kdy se z ní vlastně odštěpil romantický historismus, tak příznačný pro Národní obrození.**

**POSTL Karel** (\* 1769 Bechyně, + 15. 3. 1818 Praha) – český malíř, kreslíř a grafik Karel Postl (též Postel), první český klasicistní krajinář, studoval malířství zřejmě na vídeňské Akademii či v grafické speciálce. V jeho práci se odráží silné citové pouto k Praze, městu, jemuž věnoval mnohá svá díla.

Roku 1806 se stal profesorem nově zřízené krajinářské školy při pražské Akademii (umístěné ve Vrtbovském paláci v Celetné ulici) a vyučoval na ní až do své smrti. Těsně sepětí se školou se částečně uvolnilo po státním bankrotu v roce 1811, kdy byl chod školy téměř přerušen pro nedostatek financí a kdy se Postl začal, nucen ekonomickými důvody, více věnovat drobným příležitostným pracím a kreslení vedut. Na své žáky zapůsobil především vztahem ke svému nejoblíbenějšímu tématu – krajině, kterou ve svých dílech nebral pouze za předkládaný prospekt, ale považoval ji za velké umělecké téma, plné proměnlivých momentů a okamžiků. Pro svůj náhled a přístup k realizaci je právem pokládán za zakladatele české krajinomalby.

Jeho tvorba byla ovlivněna vídeňským pobytem, kde měl možnost blíže poznat soudobé středoevropské směry klasicistního umění. Měl i velké pochopení pro malířství a jemnou grafiku starých Holanďanů, jejichž styl uplatňoval i při své práci. Toto vše se odrazilo v jeho rozsáhlé tvorbě, kterou zahájil již při svých vídeňských studiích (panoráma Vídně, 1804, panoráma Prahy z Vodárenské věže, 1805 - bylo vystaveno nejdříve v divadle Bouda a pak i ve Vídni, série grafik pro pohledy Václava Jancí Collection de vues... Bohème, 1803-07) a v níž pokračoval po celou dobu své pedagogické působnosti. Ve svých městských vedutách Prahy (např. Pohled na Staré Město z brány Černé věže, Zříceniny kláštera sv. Anny v Čechách, Pohled na Stromovku, 1810) zachycuje nezapomenutelnou atmosféru milovaného města a při pohledu na jeho obrazy se zdá, že život zde plynul poklidně, idylicky a bez velkého vzruchu.

Nástup preromantismu se pak odrazil ve Skalnaté krajině v bouři (po 1806) a vyvrcholil v jeho zobrazení ideálních zasněžených krajin v cyklu Čtyř denních dob (Ráno, Poledne, Večer, Noc, 1810) a v Pohledu na Krkonoše (1810). Dále z tohoto období pochází série pohledů z okolí lázni Teplice a Karlových Var, které leptal kreslíř a grafik Antonín Pucherna. Jeho poslední práce, soubor pohledů na clamgallasovské zámky, dokončil však jeho **nejnadanější žák Antonín Mánes**, neboť uprostřed tvůrčí práce náhle zemřel.

**MÁNES Antonín** (\* 3. 11. 1784 Praha, + 23. 7. 1843 Praha) – český malíř a kreslíř období romantismu

Jako syn mlynářského tovaryše, který neměl na studium pro svého syna dostatek prostředků, se Mánes kreslení zprvu věnoval jen diletantsky, krátce si přivydělával dokonce i v pražské porcelánce jako dekorativní malíř. Teprve až po navršení svého dvaadvacátého roku vstoupil do nově založené krajinářské školy pražské Akademie, kde roku 1806 zahájil vyučování **K. Postl**. Právě dlouhodobý pobyt v ateliéru tohoto umělce jej nejvíce ovlivnil, především svým zaměřením a zpočátku i stylem. Po smrti K. Postla se uice uvažovalo o jmenování A. Mánesa na jeho místo, ale **profesorem krajinomalby se na Akademii stal až v roce 1836**. Od Postlem inspirované klasicistní „ideální krajiny“ (Krajina se zříceninou Gaia Maria, 1824) pozvolna přešel pod vlivem německé tvorby k romantismu, ovšem vždy změkčeném lyrickým přednesem a výraznými realistickými prvky. Realistický

tón v jeho tvorbě podnítila láska k holandskému malířství 17. století (Pohled na Pražský hrad z východní strany, 1821; Krajina s oráčem, kolem 1825; Hrad Okoř, 1827; Krajina s Křivoklátem a Kokořínem v bouři, 1834; Kokořín v bouři, 1839). **Právě touto svou orientací položil základy české realistické krajinomalby**, nespávané akademickým rukopisem. Jeho přínosem byla i živá barevnost a po nizozemském zoru i snaha po vystižení atmosféry. Vedle řady žáků, vychovaných na Akademii, měl velký vliv především na dílo svých vlastních potomků, synů Josefa, Quida a dcery Amálie.

**NAVRÁTIL Josef Matěj** (\* 17. 2. 1798 Slaný, + 21. 4. 1865 Praha) – český malíř a dekoratér

Josef Navrátil se vyučil v dílně svého otce malířem pokojů. Po absolvování Berglerovy školy na pražské Akademii (1819-23) začal pracovat jako malíř-dekoratér. Jeho doménou byly zejména nástěnné malby (pro měšťanské domy, šlechtické i císařské zámky), v nichž - především v těch, které se dochovaly na zámcích v Liběchově a v Jirnech - dosáhl velkého mistrovství a silného účinku. Jeho výtvarný zájem poutaly i závěsné obrazy a znamenitých výsledků dosáhl v krajinomalbě. Hodně cestoval a studoval malbu i v zahraničí - například v Německu, Francii, Švýcarsku a Belgii.

Na vrcholu tvůrčí síly stanul v 50. letech 19. století. Jeho drobné žánry, zátiší i figurální skici patří k pokladům českého malířství. Roku 1850 se stal také předsedou Jednoty výtvarných umělců. Jaksi v soukromí řemeslníka, malíře-dekoratéra, rostl svébytný umělec, v jehož díle se **nenásilně mísí tzv. druhé rokoko s biedermeierem, romantismus s realismem**. K předním evropským umělcům jej však zařadily teprve jeho skici (zátiší a figurální kompozice) – například **Hrušky**, Hon na lišku, Sen noci svatojánské, Společnost u stolu, Podobizna herečky či Mladá matka s děčkem, které zraky veřejnosti spatřily často až řadu let po umělcově smrti na první souborné výstavě jeho díla roku 1909 v Rudolfinu. Navrátil v nich navázal na tradici české malby 18. století a dovedl je až k předznamenání impresionismu. Roku 1861 byl stížen mrtvicí, zčásti ochrнул a nemohl malovat. Zbytek života ztrávil v ústraní a chudobě, téměř zapomenut.



**August Benrich Pipenhagen** (1791–1868)

Současník a spolupracovník A. Mánesa. Jeho tvorba ovlivnila Navrátila a byla podobná Procházkově.



## nazarénismus a jeho ohlasy v českých zemích

(Tkadlík, Mánesové, Levý, Rubenova škola...)

(význam slova nazaréni /z nějakého pobožného kurvaserveru/: Ježíš se svými stoupenci věřil že umírá proto, aby svému lidu otevřel cestu k Božímú království na zemi, a to pro dobro Židů i pohanů. Záhy po jeho smrti se však jeho stoupenci museli vyrovnat se skutečností, že k žádné takové převratné změně nedošlo. Měly-li Ježíšův život a jejich víra mít smysl, muselo jeho poselství dostat jiný význam. A tak začali o Ježíši a jeho učení kázat sami. Neaktivnější v tom byla sekta známá jako nazaréni a vedená Petrem a Jakubem, bratrem Ježíšovým. Protože tvrdili, že Ježíš je král, představovali hrozbu pro Římany i židovské vládnoucí vrstvy. Na nazarény se proto konaly štvánice, v nichž obzvláště vynikal jistý Saul (Šavel) z Tarsu.) nazaréni

[Podle města Nazaretu], romanticko-nacionalistické německé hnutí. Vytvářelo se v letech 1809 až 1810 ve Vídni jako **reakce proti klasicismu**, obracející se k náboženské tematice a inspiraci umění středověku (hlavně německého) a rané italské renesance.

Náměty děl čerpali hlavně z biblických příběhů, malba je charakteristická tvrdostí obrysů, chudými a mdlými barvami a státností (fresková výzdoba domu Bartholdyho a Casina Massima v Římě). Nazaréni ovlivnili malířství severské, angl. (**prerafaelitě**) a francouzské (**J. A. D. Ingres**), z český malířů **F. Tkadlika**.

Bylo by dobrý v souvislosti s téměř lidma zmínit i **Karla Purkyně** (1834–1868) Český malíř a výtvarný kritik, představitel realistické tendence v malířství, Karel Purkyně se narodil 11. března 1834 a zemřel 5. dubna 1868. Byl **synem Jana Evangelisty Purkyně** (1787–1869) a bratrem Emanuela Purkyně. Byl ovlivněn realismem Gustava Courbeta (1819–1877). Odmítal akademismus, kladl důraz na studium přírody a realistické podání předlohy. Usiloval o monumentální plastickou malbu, pastózním nánosem barvy vyjadřoval povrch a strukturu hmoty (Lovecké zátiší, Sova sněžná). Smysl pro barevné uvolněný styl směřující k **impresionismu** projevili zejména v cyklu skic k shakespearovskému průvodu. V portrétní tvorbě usiloval o maximální charakteristiku osobnosti jejím vkomponováním do typického prostředí (**Portrét Kováře Jecha**).

**novoromantismus konce století v generaci Národního divadla**  
(Schwaiger, Pirner...)

## NÁRODNÍ DIVADLO

Budova Národního divadla vyrostla v letech 1868–1881, když základní kámen byl položen 16. 5. 1868, Projekt v novorenesančním slohu vypracoval prof. **J. Zítěk**. Otevřeno bylo divadlo (ještě nedostavěné) 11. 6. 1881, při příležitosti návštěvy korunního prince Rudolfa v Praze. 12. 8. 1881 budovu poničil požár. Obnova, tentokrát pod vedením arch. **J. Schulze**, proběhla v letech 1881–1883 a divadlo bylo otevřeno 18. 11. 1883. Následovalo takřka sto let bez výraznějších zásahů, celková rekonstrukce se uskutečnila v letech 1977–1983, když zahajovací představení se uskutečnilo 18. 11. 1983.

Národní budova Národního divadla zaujímá rozlehlou lichoběžnou parcelu. Tvoří ji vlastní divadelní budova, projektovaná prof. **Zítkem**, dále část, jež byla původně budovou Prozatímního divadla, a konečně jižní část, vzniklá jako novostavba. Fasádě průčelí do Národní třídy dominuje risalit v podobě pěti oblouků arkády, završené loggii, zdobenou plastikami Apollona a devíti Múz, po stranách risalitu pilony s portály, zdobené reliéfy a plastikami, za loggií hladké pilastry a pravouhlá okna. Fasádě do Masarykova nábřeží dominují krajní risality s pilastry vysokého řádu (kdy levý předcházející arkády podjezdu s balkonem, pravý je opatřen pouze balkonem), s portály zdobenými reliéfy a plastikami, mezi risality plocha s polosloupy s korintskými hlavicemi, zdobená výskyty se zemskými znaky, a balustrová atika s plastikami Zpěvohy a Činohry. Fasádě východního průčelí dominuje v přízemí arkádová galerie s balustrovým zábradlím, fasádě jižního průčelí dominuje střední risalit.

V interiéru zaujmou v přízemí hlavní vestibul s mohutnými pilíři, pilastry a schodišti, hlavní foyer zdobený malbami Zlatý věk umění, Úpadek umění a Vzkříšení umění, cyklem lunet Vlast, nástěnnými obrazy Život, Mýtus, Historie a Zpěv bohatýrský, plastikou Hudby, předsálí zdobené lunetovými obrazy různých žánrů dramatických umění, a foyer 1. galerie s krajinomalbami a reliéfy svázení základních kamenů. Dále jsou to prostory mezi západním vestibulem a prezidentskou lóží s řadou obrazů, mj. Mír, Země česká, Historie, historické krajinomalby, „pánský salónek“ s alegorií Prahy, obrazy rodů Přemyslovců, Lucemburků a Habsburků či „dámský salónek“ s alegoriemi ročních dob. Centrální prostor představují hlediště (kde je zvláště cenná prezidentská lóže) se stropem zdobeným obrazy osmi Múz a jeviště s portálem s výškem „NÁROD SOBĚ“, zakončený trojúhelným tympanonem, zdobený skupinou plastik Čechie a Múz, pozornost zaujme opona s alegorickou malbou na motivy založení Národního divadla. Celý prostor divadla pak zdobí množství bust osobností spjatých s historií Národního divadla. Na výzdobě exteriéru i interiéru Národního divadla se podílel řada umělců, z nichž mnozí jsou počítáni k tzv. generaci Národního divadla, kdy účast na jeho výzdobě vnímali mnohdy jako jeden z vrcholů své umělecké tvorby. Byli to mj. **F. Zenisek**, **M. Aleš**, **J. V. Myslbek**, **V. Hynais**, **V. Brožík**, B. Sírnoch, A. Wagner, L. Šaloun, dále svým umem a pracemi přispěli O. Španiel, J. Štursa, **S. Sucharda**, **J. Mařatka**, B. Kafka, K. Kotrba aj.

Vybudování Národního divadla bylo počínem vpravdě celonárodním, kdy byla vyhlášena sbírka, z jejíhož výtěžku se pak výstavba realizovala. Svoji **činnost zahájilo Národní divadlo představením opery Libuše** skladatele **B. Smetany**.

---VYPRACOVANÝ TĚMA---

### Romantické tendence umění 19. stol.

**Preromantismus** – umělecký směr, který připravil příchod klasicismu a romantismu. Tento směr začal v Anglii (1760–1790), ve Francii a v Česku na přelomu 18./19. stol.

Tento umělecký názor je protikladný ke klasicismu, odmítal jeho normativní zásady, zálibu v antice, racionalismus a idealizaci. Důležitý je vztah k přírodě, je to nový inspirační zdroj (záliba v divoké a nedotčené přírodě). Uvolňování citovosti, více existenciálních témat (smrt, plynutí času,...) a sklon k melancholii.

**Romantismus** – název souvisí s románem, tj. vyprávěním plným rytířských dobrodružství a nespoutané vášně, fantastických zápletek mezi hrdiny. Romantismus staví proti předchozímu osvícenskému rozumu cit, proti skepsi víru, a proti racionalitě fantazii. Právo osobnosti na svobodu, nespokojenost se společností, uzavírání se do samoty, návrat k minulosti (hlavně středověk) a k exotice, návrat k víře v křesťanského Boha. Nacionalismus, pesimismus. Romantismus se projevil především v malířství, ale také v hudbě a poezii. Jde o výtvarné hnutí, nikdy ale nevytvořilo jednotný sloh.

### Romantismus v Německu

Němečtí filozofové cítili odpor k předcházející osvícenské době, toužili se pohroužit do přírody a dějin svého národa. S tím souvisí romantický nacionalismus a pěstování folklóru.

### Architektura

Byla po dlouhou dobu ovládána předchozím klasicismem, romantismus se

projevil na rekonstrukcích **gotických katedrál** (Vídeň, Kolín n. Rýnem, gotika je projevem germánské velikosti a síly...). Novogotické zámky krále Ludvíka I. (Hohenschwangau,...).

### Malířství

**Nazaréni** – skupina umělců, kteří se obrátili proti akademismu (žáci vídeňské Akademie). Inspirovali se naopak náboženským uměním středověkým a ranou tvorbou renesanční. Používali středověké technologie, ikonografii a symboly, .. Významu hnutí nabylo po přesunu do Říma, kde vytvořili malířskou komunitu podobnou klášternímu řádu, tvořící v duchu **Fra Angelica**, **Raffaella**, atd. Franz Pfforr, **J. F. Overbeck**, von Schadow

### Mimo nazarény

**C. D. Friedrich** (1774–1840)

Malíř symbolických krajin, vlastenecké tendence. Lidská postava na plátně je k divákovi obrácena zády a plní funkci prostředníka mezi pozorovatelem a přírodou. Romantické pocity osamění, melancholie (opuštěnost na moři, mezi vysokými horami...), **Kříž na horách**

**Moritz von Schwind** (1804 – 1871)

Kolorované kresby s náměty z národních pohádek a pověstí, oper a poezie.

### Romantismus v českých zemích

Je v českých zemích spojen s vlasteneckým hnutím národně obrozeneckými tendencemi. **Objevují se české symboly** (sv. Václav, lidové motivy,...), tradiční místa (Vyšehrad, Tetín, Blaník...) a osoby (čeští králové minulosti, svatí patroni českých zemí, Libuše,...)

### Architektura

Zakládání anglických parků a drobné parkové stavby, hlavně v novogotickém stylu. Potom hlavně novogotické kostely – úpravy i novostavby (kostel p. Marie v Turnově,...), hrady a zámky (**Hluboká**, **Lednice**, Orlík,...)

### Sochařství

**Václav Levý** (1820–1870)

Sochař – samouk, v začátcích romantik, po vyškolení Akademií klasicista.

**Blaničtí rytíři** – návaznost na **Brauna a Kuks**.

### Malířství

**Josef Navrátil**

Představitel romantické historické malby a romantického krajinářství, maloval i žánrové obrázky a zátiší (pronikavá charakteristika, realismus. Moderní pojetí barvy, malířský výklad hmoty. V jeho romantických krajinách příroda ztrácí svou drsnost a přizpůsobily se intimní přírodě. **Krajina s vodopádem**

### Josef Mánes

Zakladatel českého národního malířství, romantik se sklonem k idealizaci. Zasáhl do všech druhů malířství (nástěnné malby, závěsné obrazy, ilustrace, krajiny, cykly kreseb, i návrhy užitého umění,...). Vyšel z kreslířské tradice pražské Akademie, později přidal osobitý senzualismus. Podnikal národopisné cesty po českých zemích a Slovensku a kreslil místní realie a lidové typy. Dal základ české malířské škole, česká kresba z jeho umění žilo až do konce 19. stol.

**Orloj, Ilustrace rukopisu Královedvorského, Labská krajina**

### Nazarénismus a jeho ohlasy v českých zemích

(**Tkadlík**, **Mánesové**, **Levý**, **Rubanova škola**, ...)

**František Tkadlík** (1786 – 1840)

Studoval na Akademii s některými nazarény, v Praze se stal ředitelem Akademie. Maloval náboženské obrazy a také portréty. Prolínání raffaellovského klasicismu s vlasteneckým romantismem.

**Sv. Václav přisluhuje při mši na Tetíně**

**Antonín Mánes** (1784 – 1843)

Představitel romantické krajinomalby. Komponované romantické výjevy s motivy podle skutečnosti, hodně veduty českých hradů a ruin. Maloval i v plenéru, v pozdních stádiích krajiny vytvořil první obrazy reálné české krajiny. Krajina se zříceninami chrámu

Rubanova škola

Novoromantismus konce století v generaci Národního divadla (Schwaiger, Pirner,...) Výzdoby národního divadla se zúčastnili všichni tehdy žijící významní malíři. Generaci Národního divadla dělíme na 4 skupiny, všechny spojovala realistická tendence v rámci dobového novoromantismu.

Maximilián Pirner

Zajímal se o díla starých mistrů, především P. Breughela st.. Představitel novoromantických tendencí (insp. Lidovými pověstmi a pohádkami, objevují se pohádkové postavy, např. vodník, Krysař). Jeho styl je v podstatě podivínský, novoromanticky založený a staromistrovsky orientovaný a realistický. Svě odběratele si našel mezi šlechtou a měšťanstvem, analogická osobnost k Zikmundu Winterovi (spisovatel a historik). Profesor pražské Akademie. Novokřtěnci v Münsteru – ostrá realistická charakteristika, historizující staomilství Sv. Jiří

Hanuš Schweiger

Proslul jako ilustrátor. Jeho styl je velmi osobitý (inspirace literaturou, filozofií, bájnými, mytologií,…) Insp. M. Schwindem – jemná romantická kresba pohádkových motivů. Svými malbami i kresbami usiloval o propojení novoromantické vize s luministickým realismem. Zapůsobil na pozdější generaci secesních malířů, vystavoval i na Salonu Secese ve Vídni. Jako profesor na Akademii ovlivnil své žáky - M. Švabinského, A. Kašpara, J. Obrovského, .. Démon láska - cyklus pastelů

---ASI WEB---

## ČESKÁ TVORBA XIX. STOLETÍ

Toto století bylo pro české umění obdobím krystalizačním s několika uměleckými vrcholy a četnými osobnostmi. První čtvrtinu XIX. století reprezentuje například **Ludvík Kohl** a jeho architektonické interiéry (Interiér kostela, Stará věžnice) nebo obraz Sv. Jan pod Skalou (1835) a dílo **Antonína Mánesa**. Také tvorba ostatních příslušníků umělecké rodiny Mánesů je ve sbírce zastoupena, například **Václav Mánes** – Dcera Kimova u svého otce v žaláři (1857), **Quido Mánes** – Chodka (1870), **Josef Mánes** – Partie z Náchodska (nedatováno) a jiné. K raným známým osobnostem náležel rovněž **Josef Bergler**, který se stal roku 1800 prvním ředitelem pražské akademie, předchůdkyně dnešní Akademie výtvarných umění (AVU). Ve sbírce je zastoupen dílem Oznámení pastýřům (1802-1803).

**Nástup realismu přináší malířské dílo Josefa Navrátila**, relativně početné i s vazbou na vnitřní vývojovou strukturu uchované v galerijní kolekci. Patří sem jak dobově módní kvaše zejména horských scénérií tak přípravné práce pro murální malby, studie zátiší a zejména pak privatissima. Jako profilový příklad jistě poslouží Studie k Vesnickému učitelu (kolem roku 1850), Sedící dáma (kolem roku 1857), práce mající výrazný uvolněný rukopis, barevnou kulturu, stejně tak jako precizní realistická studie **Broskve** (1856).

Výrazným způsobem jsou v Západočeské galerii zastoupeni umělci, obecně známí jako **realisté 50.–60. let**. Všichni prošli kontaktem s francouzským uměním, kde realismus nabýval na kvalitě a významu. V našem prostředí se jedná především o **Soběslava Hyppolyta Pinkase**, **Viktora Barvitia**, **Karla Purkyně** nebo **Jaroslava Čermáka**. Ze shromážděných uměleckých děl připomínáme Pinkasovu olejomalbu Trh z konce 50. let, obraz Na ledě (1889) V. Barvitia, jenž galerie získala v polovině 90. let. Závažnou kapitolu tvoří pak zastoupení tvorby K. Purkyně a J. Čermáka, u obou relativně ucelené profilované ve vývojové linii. Soubor děl Karla Purkyně obsahuje portréty, zátiší i příležitostné práce, z nichž Diamantová nevěsta, vykoupená od restituentů, reaguje na autorovy ilustrace a výrazné koloristické hodnoty. Klasická pozitivita Purkůvovy malířské práce dokládá Zátiší s tetřevem (1861), i Podobizna dámy, vzniklá kolem roku 1864. Ve vývojových vrstvách lze rovněž členit tvorbu J. Čermáka, kde dominantní postavení zaujímají portréty a práce s černohorskou tematikou. Důležitou známou prací je obraz Černohorská domácnost (1865), nebo Černohorec s koněm z téhož roku. Portrétní studie ženy z počátku 60. let dokládá hloubku autorova portrétního mistrovství.

Jednou z důležitých kapitol vývoje českého umění XIX. století je **KRAJINOMALBA**. Na samém jejím počátku stojí tvorba **K. Postla** a **F. X. Procházky**, na niž navazoval již zmíněný **A. Mánes** a další. Následně tvořila podstatnou vývojovou etapu, reprezentovanou jak jednotlivými školami, tak osobnostmi, vyššími jednak z Akademie, jednak ze soukromých škol. Průběh zhruba jednoho století v českém krajinářství je ve sbírce poměrně uceleně zastoupen. Vedle již zmíněných raných osobností je třeba zvýraznit význam díla **Adolfa Kosárka**, jehož tvorbu v galerijní sbírce reprezentují mimo jiné díla **Hřbitov u moře** (1856), získaný laskavostí restituentů zpět do sbírky, dále poetický Zimní večer (1859) nebo nerozměrná studie, zachycující horskou scénérii i s červánky, vzniklá kolem roku 1857. K dalším krajinářům, zastoupeným poměrně početně v kolekcích galerie, náleží například Alois Bubák (Průčelí vily K. J. Dienzenhofera – kolem roku 1865), Bedřich Havránek (Horská bystřina - kolem roku 1850), **A. Piepenhagen** a jeho dcery Luisa i Charlotta, **M. Haushofer** i četní příslušníci jeho krajinářské školy. Vývoj pokračuje dál přes Chittussiho a zakončuje se vlastně příslušníky **Mařákovy krajinářské školy**, kteří zplna **otevřijí dveře krajinářství XX. století**. Mnozí z těchto autorů souvisejí se skupinou výtvarných umělců, jenž řadíme ke **generaci Národního divadla**, neboť s jeho budováním a výzdobou byli v několika vrstvách spojeni. K těmto důležitým autorům náleží bezesporu **Mikoláš Aleš**, mající ve

sbírce Západočeské galerie téměř výsostné postavení. Je zde totiž zastoupen všemi formami své práce, včetně vzácné olejomalby, k níž náleží například obraz Břetislav a Jitka z roku 1878. K drobným, v podstatě charakteristickým pracím patří kresba perem Za naší stodoličkou (1903) nebo půvabný akvarel Ludiše, studie k ilustracím Rukopisu královédvorského z počátku 80. let. Závažným sbírkovým předmětem je Žalov, dnes jediná zachovaná zkouška barevnosti cyklu Vlast z foyeru Národního divadla z roku 1880. Ucelený a svým způsobem ojedinelý soubor pak tvoří Alšovy kresebné kartóny, vytvořené pro výzdobu plzeňských měšťanských domů. Ve sbírce je jich několik desítek, jako příklad jistě poslouží uhlové kresby na papíře Svatý Václav (1895) a Princezna sv. Jiří (1904). K Alšovými generačním druhům náleží zejména **František Ženišek**, **Vojtěch Hynais**, **Václav Brožík**, **Julius Mařák** a **Josef Václav Myslbek**. **František Ženišek** je zastoupen spíše připomínkově, například díly Sv. Václav (konec XIX. století) nebo pozdějším Divčím aktem (1905). Tvorba Vojtěcha Hynaise je zastoupena závažným návrhem plakátu k proslulé Jubilejní výstavě roku 1891, k němuž náleží Studie křidel. Další studie pak patří ke klíčovému obrazu Paridův soud, rovněž z roku 1891. Dílu rodáka z Plzeňska Václava Brožíkovi patří v galerijní sbírce skutečně čestné místo, neboť čítá 50 olejů a kreseb, včetně jeho funerální busty. Proto bylo možno znovuotevřít Masné krámy zásluhou výstavou jeho díla. Soubor má však i svůj vnitřní profil, neboť obsahuje malbu historickou, portrétní, dobovou i realistické náměty inspirované životem francouzského venkova a tvorbou barbizonských. Jako příklad přiblížení Brožíkovy práce snad poslouží Dáma s papouškem (1874), Koně na pastvě (80. léta), Hřbitov Pére-Lachaise v Paříži – Rotchildova hrobka (počátek 80. let), krásný portrét Dámy v růžovém (patrně z roku 1894) nebo dvě typická díla historická: Torquato Tasso (1877) a Přijímání pod obojí (1886).

Rovněž životní dílo **Julia Mařáka**, osobnosti s vazbou na generaci Národního divadla i otevřijící svým pedagogickým působením dveře století následujícím, je v galerijním souboru profilově zastoupeno jak kresbou, tak malbami, samozřejmě i s přírodní tematikou. Dvě desítky jeho děl ve výběru zastupují olejomalby Čapí sněm (1870) a Skály v lese (z druhé poloviny 70. let). Rovněž zajímavou kolekci představují plastiky **Josefa Václava Myslbeka**, jehož dílo náleží k evropsky závažnému. Z galerijního souboru je zde prezentována Sv. Ludmila, reliéf vzniklý kolem roku 1902 a související s pomníkem sv. Václava, a studie k závažné plastice Hudba, dnes náležející do pražského Národního divadla, vytvořená před rokem 1907. Generační vývoj pak završuje tvorba **Antonína Chittussiho**, malíře – **krajináře, který vstřebal francouzské umělecké podněty a převedl je do spodobnění české krajiny jižních Čech a Vysočiny**. Také jeho malířské práce jsou v galerii početně zastoupeny, jako příklad jistě poslouží nerozměrná práce Zřícená stodola, patrně z francouzského období, dále pak překrásná Zimní krajina (1884) mající vazbu na Železné hory nebo Výlov rybníka v jižních Čechách (1886).

### Historismus jako specifické téma XIX. století. Charakteristika, dobová opodstatněnost, proměny pojetí, krize a zánik historismu v malbě.

- zrod historismu v klasicismu a romantismu, představitelé, specifika
- tendence historismu v malbě první a druhé poloviny XIX. století („vědecký historismus“ poloviny XIX. století)
- Delaroche, „teatrální historismus“ (Piloty) vers. „momentková“ koncepce, souvislost se symbolismem (Chavannes, Gleyre), malířské pojetí (Tadema, Makart), ohlas naturalismu (Bonnat)
- vývoj historické malby XIX. a první poloviny XX. století v českých zemích (romantismus – Tkadlík, Mánes), Rubenova škola a její realizace, generace ND, Aleš, Čermák, Brožík, dozvuky historické malby ve XX. toletí – Mucha, sorela)

---/Á---

### Historismus jako specifické téma XIX. století. Charakteristika, dobová opodstatněnost, proměny pojetí, krize a zánik historismu v malbě.

Ve výtvarném umění programový **návrat** ke slohovým formám minulosti, z nichž je vytvářen nový sloh či soustava, obvykle za účelem vyjádření nějakého programu, reprezentace či ideje. Slohy jsou obvykle označovány předponou neo- či novo- (neorenesance ap.). Historismus se vyskytuje v průběhu celých dějin umění (renesance programově navázala na antiku, v českém prostředí se vyskytuje zvláštní jev v době pobělohorské – **barokní gotika** ap.), ale hlavním obdobím historismu je XIX. stol. Romantismus uvedl v život především revival gotiky (Anglie), neogotika se posléze z přestavb šlechtických sídel přestěhovala do staveb sakrálních, **neorenesance byla** mezinárodním **slohem muzeí, divadel, institucí.**

### Zrod historismu v klasicismu a romantismu, představitelé, specifika

Zrod historismu lze datovat do doby, kdy jsou objeveny památky v **Herkulaneu** (1738) a v **Pompejích** (1748) vzrostl zájem o historii a takový ty báje a mýty a vůbec o jiný kultury... Dalším směrodatným objevem byl **Dórský sloh**, který byl takovým **završením rozporů mezi palladianismem, klasicismem a barokem.** Navíc to znamenalo, že se začalo dívat na jiné slohy než jen na římský a tak se pomalu otevíraly dvířka pro historismus všeho druhu.

Vrcholným představitelem historismu ve Francii (nebo taky v Římě, kde působil) byl **Jaques-Louis David** (1748–1825).

**PALLADIANISMUS** – Architektura pozdní renesance a baroka vycházející z tvorby italského architekta **Andrea Palladia** (1508–80). Velmi úzce navazuje především na římskou antiku, proto redukuje dekor průčelí a usiluje o jasné, strohé proporce. K jeho charakteristickým rysům patří mj. vysoký řád a palladiovský motiv. Palladianismus ovládal od 17. století anglickou architekturu a asi od poloviny 17. stol. měl silný vliv na Francii a ostatní Evropu.

**Palladio** (1508–1580), jedná se o manýristickou (pozdně renesanční) architekturu 2. 1/2 16. stol. Místem působení Palladia byla **Vincenza** (60 km od Benátek) – **občas** taky něco udělal v **Benátkách**, ale Vincenza je hlavní.

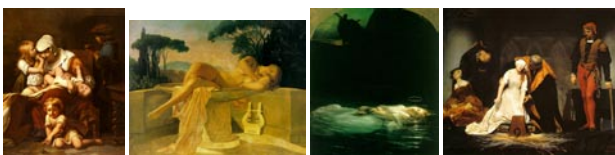
Celá Vincenza patří mezi UNESCO chráněnce. Říká se jí **Palladiovo město** a je tam např. **Via Palladio.**

Jeho tvorba nemá srovnání – všichni architekti po něm (resp. v každé době někdo) od něj čerpá – i dnes. Hlavním uplatnění jeho vlivu je v klasicismu a především v těch amerických vilách – např. **Bílý dům** je taky v palladiovském duchu.

**Napsal 4 knihy o architektuře.**

### tendence historismu v malbě první a druhé poloviny XIX. století („vědecký historismus“ poloviny XIX. století)

**Delaroche, „teatrální historismus“ (Piloty) vers. „momentková“ koncepce, souvislost se symbolismem (Chavannes, Gleyre), malířské pojetí (Tadema, Makart), ohlas naturalismu (Bonnat)**



**vývoj historické malby XIX. a první poloviny XX. století v českých zemích (romantismus – Tkadlík, Mánes), Rubenova škola a její realizace,**

### generace ND, Aleš, Čermák, Brožík, dozvuky historické malby ve XX. toletí – Mucha, sorela)

Princip historismu se dostává do popředí v druhé třetině 19. století. Jakožto epocha zpětně se vztahující k určité jiné epoše minulé se vztahuje dokonce i ke klasicismu.

**V polovině století pak přichází druhé rokoko** (Španělský sál na Pražském hradě od Ferdinanda Kirschnera) a **především neogotika**

**Společnost vlasteneckých přátel umění** dala vzniknout dvěma významným institucím – Obrazárně a Akademii. Společnost vznikla jednak z nacionálních tendencí (což nebylo to hlavní a jednalo se spíše o územní označení) a jednak proto, že od 20. let 18. stol. bylo mnoho českých děl z obrazových galerií v Čechách rozprodáno. Jednak si tak Rakousko vydělávalo peníze a jednak se v Drážďanech budovala galerie. V tomto období byl prodán i **Vermeerova Kuplířka.**

Rokem 1800 (1799 – to byla založena) začíná fungovat Akademie a Obrazárna má zase omezen přístup veřejnosti. Založení Akademie je v té době téměř 100 let starým přáním – r. 1709 se o to pokoušeli **Maxmilián Kaňka, František Preiss** a **Michal Václav Halbax.**

Ve dvacátých letech 19. stol. začíná nabírat na síle národnostní uvědomění a s tím je spojená obroda českého jazyka – to zejména prací Josefa Dobrovského, **historické práce Palackého.** Na to navazuje Generace nazývaná Jungmanova. K této době se váže nejen dále zmíněné **Machkovo litografované a jím vydané dílo** ale také založení českého časopisu Krok.

Tady začíná být zajímavý **Antonín Machek** (1775–1844), který se zapsal do historické malby především souborem 120ti listů ve 20ti sešitech. Jemu se podařilo udělat jen část, kterou pak dokončoval nějaký Führich, ale ten se do toho pustil tak nějak Dürerovsky a stejně se to navíc nedokončilo. Nicméně je to prvopocátek historizmu, který má svoje „plody“ v díle např. **Josefa Mánes** a **Mikoláše Alše. František Tkadlík** (1786–1840). Významný romantik. R. 1817 odjíždí studovat do Vídně, kde se stýkal s mnohými českými umělci a učiteli – např. **Palacký.** V r. 1824 namaloval velkou kompozici **Návrat sv. Vojtěcha z benediktinského kláštera Monte Cassino roku 993 do vlasti.** Po té odjíždí do Říma – viz obraz Enýd, bohyně války bořící města (1825). Pak se vrací do Vídně, ale jeho náboženské náměty se nesnesou s biedermeierovskou živností.

**Vrací se do Prahy a r. 1836 je jmenován do funkce ředitele pražské Akademie. Tím pádem se do popředí dostává historický romantismus a stává se akademickým. To dokládá i jeho žák Josef Mánes.**

Tkadlík je považován za zakladatele „Národní klasiky“ (**historická romantická – figurální – malba**), až teprve po něm nastupují Josef Hellix, Josef Mánes a Karel Purkyně. V jeho díle se do Čech dostávají vlivy renesanční Itálie a nazarénů.

**Josef Mánes** (1820–1871) r. 1839 se jako Machkův žák hlásí do soutěže o nejlepší kompoziční kresbu (každoroční údílení cen, které bylo před samotným založením Akademie). Machek ovšem umírá a jeho zástupce je **Václav Mánes** (Josef byl jeho synovcem) a ten – z obav aby neprotěžoval Josefa – určil vítězem Františka Hofbauera. To samozřejmě Josefa nasralo, ale co měl dělat : (

---

Český malíř a ilustrátor, studoval na pražské Akademii, v Mnichově, v mládí podnikl několik studijních cest mj. do Drážďan, Polska a Slezska, dále cesty do Ruska a Itálie, byl členem Slovanské lípy, Jednoty výtvarných umělců a Umělecké besedy. Zpočátku maloval pod vlivem svého **otce, malíře A. Mánesa, a svého učitele F. Tkadlika.**, kteří mu zprostředkovali malbu italské renesance jako základ jeho vlastního díla, pobyt v Mnichově jej nasměroval k národnostně orientovanému umění, kdy se zvláště za svých cest do Polska, Slezska a na Slovensko věnoval malbě běžných postav vesnického a městského prostředí jako reprezentantů slovanského žilvu. Sem rovněž spadají zobrazení lidových krojů a vytvoření „mánesovského“ lidového typu postavy řada studií postav horalů ze Slovenska a venkovanů z moravské Hané). Důležitou část jeho díla představují žánrové práce a podobizny z aristokratického prostředí, kdy zobrazoval příslušníky rodu Sylva – Taroucců (s nimiž jej pojilo silné přátelské pouto) v prostředí jejich zámku v Čechách pod Kosiřem. Mánes je pozoruhodný rovněž jako krajinář a potréřista, **v oblasti ilustrace se jedná o postavu takřka zakladatelskou** (ilustrace k dopisům, výzdoba vějířů, **ilustrace Rukopisu Královédvorského** aj.). V usilování o veřejné zakázky byl v podstatě neúspěšný, kromě výzdoby **orloje Staroměstské radnice**, kdy tuto práci považoval za jeden z vrcholů své umělecké tvorby, a **návrhy praporů několika spolků.** Způsob malby řadí J. Mánesa na **rozhraní rokoka a romantismu**, avšak s výrazným vkladem (takřka zakladatelským) přístupem typického pro **realismus.**

*Z díla: mj. **Setkání Petrarky s Laurou, Hrobník, Smrt Lukáše Leydenského, Skalnatý kraj, Měsíční noci, cyklus Musica, Oldřich a Božena, Soumrak, studie V. Čudové, Liptovského gazdy, M. Kurincové aj., Políbení, Při měsíčku, Uvítání hosta na zámku, Švadlena, Josefina, Podobizna paní Bělské, V létě, Labská krajina, Řípský kraj, ilustrace Rukopisu Královédvorského, medailony kalendářové desky orloje Staroměstské radnice, návrh praporu pražské organizace Sokola, pěveckých spolků Hlahol, Zábój a Ratibor, prapor Jednoty Říp aj.***

---

Český malíř a kreslíř, **syn Antonína Mánesa**, který byl jeho prvním učitelem.

1835 vstoupil na pražskou akademii, kde se stal **žákem F. Tkadlika** a po jeho smrti **Ch. Rubena**. 1844–46 pobýval v Mnichově, kde na něj zapůsobilo dílo Comeliho, B. Genelliho a M. von Schwinda. 1846 podnikl cestu na Moravu, do Slezska a ke Krakovu. 1847–50 se v Praze účastnil společenského a uměleckého života. 1849 byl vyslán Jednotou výtvarných umělců, aby portrétoval poslance Kroměřížského sněmu. 1849 odjel poprvé na zámek hraběte Sylva-Tarouccy Čechy na Moravě, kam se bude vracet v příštích dvou desetiletích. 1854 podnikl druhou cestu přes Moravu na Slovensko a do Slezska. 1863 byl zvolen předsedou výtvarného odboru Umělecké Besedy. 1866 se vyhnul pruské okupaci výletem do Horšovského Týna k baronu Kocovi z Dobruše. 1867 se účastnil ruské pouti na výstavu do Moskvy. Těžce nemocný odjel 1870 do Říma.

Josef Mánes byl prvním českým malířem v 19. století, který vytvořil dílo obsahem a i povahou národní. Vyšel z kreslířské tradice pražské akademie a sklon ke kresbě a akvarelu si ještě upevnil pobytem v Mnichově, kde v německém prostředí zesílilo jeho národní uvědomění. Malebné ovzduší druhého rokoka, které prožíval u svých šlechtických přátel na Haně, uvolnilo Mánesův senzualismus. Na národopisných cestách po Moravě, Slezsku a Slovensku zachycoval nejen pestré kroje, ale zejména lidové typy. Malířský zájem věnoval hlavně ženským modelům. Ve své Josefině vytvořil ideální ženský portrét, půl skutečnost a půl představu, v rovnováze citového a smyslového života. V nespočetných kresbách studoval jednotlivosti, květiny, stromy, rostliny. Zasáhl do všech druhů malířství, od nástěnné malby (jeho návrhy se nikdy nerealizovaly) až po knižní ilustraci (Rukopisy). Jeho labské krajiny vyjadřují apoteózu vlasti a zároveň výsek reálné přírody v měkkém osvětlení letního dne.

Mánesovy tvůrčí plány nenašly příznivou dobu; proto většina jeho myšlenek nebyla nikdy provedena. Jeho jediným velkým dílem zůstal orloj Staroměstské radnice (1864–66), v němž výjevy ze života české vesnice povýšil do polohy monumentálního umění. Těžiště Mánesova uměleckého odkazu spočívá v jeho kresbách, v nichž vytvořil nový český svět představ, z nichž žilo české umění do konce 19. století.

#### Rubenova škola

V Čechách představoval princip historického realismu okruh žáků Rubenovy školy. Ten začínal v **Düsseldorfu** a pak přešel studovat do Mnichova. Nebyl tak bezvýznamný, jak se může zdát na první pohled – ovšem jeho význam je z počátku pro Německo (v Mnichově se podílel na významných monumentálních zakázkách – návrhy pro okna řezenského dómu, fresková výzdoba arkád v mnichovské Dvorské zahradě). Jeho obrazy se na mnichovských výročních výstavách těšily velké oblibě. Spolu s A. L. Richterem a Moritzem von Schwindem patří do tzv. **druhé generace romantiků (postnazarénské období)**. Jeho učitelem byl Petr von Cornelius.

V pražském prostředí se pak rozvíjí především jeho historická malba. Významným – pro Čechy – námětem v rámci historické malby byla Kolumbovská tématika. Ta byla v té době poměrně oblíbená (Delacroix). Rubenův obraz **Kolumbus objevuje břehy Ameriky** (1846).

K jeho žáků – z těch mnoha, kterými by mohli být všichni, kteří v době jeho působení studovali na Akademii – , jež s Rubenem byli spjati nejtěsněji, patří Trenkwald a Svoboda. Do jeho okruhu pak patří také **Quido Mánes, Petr Maixner, František Čermák**. V době jeho působení pak na škole byli Viktor Barvitijs, Soběslav Pinkas a Jaroslav Čermák.

Do r. 1845 na Akademii studoval taky Josef Mánes, ale ten se s **Rubenem rozešel ve zlém**. R. 1851, kdy Rubenovo působení na škole zkončilo, nastupuje na Akademii **Karel Purkyně**.

S Rubenovou školou je spojován nástup závěsných obrazů s tematikou národních dějin. Pro tuto tvorbu je pražské prostředí poměrně připraveno a to především Machkovým cyklem z českých dějin (ty, jak je začal dělat a sám zařídil i tiskárnu, a pak je dokončovali jiní). Hodně je tvorbou žáků Rubenovy školy ovlivněna Belgičtým uměním (snad proto, že ta je od r. 1830 samostatným státem a pro Čechy tak má i toto velký význam). Hodně tady na povrch vystupuje Jaroslav Čermák. Ten studoval jeden rok na antverpské Akademii, kde r. 1850 dostal nějakou malířskou cenu. Pak odjíždí se svým učitelem Louisem Gallatiem do Paříže (r. 1851) a r. 1852 si tam již zařizuje ateliér. Jeho tvorba v Paříži tak trochu navazuje na Prahu a to tím, že když nastoupil do funkce Ruben, tak navrhl řešení nástěnných maleb v pražském Belvedéru. Tím ho pověřila Krasoumná jednota. Návrh vznikl v době předběžné, ale samotné dílo se dokončovalo v pobřežné době, takže po té, co proběhla brutální cenzura, byly některé obrazy zavrhnuty a některé pozměněny (fakt je, že sám Ruben některé změny navrhl – šmejdi jeden germánskej). No a tenhle ten Čermák začal dělat právě ty obrazy, který neprošli systémem cenzury. Co se týká Čermákovy tvorby, tak kromě Galliovy tvorby je ovlivněn taky i J. L. Davidem.

#### 19.

#### Sochařství první poloviny XIX. Století. Sochařství XIX. století a jeho specifčnost mezi malbou a architekturou. Nové pojetí a technologie v sochařství

- „originální sádra“, „nová klasika“, materiály,
- socha a technický vývoj (nové postupy – litina, kovová konstrukce,...)
- sochařství klasicismu a romantismu (Canova, Rude, Levý)
- socha v přírodě (Levý, Thorvaldsen, Angers,...)

---/A---

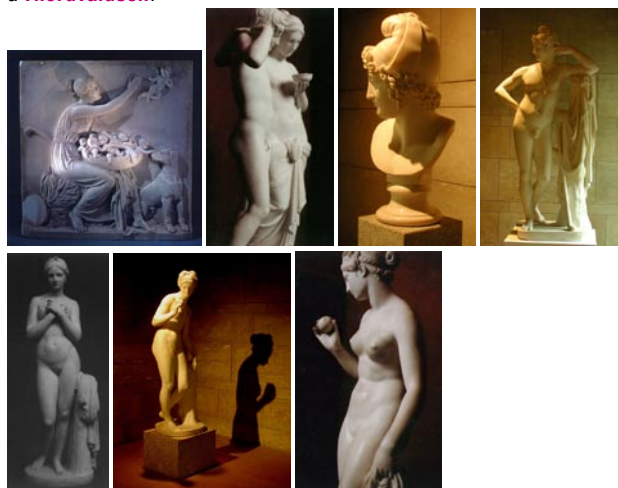
#### Sochařství první poloviny XIX. Století. Sochařství XIX. století a jeho specifčnost mezi malbou a architekturou. Nové pojetí a technologie v sochařství

V 19. století se české sochařství od barokní tvorby **zásadně odlišilo**. Umění dřívějších věků se obracelo převážně k náboženské tematice. V 19. století převládaly náměty týkající se oslavy země, hist. událostí, významných osobností národního života a legendárních postav. Objevovali se často i portrétní plastiky a náměty alegorické. Souuviselo to se **změnou objednatelských vrstev**. Novými zájemci o umění se stávali střední vrstvy, spolky, města... Dalším faktorem ovlivňujícím stav věci byla dozrívající cechovní tradice a naopak novou roli začíná hrát umělecké vysoké školství.

Východím stylem sochařství se v 19. století – jako ostatně všude jinde – stal **klasicismus**. Sochařská tvorba se důsledně opírala o studium antiky a o poučení pobytem v Itálii – to je hlavně vliv umělců působících v Itálii **Canova**:



a **Thorvaldsen**:



Čehož důsledkem bylo **precizní ztvárnění idelaizovaného lidského těla** na něž byla ve vyvážené kompozici zavěšována tenká drapérie a také hladký povrch soch, který působil namnoze chladně a neosobně. Kdosi kdys kdesy jaksi řekl, že tihle umělci (asi měl na mysli někoho konkrétního, ale to je teď fuk) že tihle maníci místo, aby oživovali kámen, tak „zkameněli“ živé – jakože to bylo tak věrný a mrtev. Příznačným rysem klasicistního malířství byl jeho antikizující charakter, potlačující citový vzruch a dynamiku pohybu typickou pro baroko.

---WEB---

Je to výtvarný sloh, který sa rozšíril v Európe koncom 18. a začiatkom 19. storočia. Neskoršie v 19. storočí sa rozšíril do USA. Jeho vznik podnietili archeologické vykopávky v Taliansku v **prvej polovici 18. storočia**, ktoré odkryli dve, soppkou Vežúr zaspané mestá **Pompeje** a **Herkuláneum**. Prostredníctvom týchto miest, ich architektúry, jej maliarskej a sochárskej výzdoby Európa objavila antické umenie.

Ideálom klasicizmu sa stáva ušľachtilá jednoduchosť, dôraz na harmonické vyváženie, vertikál a horizontál v architektúre, jednoduchá ozdobnosť, má lineárnu kresbu, v sochárstve dôraz na racionálnu kompozíciu, kopírujú sa antické predlohy. Klasicizmus sa plne presadil vo Francúzsku – v období veľkej francúzskej revolúcie 1789. Neskoršie obdobie Napoleónovej cisárskej vlády sa nazýva **EMPÍR** – uplatnil sa najmä v nábytku, móde, architektúre, interiérovej výzdobe a umeleckých remeslách. Dekoratívne prvky prevzaté z antiky používal už empir veľmi striedmo. Používal prvky z novoobjaveného Egyptského umenia – (vojenské výpravy Napoleóna do Egypta).

Klasicizmus sa vyznačoval aj zvýšeným záujmom o prírodu – najmä francúzskeho filozofa JEAN JACQUE ROUSSEAU a DENIS DIDEROT. Boli iniciátormi novoobjaveného vzťahu človeka k prírode.

### KLASICISTNÍ ARCHITEKT ÚRA

Vznikla na sklonku baroka v Taliansku. Kopirovali antické stavby. Vyberala si z nich určité prvky napr.: antické stĺpy, rímsy a pod. Vo Francúzsku klasicizmus rozvíjal najmä Rímske stavby. Prevzal napr.: stĺpy, víťazné oblúky. **V cárskom Rusku nadobudol klasicizmus svojrázny narodný výraz najmä v Petrohrade.** Na Slovensku sa uplatňuje v klasicistickej architektúre najmä štít – tympanon. Mestá odstraňujú stredoveké hrady a na ich miestach často vznikajú veľké sady a parky.

BRANDERBURDSKÁ BRÁNA – Berlín Nemecko

KAPITOL – Washington USA

OBRAZÁREŇ PRADO – Madrid Španielsko

SPASSKÝ CHRÁM – Moskva Rusko

### MALIARSTVO A SOCHÁRSTVO

Klasicistické sochárstvo používalo ako materiál predovšetkým **biely mramor** a inšpirovalo sa antickou plastikou. Zameriavalo sa predovšetkým na vonkajšiu estetickú stránku ľudského tela. Sledovalo dôsledne anatomickejšiu stavbu a proporcie ľudského tela. Sledovalo najmä obrysovú líniu tvarov v priestore. Sústreďovalo sa najmä na remeselné dokonale spracovanie povrchu mramorových soch. Sochy často pôsobili idealizovane ako bez života (vynechávali oči). Sochárstvo sa uplatňovalo najmä v monumentálnej architektúre. Realita sa idealizuje.

Najznámejší sochári:

**ANTON CANOVA**

**BERTOLD THORVALDSEN**

Maliarstvo sa opieralo predovšetkým o antické sochárstvo prípadne neskorú renesanciu. Zdôrazňovala sa kresba najmä jej schopnosť precízneho zobrazenia reality. Zdôrazňovala sa kresobná vecnosť. Farba nebola zdôrazňovaná, stratila svoju expresívnu hodnotu, ktorú mala v baroku a rokoku. Bola skôr len doplnkom kresobnej kompozície. V maliarstve sa uplatňovali skôr chladné farebné tóny. Farba mala symbolickú funkciu. Rozvinuté bolo portrétno maliarstvo a vznikol historické maliarstvo s tematikou antickej alebo súdobej histórie. Hlavní maliari:

**LUIS DAVID**

**DOMINIK INGRÉS**

### UMELECKÉ REMESLÁ A ĽUDOVÁ VÝROBA

V interiéroch dekoratívnu výrobu vystriedalo tapetovanie stien. Bol to dôsledok rozvinutej manufaktúry výroby tapiet. Ako motívy sa používali rôzne krajinkárske a historické výjavy a kvetinové vzory. **KERAMICKÁ VÝROBA** – vyrábala sa **FAJANSA** zdobená ružami, pivočkami a inými realistickými kvetmi. Vyrábala sa tiež **KAMENINÁ** smotanovo-žltej farby s purpurovým maľovaným dekorom zobrazujúcim krajinu. Zhotovovali sa tiež sochy levov, ktorí ozdobovali schody domov. S obľubou sa napodobňovali antické vázy. Často zdobili aj záhrady. Pri výzdobe porcelánu sa čerpali námety z antiky. **SKLO** – najmä olovnaté a draselné. Používalo sa na výrobu pohárov a figuriek. Zrkadla sa rámovali do bohato tvarovaných sklenených rámov. **KOV** – na vysokej umeleckej úrovni bolo medailónstvo. Bronz a liatina sa používali na výrobu mreží, svietidiel, lustrov s figurálnou výzdobou. Prírodná farba železa sa často zakrývala bielym náterom. **NÁBYTOK** – jeho tvary sa vracajú k symetrii. Často sa vykladal platničkami z porcelánu pomaľovaný kytičkami. Používalo sa domáce drevo, ale aj exotické – mahagón, eben, ružové drevo.

**TEXTIL** – používali sa vzory antických váz – námety: lovecké a vidiecke. Štylizované kvetiny. Zaviedlo sa strojové vzorovanie látok – textilná priemyselná výroba. V období empiru sa často uplatňovali prvky a dekorácie zo starého egyptského kultúry. **ĽUDOVÁ VÝROBA** – vo veľkej miere sa využívajú najmä domáce suroviny. Rozvinula sa najmä domáca výroba čipiek, výšiviek a keramiky. 1895 založila kňažná Izabela – spolok pre domácku výrobu, tak sa dostávali výrobky ľuďom – umenia aj do salónov vládnucich vrstiev. Rozšírená bola tiež maľba na skle a kostolné rezbárstvo. Slovenské ľudové rezbárstvo svojimi umeleckými hodnotami získalo obdiv aj v zahraničí.

**„originální sádra“, „nová klasika“, materiály,**

vymodeluje se hlinovej model. Z něho se pak odlivá sádrovej model a až teprve pak

bronz – proč to tak je nevím. Asi měli hodně sádry bo co. No a je to ve skutečnosti tak, že výstavy probíhají v Louvru v patře a kdyby tam natahali bronzové sochy, tak by se jim to propadlo – a navíc, kdo by ses tím tahal, ne?

**Nová klasika** – socha vycházející z dřívějších antických ideálů, staré renesanční vzory se inovují a uzpůsobují se realitě.

Řeší se **problém množství duplikátů** – odlišků, který sou ještě považovaný za originál. Myslím, že dochází k číslu 3.

Materiály, asi ta sádra, bronz a mramor. Vystává problém, že antice je bližší mramor, bronz zase odpovídá moderní době a lip se s ním pracuje, protože se vlastně pouze odlivá do formy, která se dá všelijak upravovat, než je dílo tučť. To je vlastně rozdíl mezi tvorbou za pomoci „přidávání hmoty – hlína“ nebo „ubírání hmoty – mramor, kámen, sádra“.

### socha a technický vývoj (nové postupy – litina, kovová konstrukce,...)

???

### sochařství klasicismu a romantismu (Canova, Rude, Levý)

**Antonio Canova (1757–1822)**

Klasicistní sochař Antonio Canova dosáhl význačného postavení v **Benátkách**, kde byl požádán, aby vytvořil veřejné monumenty, náhrobky a sochy. Mimo jiné tam také **založil školu pro mladé umělce**. Jako vyslanec ve službách Papeže cestoval Evropou a požadoval **navrácení uměleckých děl, která byla ukradena v době napoleonských válek**. Byl osobním sochařem Napoleona a jeho rodiny. I když měl Canova instinktivní smysl pro výtvarnou krásu, bohužel upadal, jako všichni klasicisté, do nevyrazné strojenosti. Jeho sochařství je pravým příkladem neoklasicistního ideálu formy a povrchu. Hladká těla jeho soch vytváří dojem mladé vášně a přirozené nevinné čistoty. Canova byl inspirován portréty antických vladařů, jejichž akty označovaly jejich božský status. Idealizovaná glorifikace hrdiny vyzářovala z povrchu a kontur díla, jejich minimální plastičnost však byla téměř lineární a podobná reliéfu, jakoby sochař **místo toho, aby obživoval mramor, obracel živé bytosti v nehybný kámen**. Canovovy sochy sice působily téměř perfektně reálně, chyběla jim však citovost a lidskost.

---

**Václav Levý (1820–1870)**

Narodil se 14. září 1820 v Nebřezněch, v malé vesničce u Plas. Jeho matka byla dcerou koláře Antonína Tupého z Plas a jeho otec byl ševcem. Bydli v malém chudém dřevěném domku krytém doškami na levém břehu řeky Sřely v čp. 20 (asi dnes v místech proti pomníku padlých). Dnes bychom ale původní domek marně hledali, neboť ho v roce velké povodně roku 1872 odnesla, jako mnoho jiných, dravá voda rozvodněné řeky. Tam užel malý Václav světo světa, aby se však ještě v ranném dětském věku přestěhoval s rodiči k příbuzným do Kozňan, kde se jeho otec narodil. A kde se také jméno Levých udrželo až do poloviny 20. století. Ale byla-li to přímá větev, není známo.

V Kozňanech prožívá svoje dětství a mládí jako mnoho chudých kozňanských dětí. Bydlí s rodiči v dolejší konci v malé prosté chalupě stojící podél pěšiny, původně cesty a potoka směřující k „Vrchu“. Na okraji Brúhojc, později Pecojc zahrady, nyní parcely čp. 447 pana Sládka. Návštěvou staré kozňanské dvoutřídní školy u kostela (dnes Muzeum) získává skromné základní vzdělání. Jako školák se po škole stává, za kus chleba a šatstvo, pasáčkem krav a chůvou dětí u Jana Beneše čp. 101, **otec maminky budoucího prezidenta**. Tam prožívá většinu svého mládí, vyřezává pro děti panáčky z kůry a ze dřeva a pro starého Beneše krásnou dýmku, která se pak u Benešů pietně uchovává po mnoho let jako památka na jeho dětská léta u nich prožitá. A to až do doby, kdy již pracoval jako slavný sochař v Římě.

Když povyrosl a nechtěl se učit ševcovskému řemeslu jako jeho otec, dávají ho rodiče do učení k truhláři, pravděpodobně ke Klementu Klírovi v Kozňanech. Tam si ho všimá pro jeho umělecké vlohy tehdejší pokrokový kozňanský farář a doporučuje ho k další výchově do františkánského kláštera v Plzni a později do augustiánského kláštera v Lnářích, kde Václav měl strýce fráterem. Tam se měl vyučit jako kuchař kuchařskému učení. Po vyučení je poslán jako kuchař do **Drážďan** a do bavorského Ludwigsthalu do rodiny skláře Abeleho, kde **zaujal svými schopnostmi přítomného hraběte Veitha**, který si ho odváží roku **1841** na své **panství v Liběchově u Mělníka**.

Na liběchovském zámku se v tehdejší době schází čeští vlastenci, kterých byl hrabě A. Veith štědrým podporovatelem. Byl ale oblíben i u prostých lidí, protože rozšiřoval české knihy a literaturu a propagoval zrušení roboty. A na důkaz toho sám své poddané za symbolický poplatek z poddanství propustil. Na zámku prožíval část svého života i známý vlastenecký a pronásledovaný kněz **F. M. Klácel**, se kterým se Václav Levý později spřátelil. Ale dojíždí tam i **František Palacký**, P. J. Šafařík, Dr. Riegr, Dr. F. Brauner, **J. V. Frič**, **Quido Mánes** a někdy i filozof Bernard Bolzano.

V tomto příznivém a kulturním prostředí žije Václav Levý čtyři roky. V té době je také poslán k českému malíři **Josefu Navrátilovi**, aby se zdokonalil v kresbě, kde mimo jiné zhotovuje jako samouk první sochu malíře Škréty ke spokojenosti všech. Proto je také poslán za účelem dalšího odborného vzdělání k sochaři Linnovi do

Prahy. Brzy se však vrací zpět, protože tesá v jeskyni nedaleko Liběchova **12 polovypouklých sošek z Klácelova** „Kuliška“ a v liběchovickém parku pak skupinu krásných soch. V životní velikosti sochu Zdenka Zámuckého, Jana Žižky a Prokopa Velikého. Z té doby je i Blaník a Lumír a relief amoretů na skleníku liběchovickém.

Roku **1845** je Václav Levý poslán za finanční podpory Veithovy **do Mnichova** na Královskou akademii k dvornímu sochaři Schwanthalerovi, který Levého považoval za svého nejlepšího žáka. Bylo to šťastné období jeho tvořivých sil, kdy se rozvíjel jeho talent. Tam se také formulovala a rozvíjela představa o typu české ženy, jak si ji Václav Levý později ztvárnil v sousoší „Adama a Evy“.

Po pěti letech roku **1850** se vrací Václav Levý **do Čech**, kde Bachovský absolutismus všude spoutává svobodného ducha. Je nucen se přizpůsobit obecnému vkusu a přijímat za vděk i řemeslné práce na zámku v Ploskovicích a v Zákupích. Jedinou větší zakázkou je pak zhotovení šesti soch pro kostel sv. Karla Boromejského při klášteře Milosrdných sester na Malé Straně v Praze. Jinak většinou žije ve skromných, někdy až **nuzných poměrech**.

Aby si zajistil alespoň trochu slušné živobytí, zažádal si roku **1854** o nadaci profesora Dr. Klára s ročním požitkem 500 zlatých, kterou obdržel a odjel studovat **do Říma**. V Římě pobyl až **do roku 1866**. Látku k pracím čerpal většinou z náboženského prostředí. Tam vzniklo nejvíce jeho děl: Kristus na kříži s klečícími anděly, Kristus s Marií a Martou pro voj. lázeň. kapli v K. Varech, Madona s kararského mramoru, sousoší Cyrila a Metoděje pro chrám sv. Klimenta v Římě. Neposkvrněnou P. Marii pro knížete Taxise a druhou pro plasský kostel, ve kterém byl kdysi pokřtěn, sochu Františka a Alžběty pro vídeňský Belveder, sochu sv. Jakuba pro chrám v Poličce, Madonu na trůně pro biskupa Strossmayera, 3 polokruhové reliéfy na průčelí karlínského chrámu v Praze a sochu sv. Rafaela pro pražský ústav slepců. Při pobytu v Římě ho papež Pius IX. často osobně v jeho atelieru navštěvoval a když mu nastal ruku k políbení, Levý mu s ní překvapivě a se vši srdečností po sousedsku potřásl, což vyvolalo v tehdejší době velkou nelibost kleru.

Před návratem do vlasti pobyl Levý nějaký čas ve Vídni. Tam vytvořil sochu sv. Anežky a snad i postavu archanděla Michala pro Zejerovu hrobku na Olšanech. Ale roku 1867 byl již zase v Praze ve svém hradčanském atelieru, kde žák Myslbek byl jeho pokračovatelem. Tam vytvořil Václav Levý ještě sochu sv. Jana Křtitele pro kapli svatovítského chrámu a sochařskou výzdobu náhrobku rodu Teyereislů v Žebráce. To byla jeho poslední práce. Zemřel po kratší nemoci 30. dubna 1870 a pochován je na vyšehradském hřbitově v Praze, kde hrob je označen jen prostým nápisem – Václav Levý.

Jako trvalou památku na jeho rodiště byla ještě mimo sochy Neposkvrněné P. Marie v plasském kostele instalována v Neběžíněch soška Panny Marie s dítětkem, která byla roku 1877 slavnostně plasským farářem Janem Šedivcem vysvěcena a usazena do zdi objektu čp. 1 směrem k silnici. Tato barokní budova od Jana Santiniho byla původně postavena pro z poddanství propuštěného stavitele plasského kláštera Matěje Ondřeje Koudele z Bílova. Po zrušení kláštera byla pak sídlem posledního opata Celestýna Vernerera. Po jeho smrti ale již sloužila jako továrna na parkety.

V Kožlanech, kde sochař Václav Levý vyrůstal, byla na jeho památku zasazena deska na staré škole u kostela, ještě za purkmistra Vondáška roku 1876 a za účasti publicisty, novináře a českého poslance říšského sněmu Josefa Baráka z Prahy, následujícího znění: „Pamatce sochaře Václava Levého, jenž v této obci byl vychován – Umělecká Beseda“.

Levý je umělecky významný až do doby, kdy se vrací z Říma. Po návratu ještě vytváří Trůnici Madonu, která je opožděným příkloněním se k nazarenismu, ale **ostatní práce včetně prací pro katedrálu sv. Víta v Praze jsou mnohem uváženější** (klasicistnější) – ikdyž právě tyto mu vynesly společenské uznání a úspěch.

### socha v přírodě (Levý, Thorvaldsen, Angers, ...)

Levý – viz jeho sochání v jeskyni Klácelka. Tam sochá pískovcové postavy (Jan Žižka, Prokop Holý) a do stěn jeskyně pak scény z Grandvillových bajek. Dalším dílem jsou Čertovy hlavy – ty vysochal do skály uprostřed lesa poblíž Klácelky (byly to obří hlavy).

---WEB---

### Bertel Thorvaldsen (1768–1844)

Danish sculptor, **next to Canova** the most celebrated sculptor of the Neoclassical movement. After five years at the Academy in his native Copenhagen, he reached Rome in 1797 on 3 March, a day which he henceforth considered as his birthday. He made his name with the statue Jason (Thorvaldsens Museum, Copenhagen, 1802-03), which was based on the Doryphoros of Polyclitus, and his growing reputation resulted in so many commissions that by 1820 he had forty assistants in his Roman workshop. In that year, when visiting Copenhagen, he began planning the decoration of the newly built church of Our Lady with marble statues and reliefs, a scheme which was to be his principal task for several years.

His other major works include the tomb of Pius VII at St Peter's in Rome (1824-31) and a monument to Lord Byron (Trinity College, Cambridge, 1829).

He returned finally to Denmark in 1838, a celebrity whose authority in the arts was sovereign. In Copenhagen a museum was built in his honour (1839-48), itself a remarkable piece of neo-antique architecture, the courtyard of which contains his tomb. Thorvaldsen aimed at reviving the sublimity of Greek sculpture, but he never went to Greece and (in common with other artists of his time) bestowed his admiration mainly on late Hellenistic or Roman copies. He did, however, gain close knowledge of Greek sculpture from the restorations he made to the recently excavated sculptures from the Temple of Aphaia in Aegina, which in 1816 passed through Rome on their way to Munich (they are now in the Glyptothek there); Thorvaldsen's restorations have only recently been removed. Compared with Canova he is cool and calculating; his sculptures are more logically worked out and have great precision and clarity, but they lack Canova's sensitive surfaces.

Thorvaldsen was one of the outstanding collectors of his day, buying works by contemporary painters (notably the Nazarenes) as well as ancient works (now in the Thorvaldsens Museum).

---VYPRACOVANÝ TĚMA---

19. století převzalo na svém počátku od předchozího vývoje lidské kultury soubor tradic, v sochařství byla takovým základním dědictvím tradice zobrazování lidského těla. Ideál lidského těla jako vrcholného tématu sochařské práce se stal představou o nejlepším spojení obsahu a formy, jakého sochař může dosáhnout.

### „originální sádra“, „nová klasika“, materiály,

Inspirace v antice přinášela pevné vzory, ale techniky se neustále zlepšovaly. Umělec si nejprve nakreslil na papír představy ohledně kompozice soch, pak tyto skici přetvořil v drobné modely. Tyto modely postav byly nejvíce realistické a vyjadřovaly pocit, pohyb a fyzické úsilí. Pak vznikl sádrový model ve skutečné velikosti finální sochy. V této fázi byly jednotlivé tvary zjednodušeny a kompozice se stala vyváženější. Nakonec byl sádrový model překopírován do mramoru. Aby socha získala perlový vzhled, byl její povrch ohlazen stále jemnějšími pemzami a nakonec upraven lehce zbarveným voskem, aby se srazila bělost.

### socha a technický vývoj (nové postupy - litina, kovová konstrukce, ...)

V 19. století sochaři vytvářeli svá díla z hlíny nebo z vosku. Nechat si něco ulít z bronzu nebo vytesat z mramoru bylo velmi nákladné a dělalo se to většinou na zakázku až po zaplacení práce.

Dřevěné sochy se zdají přežitě, protože dřevo je považováno za obyčejný všední materiál. Po vzoru antiky se používají kameny. V 19. století se s oblibou používá bělostně průsvitný alabastr, jemný a mimořádně měkký sádrovec. Tvrdé kameny jako diorit, žula, syenit, porfyr, hadec se používají pro jejich vysoký lesk. Novinkou jsou litiny, oblíbené je bronz. Jednou ze způsobů liti kovů je tzv. stracený vosk. Forma se vylije voskem, vnitřní prostor se vyplní vhodnou hmotou, např. keramickou hlínou- tak vznikne jádro, pak se vosk rozpustí, aby uvolnil místo tavenému kovu. Pozdější vývoj moderních směrů přináší i nezvyklé materiály. Kovové konstrukce, kombinace materiálů..

### sochařství klasicismu a romantismu (Canova, Rude, Levý)

Kolébku romantismu byla počátkem 19. století Anglie, odkud se romantismus šířil po celé Evropě. Odvrhl studenou antiku a přísný řád klasicismu a zajímal se o dobrodružnost a romantičnost středověku. Člověk je v tomto období silnou individualitou, dobrovolně se odchyluje od všech tradičních a akademických norem. V dramatickém citu se přímo setkává s přírodou a vytváří tak nevšední dojmy romantiky a uvolnění. Zajímá se o výjimečné netradiční exotické náměty a postavy, zdůrazňuje nespoutaný a vášnivý cit v revoltě proti chladné skutečnosti. Nachází bolestnou zálibu ve své nejistotě a melancholickém osamocení, které je neslučitelné s klidnou vyrovnaností. Inspirací mu je láska k pravdě, kterou brání ve stavu vášnivého vzrušení. Romantické mohutně využívají všech druhů pohnutí, jež umožňuje představitost, byli posedlí myšlenou na smrt a vábila je noc, kterou považovali za předobraz smrti.

V romantismu lidé nacházeli únik z každodenního života do neskutečna, snili o dalekých zemích a o zašlých časech, zvláště o středověku, o němž měli dosti mlhavou, nicméně však poetickou představu. Napodobovali středověké slohy. Romantismus však jako sám o sobě v napodobování středověkých slohů nepřichází s žádnými novými prvky a tak je vlastně jenom výsledkem stagnace v umění.

Nástup romantismu ve francouzském sochařství zahájil roku 1831 Jeand du Seigneur sochou **Zuřivý Roland**. Romantické sochařství se však jen zvolna a postupně zbavovalo klasicistických forem. Názorně to ukazuje umělecké vývoj nejvýznačnějšího francouzského sochaře tohoto období **Franoise Rudea** od podobizny malíře Davida přes patetickou skupinu Marseillaisey na Triumfální oblouku až po vizionářskou Janu z Arku a struhující pomník maršála Neye.



V Praze si roku 1830 založil sochařskou dílnu **Josef Max**, jenž ve své tvorbě neprekročil meze klasicistického akademismu (jezdecká socha císaře Františka I.).



Josef Max – jezdecká socha císaře Františka I.

### Pravým romantikem byl ve svém sochařském mládí Václav Levý.

Realistický program v sochařství oslabovala větší akademická tradice tohoto výtvarného oboru a jeho silnější závislost na společenské objednávce a tím na vkusu veřejnosti. Nejvýznamnější sochařskou osobností ve Francii byl **Jean-Baptiste Carpeaux**, Rudeův žák, portrétista druhého císařství (podobizna Napoleona III., princezny Matyldy). Autor slavného dynamického sousoší Tance na průčelí pařížské Opery a kašny na náměstí Observatoře v podobě zeměkoule nesené alegorickými postavami Čtyř dílů světa. V mohutném sousoší Ugolina se inspiroval Michelangeloem.



Klasicistní sochař **Antonio Canova** dosáhl význačného postavení v Benátkách, kde byl požádán, aby vytvořil veřejné monumenty, náhrobky a sochy. Mimo jiné tam také založil **školu pro mladé umělce**. Jako vyslanec ve službách Papeže cestoval Evropou a požadoval navrácení uměleckých děl, která byla ukradena v době napoleonských válek. Byl osobním sochařem Napoleona a jeho rodiny. I když měl Canova instinktivní smysl pro výtvarnou krásu, bohužel upadal, jako všichni klasicisté, do nevyrazné strojenosti. Jeho sochařství je pravým příkladem neoklasicistního ideálu formy a povrchu. Hladká těla jeho soch vytváří dojem mladé vášně a přirozené nevinné čistoty. Canova byl inspirován portréty antických vládců, jejichž akty označovaly jejich božský status. Idealizovaná glorifikace hrdiny vyzařovala z povrchu a kontur díla, jejich minimální plastičnost však byla téměř lineární a podobná reliéfu, jakoby sochař, místo toho, aby obživoval mramor, obracel živé bytosti v nehybný kámen. Canovovy sochy sice působily téměř perfektně reálně, chyběla jim však citovost a lidskost.

Názorně to ukazuje umělecké vývoj nejvýznačnějšího francouzského sochaře tohoto období Franoise Rudea od podobizny malíře Davida přes patetickou skupinu Marseillaise na Triumfální oblouku až po vizionářskou Janu z Arku a struhující pomník maršála Neye.

### socha v přírodě (Levý, Thorvaldsen, Angers...)

Z klasicistických sochařů dosáhl největšího uznání vedle Canovy Dán Bertel Thorvaldsen. Hlavní zájem spočíval v napodobení antických vzorů, vyznačuje se Thervaldsenovou dílo neosobní sochařský rukopis a abstraktní neživotnost. Václav Levý, když jako samouk vytesal sochy ve skalách u Liběchova. Po krátkém školení v Praze vytvořil v Blániku velkolepé vidiny českých bohatýrů ze světla a stínů a v návaznosti na domácí barokní tradici (Braunův Kuks) sloučil přírodní scenerii se sochařským dílem v jeden náladový celek. V Klácelce vytesal reliéfy ilustrující Klácelovu knížku Ferina líšák. Po studiu na mnichovské Akademii se stal Levý vyznavačem klasicismu (Adam a Eva, mramor).

## 20.

### Sochařství druhé poloviny XIX. století

- neobaroko (Carpeaux), realismus
- J. V. Myslbek a situace sochařství v Čechách
- problematika pomníku (G. Schadow, bratři Maxové, Myslbek,...)
- Rodin

sochařství ustrnulo v dosavadním klasicismu a jeho renesančním chápání věci. Až právě tvorba Rodina změnila pohled na věc.

August Rodin (

- předchůdci sochařství XX. století (Rodin, Rosso, Degas)

---JÁ---

### neobaroko (Carpeaux), realismus

#### Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875)

The son of a bricklayer, Jean-Baptiste Carpeaux arrived in Paris in 1838 and worked as a messenger while studying at the free Petite École. Ten years later he entered the École des Beaux-Arts, where he studied with the Romantic sculptor François Rude. He won the Prix de Rome in 1854 and traveled to Italy, where he copied antique statues and was greatly **influenced by Michelangelo** and other Renaissance sculptors. By emphasizing extreme emotional and physical states in contrast to the calm, classical composure encouraged by the Académie, Carpeaux's Ugolino of 1860 broke with prevailing formulas and laid the foundation for his reputation as the leading sculptor of the day.

Returning to Paris in 1862, Carpeaux executed numerous portrait busts and became the favored portrait sculptor of Napoleon III and his court. His sensitive portraits combined anatomical and psychological realism with a lyricism reflecting the Rococo revival that permeated much of the period's sculpture. His use of deep shadow and emphasis on chiaroscuro influenced later sculptors, including Auguste Rodin. Carpeaux also worked as a painter.

### J. V. Myslbek a situace sochařství v Čechách

#### JOSEF VÁCLAV MYSLBEK (1848–1922)

Jedna z nejvýznamnějších postav českého sochařství 2. pol. 19. století, studoval na pražské Akademii, podnikl studijní cestu do Německa, **profesor na Uměleckoprůmyslové škole a AVU**. Ovlivnila jej především česká sochařská tradice (gotika, baroko), ale rovněž antické sochařství a klasicismus. V jeho dílech se odráží kulturní a politický vzestup českého národa ve 2. pol. 19. století, častými náměty jsou postavy z české historie a mytologie. V tvorbě lze rozeznat dva proudy, **lyrický** s idealizujícími prvky (sochy historických postav, národních světců aj.), který reaguje na romanticko-historizující tendence v dobovém myšlení (**inspirace Rukopisy**), a **monumentálně realistický**, s cílem podporovat a propagovat národní program. V jeho díle se dovršil národně obrozený myšlenkový proud a zároveň otevřela cesta k české moderní plastice, především realistické, která díky jemu mohla opustit provincialismus a zařadit se do celosvětového kontextu vývoje sochařství. Je autorem samostatných soch, soch pro sousoší, pomníků a významná část práce spočívala v podobizně, ať už reálné nebo imaginárně-idealizované, kde se snoubí klid s dramatickostí, touha po objektivitě s touhou odhalit nitro portrétovaného a cit s myšlenkou.

*Z díla: mj. podobizny sv. Ludmily, sv. Vojtěcha, Jana Žižky, sousoší na Palackého mostě v Praze, socha Hudby, socha Dramatu a Opery (Národní divadlo), busta B. Smetany (Národní divadlo), socha kardinála Schwarzenberga v chrámu sv. Víta v Praze, socha Oddanosti, socha Humanity, jezdecká socha sv. Václava pro pomník sv. Václava na Václavském náměstí na Novém Městě v Praze, socha Krucifixu, busta Jana Kollára, Podobizna choti, Vlastní podobizna, pomník K. H. Máchy a F. L. Riegro aj.*

### problematika pomníku (G. Schadow, bratři Maxové, Myslbek,...)

Kult českého národního pomníku vrcholil na přelomu 19. a 20. stol. a to v přímé souvislosti s českým národním uvědoměním. Probíhají soutěže na velké alegorické pomníky pro Prahu (sv. Václav, Palacký, Hus...)

Ve světě (v Evropě) se kult pomníku rozvíjí po celé 19. stol a především v 2. polovině. Důvodem je rozvoj velkoměst a slábnutí vlivu církve. Naopak sílí vliv politiky. Čili umění ve spojení s politikou je vlastně pomník... :)

**Josef a Emanuel Maxové. Pomník Františka I.** (především Josef) v novogotickém stylu, **pomník maršála Radeckoho** (to jak ho nesou na tom podnose) a **jak si z něj dělal prdel Purkyně** (ta jeho kresba krýglu). Učitel na AVU (žáci jsou Bílek – toho ale vyrazil, páč byl moc Rodinovsky... nebo co)

### SCHADOW, Johann Gottfried (1764–1850)

German sculptor, graphic artist, and writer on art. He travelled in Italy. 1785–87, and in 1788 he settled in Berlin, where he became head of the Academy in 1816. His style was Neoclassical (he knew Canova in Italy), but retained a degree of Baroque liveliness. He was active mainly as a portraitist and tomb sculptor, but his best-known work is the quadriga (four-horse chariot) (1793) surmounting the



Brandenburg Gate in Berlin, which was badly damaged in the Second World War. His finest achievement is perhaps the charming and sensitive group of The Princesses Luise and Frederika of Prussia (Staatliche Museen, Berlin, 1795-97). From the 1820s his sight deteriorated and he turned more to graphic work (he was a draughtsman, engraver, and lithographer) and to writing on art theory.

He had three artist sons; Felix Schadow (1819-1861), Rudolf Schadow (1786-1822) and, most importantly, Wilhelm von Schadow (1788-1862). Wilhelm was in Italy 1811-19 and a member of the Nazarenes. He taught at the Berlin Academy, then in 1826 became Director of the Düsseldorf Academy, which he helped to make into a leading centre of history painting.



## Rodin

sochařství ustrnulo v dosavadním klasicismu a jeho renesančním chápání věci. Až právě tvorba Rodina změnila pohled na věc.

**Auguste Rodin** (1840–1917)

One of the greatest and the most prolific sculptors of the 19th century, succeeded, often contentiously, in bringing new life and direction to a dying art. Today major collections of his work on permanent display are at the Musée Rodin (Hotel Biron, Paris), the Rodin Museum (Philadelphia), and the California Palace of the Legion of Honor (San Francisco).

The son of a minor employee of the Parisian police department, Rodin enrolled at the age of 14 in the Ecole Impériale Spéciale de Dessin et de Mathématiques, a school that trained craftsmen and decorative artists. Rodin began (1857) earning his living as a studio helper on ornamental detail for other sculptors. At the same time he found time to work at home on his own projects and to continue studies in anatomy and, with **Antoine Louis Barye**, in sculpture.

In 1875–76, after an exhilarating trip to Italy and firsthand knowledge of the sculptures of Michelangelo, Rodin completed his first masterwork, The Vanquished, a young male nude later called **The Age of Bronze**. This sculpture led to the first of numerous public controversies that were to beset Rodin throughout his career. Accustomed to the highly artificial appearance of most 19th-century academic sculpture, the critics of the day refused to believe that Rodin was able to model a figure so realistically without using plaster casts of a live model. In 1880 he received a commission from the French government to design monumental doors for a proposed new museum, a work that preoccupied him for the rest of his life. His starting point was Dante's Inferno, but the many figures he created in plaster for his Gates of Hell -- including models for The Thinker (1880) and The Kiss (1886) -- came to represent the sculptor's own vision of humanity's anguished progress. During the 1880s, Rodin became one of the most successful French artists. He received many commissions for public monuments, including **The Burgers of Calais** (1884–95), the Monument to Victor Hugo (1889-1909), and **the Monument to Balzac** (18–98). Although Rodin regarded this last work -- a dramatic portrayal of Balzac's spirit -- to be one of his greatest, the society that commissioned it rejected the piece as an unfinished and grotesque botch. This led to one of the most bitter public debates in the history of 19th-century art.

Rodin was not only a sculptor of public monuments but a tireless artist who produced numerous small and intimate sculptures. These works range from highly developed pieces such as Eternal Spring (1884) and The Kiss, two of his most popular studies of youthful passion, to fragmentary studies of limbs and heads. He was also much in demand as a portrait sculptor and produced memorable images of many of the most famous men and women of his time, ranging from Victor Hugo (1883) to George Bernard Shaw (1906) and Pope Benedict XV (1915), and of many society figures on both sides of the Atlantic.

After 1900, Rodin worked mostly on a smaller scale, for example, on studies of ballet dancers (c.1910-12) and on drawings. The outbreak of World War I in 1914 brought him considerable hardship; his health and mental stability gave way rapidly before his death in 1917.

---

**Učitel Josefa Mařatky, který v jeho ateliéru strávil 4 roky na počátku 20. století.**

**předchůdci sochařství XX. století (Rodin, Rosso, Degas)**

**Edgar Degas** (1834–1917)

The art of Hilaire Germain Edgar Degas reflects a concern for the psychology of movement and expression, the harmony of line and continuity of contour. These characteristics set Degas apart from the other impressionist painters, although he

took part in all but one of the 8 impressionist exhibitions between 1874 and 1886.

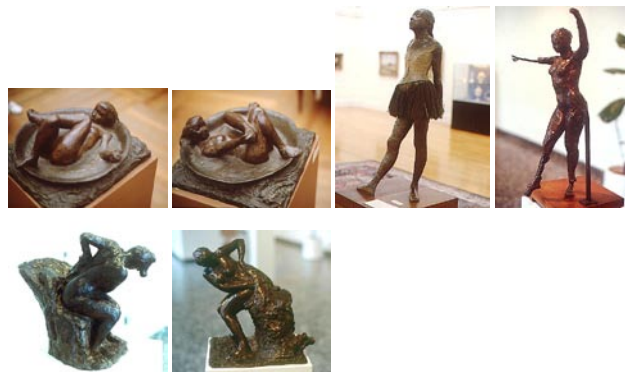
**Degas was the son of a wealthy banker**, and his aristocratic family background instilled into his early art a haughty yet sensitive quality of detachment. As he grew up, his idol was the painter **Jean Auguste Ingres**, whose example pointed him in the direction of a classical draftsmanship, stressing balance and clarity of outline. After beginning his artistic studies with Louis Lamothes, a pupil of Ingres, he started classes at the **École des Beaux Arts** but left in 1854 and **went to Italy. He stayed there for 5 years**, studying Italian art, especially Renaissance works.

Returning to Paris in 1859, he painted portraits of his family and friends and a number of historical subjects, in which he combined classical and romantic styles. In Paris, **Degas came to know Edouard Manet** (ten s tou Olympii), and in the late 1860s he turned to contemporary themes, painting both theatrical scenes and portraits with a strong emphasis on the social and intellectual implications of props and setting.

Classe Danse In the early 1870s the female ballet dancer became his favorite theme. He sketched from a live model in his studio and combined poses into groupings that depicted rehearsal and performance scenes in which dancers on stage, entering the stage, and resting or waiting to perform are shown simultaneously and in counterpoint, often from an oblique angle of vision. On a visit in 1872 to Louisiana, where he had relatives in the cotton business, he painted The Cotton Exchange at New Orleans (finished 1873; Musée Municipal, Pau, France), his only picture to be acquired by a museum in his lifetime. Other subjects from this period include the racetrack, the beach, and cafe interiors.

After 1880, PASTEL became Degas's preferred medium. He used sharper colors and gave greater attention to surface patterning, depicting milliners, laundresses, and groups of dancers against backgrounds now only sketchily indicated. For the poses, he depended more and more on memory or earlier drawings. Although he became guarded and withdrawn late in life, Degas retained strong friendships with literary people.

**In 1881 he exhibited a sculpture, Little Dancer** (a bronze casting of which is in the Museum of Fine Arts, Boston), and **as his eyesight failed thereafter he turned increasingly to sculpture**, modeling figures and horses in wax over metal armatures. These sculptures remained in his studio in disrepair and were cast in bronze only after his death.



---VYPRACOVANÝ TĚMA---

**Sochařství druhé poloviny XIX. století  
neobaroko (Carpeaux), realismus**

Realistické sochařství oslabovala větší akademická tradice. Sochařství bylo také silněji závislé na společenské objednávce a tím na vkusu veřejnosti. V oblibě bylo stále barokní sochařství. Nejvýznamnější sochařskou osobností ve Francii byl **Jean-Baptiste Carpeaux, Rudův žák** (podobizna Napoleona III., princezny Matyldy). Autor slavného dynamického sousoší Tance na průčelí pařížské Opery a kašny na náměstí Observatoře v podobě zeměkoule nesené alegorickými postavami Čtyř dílů světa. V mohutném sousoší Ugolina se inspiroval Michalengelem. Carpeaux ve svém díle plynule přešel z neobaroka po realismus.

**J. V. Myslbek a situace sochařství v Čechách**

Významné využití nacházelo sochařství v architektuře. Reliéfy i samotné sochy se byly součástí budov – novorenesanční klasicismus – pozůstatek antiky –např. objevují se kariatydy (sochy nesoucí klády), sochařsky vyzdobené tympanony, štíty domů. Řadu děl najdeme v Národním divadle, hl. sochařem byl Bohuslav Schnirch.

**Bohuslav Schnirch** pobýval v Itálii, kde na něho zapůsobila antika a renesanční sochařství, takže se stal stoupencem novorenesančního klasicismu. Od Schnircha pochází **všechna kamenická ornamentální vyzdobení Národního divadla**, dále sochy Apollóna a devíti Múz na atice lodžie v průčelí. Architektonické sochařství se stalo hlavní částí Schnirchovy tvorby. Kromě toho vytvořil podobizny, náhrbky.

**Antonín Wagner** se trvale usadil ve Vídni, kde se prosadil při sochařské vyzdobě architektury. Pro Národní divadlo v Praze vytvořil sochy a alegorie Hudby, Tance, Historie a Poezie. Jeho technicky obratně provedené, novorenesančně

pojmané sochy vcelku souzněly ze Zítkovou architekturou. Antonín Wagner se účastnil i sochařské výzdoby Národního muzea v Praze.

Nejvýznamnější profesor Akademie výtvarných umění v Praze a zároveň největší sochař generace Národního divadla je **Josef Václav Myslbek**. Je považován za zakladatele a klasika tradice českého sochařství. Jako umělec se však Myslbek prosadil poměrně pozdě. Mezi jeho první významnější práce patřily plastiky zosobňující postavy ze starých českých bájí a pověstí, které vytvořil **pod vlivem romantismu a vlastenectví Mánesa. V osmdesátých a devadesátých letech devatenáctého století již tvořil velká a významná díla** - sochy na výzdobu Svatovítské katedrály a také řadu let pracoval na pomníku Svatého Václava umístěného na Václavském náměstí v Praze. Zde vyvrcholilo jeho dílo, dokázal zde přesvědčivě vyjádřit představu světe i panovníka, jenž stělesňuje svůj národ. V modelaci koně se projevil vliv Verrochia, několik let sbíral skici, než se dobral k nyníjší podobě. Alegorii Hudby, jež propracovával 20 let dovedl téměř k dokonalosti.

#### problematika pomníku (G. Schadow, bratři Maxové, Myslbek...)

Sochařství 19. stol se především v Čechách uplatnilo v hřbitovních náhrobcích a památnících. Je to spojeno především s romantismem a jeho návraty k minulosti. Zájem o folklor, tradice a bájeslovní vede k sochám-pomníkům minulosti např. **Seigneur** – Živý Roland, **Rude** – Jana z Arcu. Pomník v pravém slova smyslu si zadávali panovníci k oslavě svojí a slávě vojenských vojevůdců... např. Rude – pomník maršála Neye. U nás to byli **Maxové** a jejich sochařská dílna – Josef Max – **jezdecká socha císaře Františka I.**

Jedním z důvodů, proč sochaři s takovou oblibou přijímali zakázky na pomníky, byla finanční stránka. Zadavatelé na penězích nešetřili, vždyť mít sochu na veřejnosti stálo za to. Sochaři se také dostávali do většího vědomí umělecké veřejnosti.

Vrcholným dílem secesního sochařství se stal **Šalounův** pomník **Mistra Jana Husa na pražském Staroměstském náměstí**. Secesní uměleckému provedení (atektoničnost, dynamičnost hmot, dekorativní rytmus hmoty a tvarů, gradace obrysů) Šalounova pomníku se často vytýká statuární nepevnost, ale také modelační přebujelost a expresionistické nadsázky citových projevů, což jsou spolu s patetickým výrazem rysy novobaroka z 90. let 19. století.

V záplavě akademismu se o „živé umění“ snažil **A. Rodin**. Nejvýznamnější jsou **občané z Calais, Viktor Hugo a H. Balzac** V Německá vynikl **Gottfried Schadow**, jenž v Římě spolupracoval s Canovou.

#### Rodin

V druhé polovině 70. let nastoupil nový vůdce v boji proti sochařskému akademismu, zakladatelská osobnost moderního sochařství, Auguste Rodin, vrstevník francouzských impresionistů.

Narodil se v Paříži, působil v Bruselu, podnikl studijní cestu do Itálie, kde ho zaujala antika a zvláště dílo Donatellovo, Ghibertioho a Michelangelovo. Poznatky, které zde získal, se odrazily v celém jeho uměleckém díle.

První osobitě dílo, **Muže s přeraženým nosem**, vytvořil v roce 1864, ale **v Salónu bylo téhož roku odmítnuto**. Modelem byl znetvořený chudák, kterého Rodin našel na ulici blízko svého bydliště.

V letech 1875–1877 vytvořil Rodin **první monumentální sochu Kovový věk**. V aktu mladého muže se inspiroval michelangelovským motivem probuzení a jemnou modelací téměř neznatelných jamek a vypuklín (podle Rodina je sochařství „umění děr a výčnělků“) dosáhl dojmu neobyčejné životnosti postavy budované podle principu klasické sochařství. Na jednotlivé části těla pohlížel jako na výstupky „vnitřních objemů“ a snažil se, aby „pod každou vypuklinou trupu nebo údů bylo cítit dotyk svalů nebo kosti, která se vyvíjí v hloubce pod kůží“. Usiloval o to, aby pravdivosti jeho sochy „nebyla povrchní, ale zdálo se, že se vyvíjí zvnitřku ven jako sám život“. Když bylo Rodinovo dílo v roce 1877 vystaveno v Salónu, byl sochař obviněn, že vystavil odlietek živého modelu místo sochařského výtvaru. Teprve když se obhájil s pomocí fotografií a odlietku modelu, dostal od státu cenu a objednávku bronzové sochy.

V roce 1880 vystavil Rodin v Salónu sochu **kráječjícího Jana Křtitele**. Při modelaci postavy počítal se světlem jako tvárným principem a vystupňoval její pohyb, přičemž v plastických nadsázkách se nevyhýbal jemné deformaci. V Kovovém věku Rodin symbolizoval lidstvo rozpominající se na své počátky, jeho Jak Křtítel roznáší po světě křesťanství.

Brána pekel, v níž chtěl vyjádřit reliéfem a volnými sochami lidské drama na motivy bible a Dantovy Božské komedie. Původně byly dveře určeny pro Muzeum dekorativních umění v Paříži. Zabýval se reliéfy a sochami pro toto obrovské dílo, z něhož čerpal podněty až do konce života. Tak postupně v Rodinově dílně vznikly sochy a sousoší, jež působí jako samostatná díla (Adam a Eva, Paolo a Francesca, Myslbek); zabýval se zakázkami na pomníky. Jedno z vrcholných Rodinových děl; **Občasně z Calais**. Pomník pojal jako volnou dějem nevázanou skupinu šesti samostatných postav a soustředil se na jejich psychologickou charakteristiku. Rodin si vymyslel zcela originální a moderní způsob umístění pomníku; **zamýšlel postavit jednotlivé postavy na dlaždice náměstí**, aby si obyvatelé města uvědomili svou spojitost s minulostí.

**Pomník Victora Huga**. Poslední dokončený Rodinův pomník Honoré Balzaca způsobil skandál. Od konce 80. let zpracovával Rodin Komornější skulptury v mramoru, stále znovu se v nich vracel k erotickým motivům. Auguste Rodin má zakladatelský význam pro světové moderní sochařství; ve svém díle shrnul dosavadní evropské sochařství a moderní realismus obohatil o novou detailní analýzu přírody. Ve svých monumentálních i komorních dílech uplatnil moderní sochařský symbolismus bez literární inspirace.

Rodinovým géníem bylo jeho pojetí oživení sochy v soustředění zájmu na lidské tělo a jeho křivky. Rodinův svobodný přístup měl obrovský vliv na následný vývoj v moderním sochařství, Rodinovo zaujetí postavou je však zakořeněno v jeho obdivu k Michelangelovi.

K impresionismu bývá Rodin zařazován hlavně pro svůj přístup k povrchu sochy a užítí ploch k efektu světla a stínu. Rodin na svých sochách rozložil trojrozměrnou formu do tance odrazů barev majících stejný výsledný dojem jako impresionistické obrazy. Rodin obdaroval své sochy životnou energii a svobodou, která měla vliv i na český impresionismus a moderní české umění vůbec, a to hlavně po Rodinově výstavě v Praze v roce 1902.

#### předchůdci sochařství XX. století (Rodin, Rosso, Degas)

Vývoj a cíle impresionistického sochařství, rovněž nově zhodnocovalo společenskou a předmětovou skutečnost, také pro ně byla prvořadá významnost světla, pohybu, proměnnost, přirozenost. **Vývoj předjímala sochařská tvorba H. Daumiera**, která rozvinula plastickou skicu jako konečné a svéprávné dílo. Vůdčí osobnosti směru byl **Monetův přítel A. Rodin**; odklonil se svým názorem od minulosti, zejména od závaznosti antického příkladu a zcela se soustředil na ka přirodě, přirozeným životním tvarům, nepodřízeným estetickým kánonům sochařství. Dojem byl pro pravdivost sochy určující, podával proto jevovou pravdivost tvaru; kritika mj. Rodinovi vytýkala, že své sochy nemodeluje, nýbrž že je pouze podle živých modelů odlévá; tak přesvědčující a živá byla iluzivní modelace, zaměřená k dojmům. **Klíčové postavení světla potlačilo význam objemu**, vyzvedlo však jeho povrch v jemné modelaci zachycující chvějivost a proměnnost světla v závislosti na atmosférických podmínkách (Železný věk, bronz.). Rodin sdílel impresionistický civilismus a projevil jej např. tím, že v pomníku H. Balzaca (bronz) pojal spisovatele v jeho domácím pracovním plášti; dílo vyvolalo skandál stejně jako jiné Rodinovy sochy již dříve. Výhradním materiálem Rodinových plastik byl bronz, způsobily k zachycení modelářských jemností; skulpturálním materiálem, opět pro světelné vlastnosti, byl mramor.

Za impresionismu v sochařství lze spíše než Rodina pokládat italského sochaře působícího v Paříži **Medarda Rossa**. Žil v Miláně a Paříži. Patřil již k postimpresionistické generaci, vyšel z impresionismu, přičemž se soustředil na některé jeho principy, které dovedl do krajních důsledků. Především zdůraznil optické hodnoty sochařství a nově pojal vztah sochy k prostředí. Byl důsledný modelér proměňující hmatovou objemovost vosku ve zrakové hodnoty v názoru, že v prostoru není nic hmotného. Vytvářel optický sochařský valér, dosahoval zastřenost tvaru a malířskou atmosféru, letmost dojmu a bohatou jemnost odstínu (Dáma se závojem, vosk). Jeho výtvarnosti porozuměl A. Rodin a později až futuristé. Říkal: „Všechno je otázkou světla. V prostoru není nic materiálního.“ Aby zachytil okamžiky z vnějšího světa pracoval rychle; odmítal provádět kombinované, sestavované a vymyšlené „sochy“ – „tj. věci bez života“. Protože jeho díla svým povrchem měla splývat s prostředím, věnoval velkou pozornost jejich modelaci. Na Rossovo sochařské dílo nejsilněji způsobil Rodin.

E. Degas v důsledku slábnoucího zraku se v pozdním údobí své tvorby věnoval stále více plastice. Za materiál zvolil vosk, který již zcela ztrácí objemové hodnoty ve prospěch zrakových hodnot. Degas přenesl do své plastické tvorby motivy své malby, a je proto, vzhledem k Rodinovi, zcela neliterární. Plastiku Malá čtrnáctiletá tanečnice (vosk, později bronz, kolem 1880) opatřil i textilním baletním kostýmem, jímž motiv přibližoval dojmů skutečnosti, opřen o impresionistický názor, ale zčásti též o tradici 18. století, odivající náboženské a profánní voskové nebo dřevěné sochy do textilií. Také jeho díla se střetávala na výstavách s nepochopením a vyvolávala umělecké skandály.

Degas studoval právo, avšak brzy rozeznal talent pro umění. Studoval kreslení, zkoumal dlouhé hodiny malířské styly Durera, Goyi a Rembrandta v Louvru. Setkal se s Ingresem Odejel do Itálie na rok studovat renesanční umění. Degas začíná ztrácet zrak, v tomto období Degas musel zanechat malířství, avšak ani to ho nezastavilo od tvůrčí činnosti. Osamocen a mimo veškeré dění, Degas se věnuje s nevidaným nadšením sochařství. Jeho ateliér byl přeplněn dynamickými sochami tanečnic a koní. Ze všech svých soch však vystavil za svého života jen jedinou sochu - sochu Čtrnáctiletá tanečnice

Impresionistický názor, prostředkován především A. Rodinem (vystavoval v Praze 1902), zasáhl i české sochařství, nejsilněji a nejčistěji tvorbu **Rodinova žáka J. Mařatky**.



### Sochařství XX. století. Charakteristika vztahu jednotlivých sochařských tendencí k základním směrům XX. století. Sledování procesu vytváření alternativ výši „klasickému sochařství“, proces dematerializace, sochařství a prostorové umění

- sochařství kubismu, futurismu, expresionismu, surrealismu
- návraty historických tendencí a jejich modifikace (neoklasicismus, realismus, neobarokní tendence)
  - problém pomníku ve XX. století, „public sculpture“
  - Významné osobnosti českého sochařství XX. století

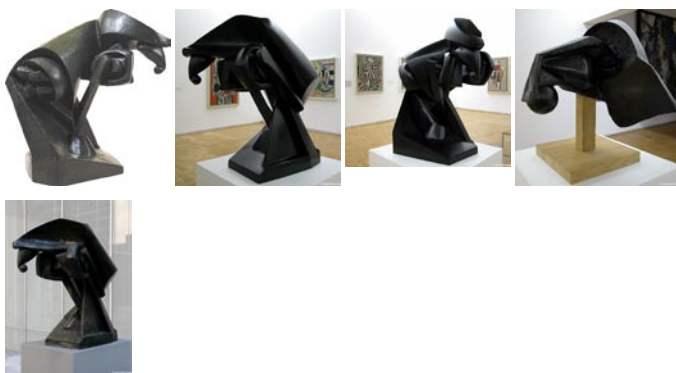
---JÁ---

#### sochařství kubismu, futurismu, expresionismu, surrealismu

Kubismus: **Osip Zatin** – rus, představitel franc. **kubistické** sochy

**Oto Gutfreund** – náš nejvýznamnější kubistický sochař. Dělal jenom komornější věci, je autorem např. **Babičky s dětmi** (Ratibořice) – to teda není moc kubismus ale co. Jinak tenhle maník není prej zatím moc doceněnej.

**Raymond Duchamp-Villon** (1876–1918), brácha Marcela, **futuristický** sochař. On v podstatě dělal sochy jako rozfázované pohyby.



#### návraty historických tendencí a jejich modifikace (neoklasicismus, realismus, neobarokní tendence)

#### problém pomníku ve XX. století, „public sculpture“

naše nové pomníky (současné) **Kafkův pomník – Ak. Mal. Jaroslav Róna**, **Haškův pomník – Karel Nepraš** (po smrti ho dokončila jeho dcera Karolina Neprašová)

Ve 20. letech 20. stol. se F. X. Šalda pustil do pomníků **Plackého (Sucharda)** a **Husa (Šaloun)** a označil je za brak... cosi cukrového nebo tak něco. Zatím co **Myslbekův sv. Václav** byl jakože gut.

V té době se řešil spor, jestli má pomník být zaplněný (kromě hlavní postavy) taky tou alegorickou omáčkou – podle Šaldy to byl ten balast.

Na základě těchto tendencí pak třeba Štursa dělá pomník A. Dvořáka (bez alegorických výjevů). **Na tohle schema – s těma alegoriema – navazuje socreal**, to sou ty všechny možný výjevy z boje a odboje :)

#### Významné osobnosti českého sochařství XX. století

---VYPRACOVANÝ TÉMA---

### Sochařství XX. Století. Charakteristika vztahu jednotlivých sochařských tendencí k základním směrům XX. století. Sledování procesu vytváření alternativ výši „klasickému sochařství“, proces dematerializace, sochařství a prostorové umění

Klasicistní estetika nachází svůj výraz v čistotě tvaru a snaze o přesnost, s nimiž se setkáváme v sochařství. To se inspiruje antickými plastikami a basreliéfy, avšak zdůrazňuje jejich chlad, který chápe jako výraz čistoty. U některých ženských figur přesto výjimečně nalzáme jakousi poklidnou smyslnost.

Dematerializace je reflexí hledání podstaty a mezi uměleckého díla. V cestě stál trojrozměrný objekt, jehož nutnost se začala koncem 60. let popírat. Jde o akce v krajině – viz land art 31. Šlo o snahy zbavit umělecké dílo jeho celistvosti a stálosti, redukovat jej na nezbytné částice.

**Dematerializace se tedy pojí s konceptuálním uměním.** Specifickým rysem sochařství je trojrozměrnost. Se smyslovou kvalitou objemových hodnot je spojen prostor, neboť socha sama určitý prostor zaujímá, ale také prostor kolem sebe utváří.

dále viz assembláž 32, instalace 22

#### sochařství kubismu, futurismu, expresionismu, surrealismu

Sochaři přejali kubismus jako hotový názor z malířství; to však ještě neznamená, že

nebyli na jeho přijetí připraveni. Pro mladé moderní sochaře se kolem roku 1910 stal středem sochařského zájmu objem. Na Rodinovu modelačně bohatou formu nereagovali, ale podle příkladu Antonina Bourdella konstruovali sochu z jednoduchých plánů (Otto Gutfreund).

#### **Bourdelle, Émile Antoine** 1861–1929

French sculptor; son of a cabinetmaker of Montauban. He went to Paris in 1884, where he studied successively under Falguière, Dalou, and Rodin. Bourdelle differed sharply from Rodin in his preoccupation with the relation of sculpture to architecture. Seeking his inspiration in archaic Greece and the Gothic, he achieved his greatest success in heroic and monumental works such as Hercules, of which there is a cast in the Metropolitan Museum; his colossal Virgin of Alsace; his bas-reliefs for the Théâtre des Champs Élysées; and his monument to Americans who died in World War I (Pointe de Grave). He is also noted for his numerous portrait heads.

---

Převést problémy kubistického obrazu do trojrozměrného sochařství nebylo jednoduché. **První se o to pokusil Pablo Picasso**, jehož **Ženskou hlavu** začíná historie kubistického sochařství. Jako v malbě rozložil i v soše povrch hmoty do nepravidelných faset, pod nimiž však stále zůstávalo pevné jádro hlavy. Picassovy obrazy z let 1910-1911 podnítily analytický kubismus v sochařství, jeho koláže a obrazy syntetického kubismu otevřely novou a bohatší fázi kubistického sochařství. Technika koláží, spojování materiálů jako fyzických skutečností, vyhovovala lépe haptickému sochařství než na optické iluzi založeným technikám malířství. Ve srovnání s lepenými papíry v kolážích vyrůstala od roku 1914 v assemblážích skutečné trojrozměrné objekty. Ve voskové Sklenici absintu, známé z několika bronzových odlitků, Picasso zrušil iluzivnost tradičního sochařství tím, že mezi nereálnou kubistickou sklenicí (neudrží tekutinu) a kostku cukru (nesladí) vložil reálné předměty; stříbrní lžička v této malované bronzové plastice spojuje sféru reality a fikce a vytváří kubistickou dvojakost hmotného a prázdného. Kubistická assembláž vnesla do sochařství, kde dosud vládla lidská figura, nový tématický druh. Za hlavního představitele kubistického sochařství byl tehdejší pařížskou kritikou pokládán **Raymond Duchamp-Villon** (ten ale spíš patří k futuristům) Henri Laurens vytvářel série polychromovaných konstrukcí, pracoval i s kamenem

#### podstata futuristického sochařství

##### zájem o pohyb: pohyb absolutní, relativní

Simultánnost-rychlost, síla, rytmus moderního života, krása strojů

U. Boccioni – Manifest futuristického sochařství (1912)

Futuristé hledali nové oblasti, sochařsky neprozkoumané – nové výrazové prostředky a netradiční hmoty. Socha má zachycovat současně i atmosféru, jež ji obklopuje (průnik předmětu a okolí). **Vyznávali kult stroje**, který byl spojený s obdivem k civilizaci. Měl vliv na sochařství 20. stol.: netradiční materiály, **zpracovávání mechanického pohybu sochy**, řešení vztahu předmětu a prostředí v **kinetismu**

**Expresionismus** v sochařství se projevil zvláště realismem motivovaným pronikavou sociální kritičností. Expresionistická tendence dodala přesvědčivý výraz při zobrazování projevů lidského utrpení, života obyčejných lidí..

Těžištěm bylo Německo:

**Wilhelm Lehmbruck**, nejvýznamnější německý sochař první čtvrtině 20 století, díla – Koupající se žena, Stojící žena, Klečící žena. Práce z období války vyjadřily těžkou melancholii, portrétní busy sklíčenosti a zármutek

Sochař **Ernst Barlach** vytvářel keramická díla, první terakoty a bronzy, dřevěné skulptury, sochách usiloval o „jednoduchou linii“, o „jednoduchost pocitu“. Podle jeho přesvědčení původem všeho umění a náboženství je naše lidské provinění.

Ze skupiny **Die Brücke** se sochařstvím zabývali expresionističtí malíři E. L. Kirchner, Erick Heckel, K. Schmidt-Rottluff, **E. Nolde**. **Hlavním podnětem pro sochařskou tvorbu malířů skupiny Die Brücke** byl příklad **Gauguinův** a jeho objev primitivního umění.



Heckel, Erich



Kirchner, Ernst



Nolde, Emil

---

### German Expressionist

relating to the movement in German art from about **1905 until about 1930** that favored distortion and exaggeration of shape and color to express emotion. Expressionist tendencies were **first seen in the work of Vincent van Gogh** and Norwegian artist **Edvard Munch** (1863–1944). German Expressionists sometimes paired harsh colors and strong lines with socially significant subjects. Others, such as the Russian artist **Vasily Kandinsky, who immigrated to Berlin**, emphasized elements of spirituality, using color to move viewers beyond the physical world to a state of emotion.

---

### Surrealism

Protože surrealismus neznával hranice mezi výtvarnými druhy a za společnou podstatu všech uměleckých druhů pokládal poezii, věnovali se surrealističtí malíři také sochařství.

Duchampovými ready-mades ztratilo sochařství svou specifičnost a přestalo být zvláštním druhem výtvarné aktivity. Do „sochařství“ jsou ready-made, aparáty a objekty zahrnovány pouze pro trojrozměrnost výrazových prostředků; ostatních sochařských prostředků se Duchamp vzdal: tvaru, objemu, prostoru, modelace, kompozice hmot, sochařské formy vůbec. Duchamp sblížil výtvar se strojem; při práci na Optickém stroji byl hlavním poradcem inženýr a provaděčem mechanik.

**Joan Miró** v surrealistickém období vytvářel sochy-objekty. Shromažďoval nestejnorožní věci; procházel se krajinou a ještě předtím, než zřetelně viděl nějakou věc, počítával dráždění jako nějaký hmyz; vzal věc a dal vedle jiné, nalezené stejným způsobem.

### návraty historických tendencí a jejich modifikace (neoklasicismus, realismus, neobarokní tendence)

#### Neoklasicismus – Štursa a Španiel

Neoklasicismus začátku 19. stol zaznamenal v nebyvalé upevnění figurální tradice, předepsané antickými základy. Další vývoj, směřující k realismu odhalil úskali vedoucí k potlačení vlastní tvořivosti za poslušnost předepsaným normám. Sochy se tak nebezpečně blíží statickému idealismu.

Realistická revoluce obnovila problematiku tvůrčího tvoření. Vystupňování realismu bylo dovedeno až k naturalismu.

#### Jan Štursa (1880–1925)

Před osmdesáti lety, 2. května 1925, zemřel sochař Jan Štursa. Třináct dní před svými pětácti narozeninami. Jeden z nejvýznamnějších sochařů první poloviny dvacátého století spáchal sebevraždu. Uskutečnil ji ve svém ateliéru Akademie výtvarných umění u pražské Stromovky, kde vedl sochařskou školu. Život si vzal nikoliv z tvůrčí bezradnosti nebo krize: byl nevléčitelně nemocný, jeho tělo rozkládala syfilida. Ostatně o tom, že na tom byl po umělecké stránce velmi dobře, ba skvěle, snad svědčí socha, kterou reprodukuje. Dívka koupající si prs vznikala v samém finále jeho života a je to také poslední plastika, jakou po sobě zanechal. Vůbec na ní ovšem není vidět, v jakém rozpoložení asi vznikala - ničím nenaznačuje, jaká muka musel chudák Štursa (podle Jiřího Mašína „největší básník českého sochařství“) prožívat. V soše je veškerý působivý klid, soulad mezi divčím výrazem a držení jejího těla. Jde o obyčejné, prozaické téma, a přesto vnímáme až jakousi jeho dojemnou ušlechtilost v prostotě. V. V. Štech o plastice s výmluvností sobě vlastní kdysi poznamenal: „Takový obyčejný úkol, a ono je to jako řecká socha, dokonale úplným uzavřením svého života, každé linie, plánu, objemu v celý zvláštní makrokosmos.“ K ženám a dívkám měl kromobyčejně blízko, jinak by těžko po sobě zanechal tak krásné plastiky, jako Eva, Melancholie, Koupání vlasů či Puberta. Přesto je jeho nejvýznamnější sochou Raněný, expresivní dílo (1921), jímž reagoval na hrozná roky první světové války. Připomíná mi svým poselstvím kulturní fotografii Roberta Capy Padajícího republikána z roku 1936, avšak Štursa je samozřejmě mnohem estetičtější. Pokud se vám sochy tohoto umělce líbí, nemusíte hned do Národní galerie, ale když jezdíte v Praze po Hlávkově mostě přes Vltavu, určitě si všimnete sochařských seskupení na jeho pylonech: jmenují se Humanita a Práce. Most zdobí už dvaadvadesát let a jsou výsledkem spolupráce Jana Štursy s neméně slavným architektem Pavlem Janákem. Škoda jen, že jsou frekventovanou silniční tepnou naprosto odříznuty od běžného kontaktu s lidmi.

#### OTAKAR ŠPANIEL (1881–1955)

Český sochař, řezbář a medailér, vyučil se na rytecké škole v Jablonci nad Nisou, studoval na medailérské škole Akademie ve Vídni, dále na Akademii v Praze

(pod vedením J. V. Myslbeka) a komečmě v Paříži, od roku 1917 byl profesorem na Umělecko-průmyslové škole v Praze, od roku 1919 byl profesorem na AVU v Praze, po II. světové válce byl laureátem státní ceny, jmenován zasloužilým umělcem, získal řadu ocenění ze světových výstav. Umělecké zdroje umělce jsou **secesní, pod vlivem J. V. Myslbeka** se dobírá pevných forem a klasičnosti, v průběhu tvorby pak sklouzává až k akademismu. V jeho díle dominuje reliéfní tvorba (uplatnění zejm. v monumentálních dílech), v níž dosáhl světové úrovně, dále se věnuje medailím, mincím a plaketám, portrétu (**vrchol představují díla z období I. republiky**).

Z díla: mj. busty J. E. Purkyně, J. Vrblického, M. Švabinského, J. Mánesa, B. Smetany, A. Jiráka, M. Alše, I. Vojnoviče, J. Plečnika, J. Suka, K. Kovarovic, A. Podlahy, pomník T. G. Masaryka, pomník J. Mánesa, Pieta pro hrobku polických (Jaroměř), podíl na výzdobě dveří západního průčelí chrámu sv. Víta (Praha), mince, medaile aj.

#### problém pomníku ve XX. století, „public sculpture“

Pomníky v tomto období se zaměřovaly po první i druhé světové válce na vzpomínky na padlé, válečné hrdiny. V době první republiky se k posílení národní suverenity stavěly památníky slavných českých osobností. Socialistický realismus přinesl neobvyklý zájem o tyto sočtury. Samozřejmě, že poplatný době. Nacházíme je na viditelných místech snad každého náměstí, významných míst. Postupně dochází k vývoji od postav k větší abstrakci, souvisící s použitými materiály. Obliba v železobetonových objektech se projevuje geometrickými pojetím, amorfními tvary, které působí těžkopádně. Nejsou to už jen památníky konkrétnímu, ale i veřejné sochy – objekty na veřejných místech.

Historismus, který podněcovalo ohrožení národní kultury nacisty, a tedy potřeba hledat oporu v slavné národní minulosti, se projevil v Dvořákově jezdecké soše Jana Žižky. V poválečném Pomníku pro Ležáky se Dvořák inspiroval Rodinem (Občany z Calais).

#### Významné osobnosti českého sochařství XX. století

**Otto Gutfreund** český sochař, Významný představitel českého sochařství. V 1. pol. 20. století se stal členem SVU Mánes. V počátečním období byl pod vlivem Francouzských sochařů, poté ovlivněn kubismem, jehož prvky aplikoval na expresivně založených námětech (Úzkost, Job). Jako jeden z prvních v Evropě realizoval (ve svém druhém kubistickém období) picassovské pojetí soch. V předválečném období se v jeho tvorbě krátce objevily sociální a civilistní motivy, které plně rozvinul v souladu s proudem humanitním - ve 20. letech převážně v technice polychromované terakoty (Muž u selfatoru, skupiny Obchodu).

**Jan Štursa** český sochař, jeden ze zakladatelů českého moderního sochařství. Absolvent, žák J. V. Myslbeka. Zpočátku byl ovlivněn secesním symbolismem - usiloval o poetické ztvárnění niterního světa člověka (Z lázně, Život uniká, Melancholické děvče). Přiklonil se ke smyslovému uchopení plného tvaru zralého ženského těla (Eva, Sulamit Rahu). Také byl ovlivněn kubismem (relief Umění, pro Mánesův most, Odpočívající tanečnice). Reagoval na těsnivé válečné zážitky (Pohřeb v Karpatech, Raněný). Poválečná plastika Hráč na niněru předznamenávala estetiku civilismu. V podstatě neopouštěl základní východiska své zralé tvorby - hledání duchovního pojetí smyslového tvaru v bezprostředním kontaktu s viděnou realitou, které v poválečném období dospělo do polohy harmonické modelace (Dar nebes a země, Vítězství). Významné místo v jeho tvorbě mají vedle portrétní tvorby (E. Vojan, Matka umělcova, T. G. Masaryk, Podobizna M, Hübnarové, Podobizna M. Švabinského) především monumentální realizace (Humanita a Práce pro pylony Hlávkova mostu v Praze, pomník S. Čecha a H. Kvapilové v Praze, B. Smetany v Litomyšli).

**Otakar Španiel** český sochař, řezbář a medailér. Jeho sochařský zájem se soustřeďoval na reliéf, plaketu a medaili. Byl ovlivněn secesním symbolismem (V koupeli, U moře), později se vyhranila plastická forma, která navazoval na myslbekovskou tradici. Nejvýznamnější místo v jeho díle má tvorba medailérská (Josef Mánes, Bedřich Smetana, Medaile Univerzity Karlovy, Medaile České akademie věd a umění). Je také autor řady portrétů (H. Masaryk, I. Vojnovič) a velkých spolkových zakázek (dveře západního průčelí chrámu sv. Víta).

**Kurt Gebauerovi byl blízký pop-art a nová figurace.** Vytvářel sochy z netradičních materiálů, jako je série Plavkyň z konce 60. let, zprvu z vycpaného textilního materiálu, později z průsvitných fólií s pletivem, nebo několik běžících divčích figur (70. a 80. léta), rovněž z textilního materiálu nasyceného pryskyřicí, z nichž některé byly odlity do bronzu; vznášející se figurky ale vytvořil třeba jen z chmelové natě. Environmentální tendence se objevily v jeho hravém, ale velkorysém pojetém projektu dětského hřiště v Ostravě-Fifejdách, kterému věnoval mnoho energie a které bylo dokončeno až koncem 80. let.

**Michal Rittsein** navázal na novou figuraci a inspiroval se každodenní zkušeností života na sídlišti velkoměsta. Lidské bydlíště se v jeho obrazech na konce 70. let proměnilo v zadržované kukaně králíkárna a vystupňovaná expresivnost podání postihla nejběžnější projevy lidského žití, nákupy, úklid apod. (Zabíjačka). Kromě maleb velkého formátu se zabývá i prostorovou instalací a objekty.

**Zdeněk Pešánek** jako jeden z prvních prováděl pokusy, jak lze v uměleckém díle propojit tvar, barvu, zvuk, pohyb. Tvořil světelné plastiky - asambláže ze skla, používal nezvyklé materiály – umělé hmoty (pryskyřici), kov s barevnými žárovkami a neónovými trubnicemi. Měl v úmyslu vytvořit tzv. barevný klavír, kde by určitá hudební skladba utvářela barevné obrazy, každý tón by měl jinou barvu.

---WEB – trochu oklikou na tři zajímavý lidi

Karel Nepraš

Jaroslav Róna

Karel Nepraš

Zdá se, že osud **pomníku** neznámějšího českého spisovatele **Jaroslava Haška** bude přece jenom příznivý. Dílo sochaře **Karla Nepraše**, které již několik let bylo hotové, marně čekalo na realizaci. Autor zemřel v roce 2002 – těsně před dokončením svého pomníku. Finální práce na hlavě sochy se ujala jeho dcera Karolina. Blýskání na lepší časy nastalo až letos. První červnový den došlo ke křtu makety, jež byla s pompou pokropena pivem. Na odhalení si veřejnost bude muset počkat patrně do října letošního roku.

Pomník bude stát na Prokopově náměstí pražského Žižkova. Nedaleko odtud Jaroslav Hašek vedl svůj bohémský život. Bylo to v době, kdy psal své nejslavnější dílo *Osudy dobrého vojáka Švejka*. První pívně jezdecká socha, jak pomník mnozí nazývají, je hlavně recesí. Pomník z knihy *Setkání v architektuře* autorů Karla Nepraše a Pavla Kupky. Podstavec procházející břichem bronzového koně, původně místo pro pípu, z níž se mělo při významných příležitostech čepovat pivo, na ní pak Haškova? busta... Nad tím vším pak na vrchu Vítkov známá jezdecká socha Jana Žižky z Trocnova od **Bohumila Kafky** (viz níže). Tě ostatně Haškův pomník co do velikosti konkurovat nemůže, je vysoký pouze 3,4 metrů.

V nedávné době vznikla v Praze socha Haškova dobového souputníka – **Franze Kafky**, jejímž autorem je **Jaroslav Róna**.

### **Bohumil Kafka (1878–1942)**

Sochař a profesor Akademie výtvarných umění Bohumil Kafka se narodil 14. března 1878 v Nové Pace, kde rovněž v letech 1884 až 1892 absolvoval nejprve obecnou a poté měšťanskou školu. Poté v letech 1892 až 1896 studoval na sochařskokamenické škole v Hořicích v Podkrkonoší. Pak působil v Jablonci nad Nisou, ve Frýdlantu i v Drážďanech. V roce 1897 se Kafka zapsal na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze, kde studoval pod vedením Stanislava Suchardy. **Kafka se stal Suchardovým asistentem a pracoval s ním na pomníku Františka Palackého.** Na Akademii výtvarných umění **pomáhal Myslbekovi na soše Sv. Václava.** Když mu bylo uděleno Hlávkovo stipendium, odebral se Kafka do Paříže, kde **si zřídil v letech 1904 až 1906 atelier.** Brzy po svém příchodu do Paříže byl jmenován členem Salonu d'automne a byl i členem soukromé umělecké společnosti Societé l'art et littéraire, jejíž předsedou byl Rodin. Kafka byl rovněž vládou Francie jmenován rytířem řádu Čestné legie. Svou první pařížskou výstavu Kafka uspořádal v roce 1904 za podpory francouzského ministerstva školství.

Po úmrtí profesora Suchardy byl Kafka v roce 1904 jmenován profesorem Uměleckoprůmyslové školy a byl také dvakrát zvolen jejím rektorem. Od roku 1925 Kafka působil jako profesor Akademie výtvarného umění. Zemřel v roce 1942 na zánět slepého střeva.

Jako sochař byl Kafka neobyčejně činným umělcem. Ke svým pracím si volil náměty prostého života a vytvořil práce jako Žena klečící a sedící, Probuzení i Žena po koupeli, což byla jeho největší bronzová plastika. Dekorativní práce zahrnovaly díla Fauna a Flóra na Obecním domě v Praze, Alegorie na městských divadlech ve Vinohradech a v Pardubicích aj. Vytvořil rovněž velký počet bust, mezi jinými také busty Smetany, Vrchlického, Destinové, Kramáře, Rašina, Beneše, Masaryka, Mánese i Kotěry. Vytvořil mnoho soch i **pomníků** a v Národní galerii od Kafky jsou dvě podobizny, šest plaket, jeden reliéf a dvě sochy. Kafkovi byly rovněž zadány dvě velké sochařské práce – **socha Štefánika pro Bratislavu** a **jezdecká socha Jana Žižky z Trocnova před Pantheonem na Žižkově** (ten je od Jana Zázvorky a byl otevřen r. 1938), která je v současnosti největší jezdeckou sochou v celé Evropě. Studie pro tuto sochu vycházely jednak z literárního díla Aloise Jiráska, tak i z malířského díla Mikoláše Alše. Narozdíl od myslbekovského klasického pojetí realismu se Kafka zaměřil na zdůraznění pohybu. Práce na soše byly zahájeny v roce 1931 a dokončeny až v roce 1942, nedlouho před Kafkovým úmrtím.

## 22.

### **Prostorová umění XX. století. Zrod nového pojetí prostorového umění**

- ready-mades, asambláž, instalace (dada, surrealismus, neodada, pop art,...)
- vztah sochařství a malířství v informelu
- sociální skulptura, „živá“ skulptura
- konstruktivismus, kinetismus, op art
- sochařství a objekt v krajině, (land art, „sites“, „non sites“)
- objekt v minimalismu
- nové technologie a pojetí sochařství XX. století (umělé materiály, ready-mades, junk sculpture, light and space, ambient)
- konceptuální pojetí,
- virtuální sochařství

---VYPRACOVANÝ TÉMA---

### **ready-mades, asambláž, instalace (dada, surrealismus, neodada, pop art...)**

#### **READY-MADE**

Viz 28., 31

Protože surrealismus neznával hranice mezi výtvarnými druhy a za společnou podstatu všech uměleckých druhů pokládal poezii, věnovali se surrealističtí malíři také sochařství. Duchampovými ready-mades ztratilo sochařství svou specifickou přestalo být zvláštním druhem výtvarné aktivity. Do „sochařství“ jsou ready-made, aparáty a objekty zahrnovány pouze pro trojrozměrnost výrazových prostředků; ostatních sochařských prostředků se Duchamp vzdal: tvaru, objemu, prostoru, modelace, kompozice hmot, sochařské formy vůbec. Duchamp sblížil výtvar se strojem; při práci na Optickém stroji byl hlavním poradcem inženýr a prováděčem mechanik.

Jako d. vystoupil Duchamp na veřejnost, když r. 1913 (ještě před vznikem curyšského dada) vystavil svůj první ready-made – jízdní kolo na kyčňákové sedačce. Termínem ready-made označoval prům. vyrobené předměty, které prezentoval na výstavách jako estetické objekty, popíral jimi manuální dovednost, tvořivost a styl, pouhé vystavení obyčejného předmětu nebo podpis umělce na něm činí z tohoto předmětu dílo. Stěžejním dílem je **Velké sklo** neboli Nevěsta svlékaná svými mládenci.

Joan Miró v surrealistickém období vytvářel sochy-objekty. Shromazďoval nesteriorodé věci; procházel se krajinou a ještě předtím, žen zřetelně viděl nějakou věc, pocíťoval drážďení jako nějaký hmyz; vzal věc a dal vedle jiné, nalezené stejným způsobem

#### **INSTALACE**

Instalace začaly vznikat spolu s asambláží a happeningy na začátku 60. let. Toto proměnlivé a vyzývavé umění si získalo ihned oblibu. Instalace se vyvíjela mnoha různými směry. Instalace dělají i umělci z oblasti video art – viz 25.

Blízká je i Land artu

#### **Konceptuální umění neboli Land Art**

vzniká v polovině 60. let. V různých podobách se s tímto nevšedním experimentálním uměleckým směrem můžeme setkat i dnes. Umělec zkoumá vyjadřovací prostředky a funkce, odmítá tradiční metody. Díla vystavená v přírodě nebo na veřejných prostranstvích budí pozornost svými rozměry, hrou s rozmanitostí tvaru a často i svým politickým postojem. Nejvýznamnějším prostředkem k vyjádření umění se stává veliký kus látky, do kterého umělec balí objekty svého zájmu a naznačuje tak divákovi jiné pohledy na vžitě umění.

#### **Surrealismus**

Zvláště vlivní byli surrealisté se svým nadáním pro **scénografii**. Z jejich výstav vyšla myšlenka instalace coby tvůrčí koncepce. Na výstavě v New Yorku obtočil Marcel Duchamp panely na nichž byly nainstalovány obrazy, labyrintem motoužů. Tento zásah do prostředí nutil diváky, aby si exponáty prohlíželi aktivně.

#### **Neodada**

V Paříži v roce 1958 vystavil nový realista **Yves Klein** – viz 31. prázdný galerijní prostor jako Prázdnost a dva roky poté přišla odpověď s názvem Plno od jeho kolegy Armana, který zaplnit tutéž galerii odpadovými předměty.

Alberto Giacometti, švýcarský sochař a se výlučně snažil o zachování nekonečna v prostoru. Jeho sochy často stojí v osamění a zdůrazňují izolaci jedince, čehož Giacometti dosahuje především výrazným smrštěním proporcí. Pozměněné figury, někdy osamělé, někdy stojící ve skupinkách, vyjadřují bolestivou zranitelnost.

**Nová baskická socha** – Umělecká skupina vznikla na počátku 80. let minulého století ve Španělsku. Tato skupina sdružuje umělce, kteří pokračují v umělecké tradici tvorby španělského sochaře Jorgeho Oteizy. Tato umělecká skupina se nyní zajímá o dva nové principy tvorby – instalace a objektové umění. Španělský sochař Jorge Oteiza je považován za jednoho z největších současných baskických umělců. Začal objevovat organické expresionistické principy sochařství a později se přiklonil spíše k racionálnímu pojetí abstraktního experimentu. Jeho sochy jsou neoddělitelné od kulturního, společenského a uměleckého prostředí. Txomin Badiola jeho tvorba se postupně rozvíjela od zájmu o autonomní plastové objekty až po instalace pojeté jako komplexní sochařské prostory zahrnující také

fotografii a video.

### Konceptualismus

**Marcel Broodthaers** se zabýval zkoumáním aspektů každodenního života a hledáním myšlenky za určitou lidskou činností, což je typické pro hnutí konceptuálního umění. Jeho dílo se soustředilo na pokorné domácí aktivity a obvyklé objekty, vytvořil instalace zvané „Muzea“, která se stavěla kriticky k činnosti, funkci a fundovanosti rozhodování veřejných muzeí a galerií. Stanislav Zippe vytváří kinetické instalace, kdy buduje v temnotě nový prostor světelnými liniemi provazů ozářených ultrafialovým světlem; Figurální environmentální instalace a akce na aktuální témata tvoří Jiří Sozansky (Terezín, Most, Barok a dnešek, Litoměřice).

Patří sem i Christo se svými empekážemi – slavné „obalovací projekty“, první byl s Jean Claudem Železná opona 1961, jako reakce na berlínskou zeď přehradili a zablokovali ulici pestře barevnými barely na naftu.

### ASAMBLÁŽ

Viz 32.

ČR: **Zdeněk Pešánek** – jako jeden z prvních prováděl pokusy, jak lze v uměleckém díle propojit tvar, barvu, zvuk, pohyb. Tvořil světelné plastiky – assembláže ze skla, použival nezvyklé materiály – umělé hmoty (pryskyřici), kov s barevnými žárovkami a neónovými trubnicemi. Měl v úmyslu vytvořit tzv. barevný klavír, kde by určitá hudební skladba utvářela barevné obrazy, každý tón by měl jinou barvu.

**Kurt Schwitters** přešel od expresionismu k abstraktnímu umění – assembláže.

Dílo Armana vlastním jménem ARMANDO FERNANDEZ, následuje dadaistický princip povýšení objektů a aspektů každodenního použití na objekty měleckého zájmu. Ve svých uměleckých assemblážích Arman používá rozličné druhy materiálů - víčka od lahví, skleněné oči, injekční jehly a střičkačky, nedopalky cigaret, malířské štětce atd. Objevuje krásu ve shlukování vysokého počtu předmětů, objevuje diverzitu (rozmanitost) věcí vytvořených člověkem, umísťuje jejich obrovská množství dohromady, láme je a znovu spojuje. Jeho assembláže seskupených předmětů poskytují odraz naší konzumní společnosti a nabízejí fetišistické zobrazení toho, jak žijeme a zachycujeme svoje životy.

Světelné plastiky amerického sochaře Dana Flavina (1933) mají minimalistickou přisnost (Monumet 7 pro Tatlinu, 1964–1965), avšak pro použité různobarevných zářivek dvojitý charakter (Něžně pro Margo, 1986).

### vztah sochařství a malířství v informelu

Informel je umění netvárnosti – silné vrstvy barvy s kousky omítky, rozdrčeným mramorem, pískem i sádrou působí hrůzným napětím. Umělec pracuje s barvou jako s blátem, všemožně ji míchá a kupí vrstvy na povrchu plátna v hrůzně životnosti. Barevná hmota pak na plátně zobrazuje širokou škálu pocitů, vidin samoty, odcizení, hněvu, hrůzy a zničení časem. Technikami a použitými materiály jsou si sochařství a malířství velmi blízké. Informel si nade vše cení svou bezprostřednost, vitalitu a nezkaženost, a tak jsou často jako umělecká díla vystavovány obrazy šilenců

**Karel Appel** je jedním z nejvýznamnějších členů hnutí Art Brut. Byl členem uměleckého hnutí Cobra (jedním ze zakladatelů byl **Pierre Alechinsky** – viz 33.). Barva na plátnech Karla Appela bývá nanášena charakteristickými silnými tahy štětce v hutných nánosech, vytvářející tvrdý a brutální obraz, který někdy obsahuje také prvky humorné, téměř dětské kvality. Appel v aktu nanášení barev nachází jisté osvobození, přímo citovou zkušenost, jež představuje energii a spontaneitu s hlubší důležitostí v porovnání s racionalitou a designem.

sochařství  
Dílo **Alberta Burriho** by se dalo celkově definovat jako fascinace povrchem různých materiálů, což je jedna ze základních nauk informelu. Burri od počátku své umělecké kariéry odmítl konvenční nauky kompozice a obrátil se pro inspiraci k novým materiálům, z mnoha například užíval kusy igelitu, ohořelá polena a železné desky, které opaloval plamenometem. Řada z jeho děl vypadá pohledem laika jako sešité zakvrácené hadry, ale Burriho užití hrubých materiálů vytváří silné napětí mezi krásou a rozkladem. Inspirací pro jeho práci bylo, že ve druhé světové válce pracoval jako vojenský chirurg ve válečném táboře italských zajatců.

### sociální skulptura, „živá“ skulptura

Vedle oficiálních sochařů, představitelů akademismu, a vedle hlavních osobností impresionismu a postimpresionismu, působila ve francouzském sochařství řada pozoruhodných umělců, jež počítáme k tzv. „živému umění“ – Rodin, Carpeaux, J. Dalou.  
Viz 20.

### konstruktivismus, kinetismus, op art

**KONSTRUKTIVISMUS** vznikl v Sovětském svazu v roce 1914 – jeho zakladatelem a vedoucí postavou byl **Vladimír Tatlin**. Po Velké říjnové socialistické revoluci bylo Leninovým záměrem ze zpátečnického carského Ruska vytvořit novou zemi, která by plynule přešla do industriálního věku. Výsledkem této snahy bylo to, že v Sovětském svazu vznikl zcela nový a unikátní směr, který je dnes znám jako konstruktivismus.

Konstruktivismus žádá po umělci, aby se obeznámil a ovládl zcela nové nástroje a prostředky umění a aby kombinoval tyto prostředky tak, aby vytvářel nové typy prací. **Prostředky, které konstruktivisté používali, zahrnují kovy, dráty a kousky umělých hmot, někteří konstruktivisté mimo to vytvářeli také litografie a fotografie.** Názory uměleckých kritiků na konstruktivismus se mnohy výrazně liší. Někteří kritici považují konstruktivismus za převratný umělecký styl, zatímco jiní mu nepřiznávají žádný výraznější vliv na umění. Lze však tvrdit, že Tatlin použil konstruktivismus k tomu, aby v celosvětovém měřítku ukázal umělecké snahy nového Sovětského svazu.

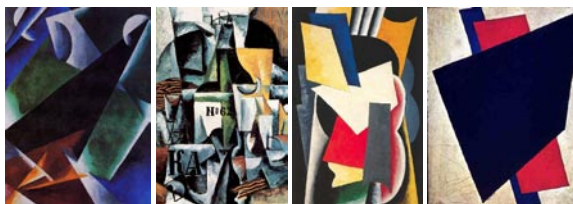


Tatlin, Vladimír

Po nástupu Stalina k moci v roce 1932 se intelektuální atmosféra v Sovětském svazu značně změnila. Dnes je konstruktivismus uznáván především proto, že užíval tolik různých výtvarných prostředků a jeho velkou předností bylo také to, že dokázal popsat vznikající industriální společnost, ve které našel svůj původ.

Ruský umělec El Lissitzky snažil se zachycovat pohyb a stroje v konstruktivistickém stylu. S konstruktivismem a suprematismem se Lissitzky seznámil prostřednictvím Kazimira Maleviche.

Malířka **Ljubov Popova** je jednou z nejdůležitějších postav ruské avantgardy. vytvářela svoje díla pod vlivem nauk konstruktivismu a kladla vysoký důraz na užití barev a forem. V souladu s naukami konstruktivismu věřila, že by umění mělo sloužit užitečnému účelu, což dokládá toto její tvrzení: „nikdy jsem se žádným svým uměleckým úspěchem nebyla tak spokojená, jako když jsem viděla chudřase nebo dělníka kupovat kus plátna, který jsem já sama navrhla“.



Ljubov Popova

---WEB---

Founded in 1913 by Vladimir Tatlin, the Russian Constructivist movement developed from Cubism, Italian Futurism, and Suprematism in Russia, Neo Plasticism in Holland, and the Bauhaus School in Germany. The term Constructivism is used to define non-representational relief construction, sculpture, kinetics, and painting. As a response to changes in technology and contemporary life, it advocated a change in the art scene, aiming to create a new order in art and architecture that referenced social and economic problems. Brothers Naum Gabo and Antoine Pevsner also supported the movement, infusing sculptural elements from cubism and futurism with an allusion to architecture, machinery, and technology. The movement's first Constructivist manifesto was written in 1921 when the First Working Group of Constructivists was formed in Moscow. The movement later spread to Holland and Germany before gaining international popularity. The style was initially supported by the Soviet Regime, but later was deemed unsuitable for mass propaganda reasons. Following this decree, Gabo and Pevsner went into exile while Tatlin stayed in Russia. The Constructivist movement was also prominent in theatrical scene design, mostly spread by the efforts of Vsevolod Meyerhold.

Constructivism was one the first movements to adopt a strictly non-objective subject matter. The movement's work was mainly geometric and precisely composed, sometimes through mathematics and measuring tools. They favored the basic shapes of squares, rectangles, circles and triangles. Constructivists used an array of materials including wood, celluloid, nylon, plexi-glass, tin, cardboard, and wire welded or glued together. Later in the development, Constructivists incorporated aluminum, electronics, and chrome. In using these forms and materials, their aim was to depict the dominance of the machine in the modern

### Artists:

Bergmann-Michel, Ella, 1896–1971

Gabo, Naum - 1890 - 1977  
**Moholy-Nagy, Laszlo** - 1895 - 1946  
 Pasmore, Victor - 1908 - 1998  
 Pevsner, Antoine - 1886 - 1962  
**Popova, Liubov** - 1889 - 1924  
**Rodchenko, Aleksandr** - 1891 - 1956  
 Schlemmer, Oskar - 1888 - 1943  
**Tatlin, Vladimir** - 1885 - 1953  
 Torres Garcia, Joaquin - 1874 - 1949  
 ---

## KINETICKÉ UMĚNÍ

je založeno na pohybu, zahrnuje různé pohyblivé se stroje, mobily, které uvádějí do pohybu náhodně působící přírodní síly  
 pohyblivé světelné projekce, v širším slova smyslu zde řadíme i díla sama nepohyblivá, vybízející diváka k určitému zrakovému či hmatovému pohybu a provokují jej k spoluúčasti na aktivním vnímání  
 termín poprvé použil 1920 Naum Gabo v Realistickém manifestu, téhož roku vytvořil první Kinetickou plastiku – ocelovou tyč vybružující pomocí ocelového pera  
 přispěli i **futuristé** – pohyblivé motivy v obrazech..

později i **konstruktivisté** – **Tatlinova věž internacionály**, Letatlin

**dadaisté** – **Duchampův: Rotoreliéf**

**Bauhaus** – **Moholy-Nagy: Světelný stroj**

Alexander Calder – koncem 30.let tvůrce **mobilů**: miniaturní cirkus – využívá energii větru, přináší prvek náhody, nepředvídatelnosti

I pro exteriéry – Ocelová ryba

Vodní balet pro světovou výstavu v NY 1939

Prostorové kresby

**Stability** – **pevné konstrukce z drátů**

Jean Tinguely – naopak využívá k rozpohybování soch staré strojní součásti, některé sochy jsou určeny k sebeodstranění

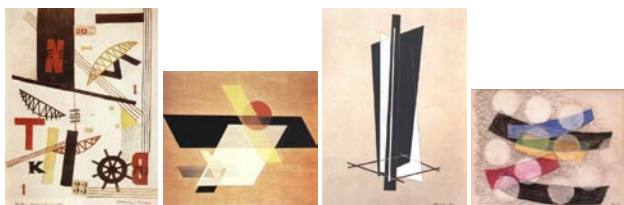
ČR: **Zdeněk Pešánek** – člen brněnského **Devětsilu**, žák J. Štursy, který se zabýval konstrukcí barevného klavíru 1925–28 spojující obraz a zvuk, světelné plastiky, assembláže ze skla, umělých hmot a kovu s barevnými žárovkami a neónovými trubnicemi

**Německo** skupina **Zero** – soustředili se na čisté barvy a dynamické světelné chvění u prostoru

## OP ART

1964 formulován jako um. směr, který se snaží dosáhnout pohybu optickými efekty rok poté se konala významná výstava v Muzeu výtvarného umění NY nazvaná

**Vnímavé oko. Navázali na poznatky abstraktních umělců – Delauney, Mondrian, Malevič, Moholy-Nagy.**



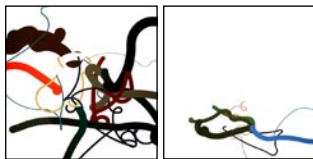
Moholy-Nagy

Pomocí matematicky pravidelných strukturálních forem a zákonů působení barev na lidský zrakový zážitek optických efektů, které vznikly z kombinace určitých barevných drah a barevných polí

Bridget Rileyová – britská malířka, technika moaré- černobílé kin. Efekty vytvářejí vlnící se krajiny

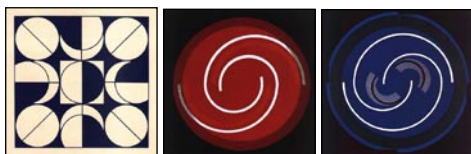
USA: Richard Anuskievitz – série obrazů nazvaná Pocta čtverci

ČR: **Zdeněk Sýkora** – struktury z kruhů či kruhových elementů



Z. Sýkora

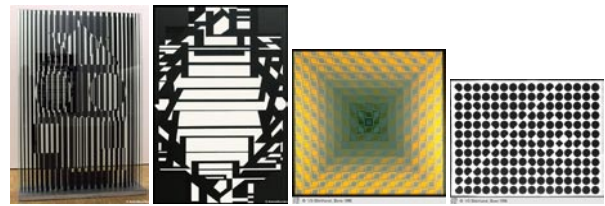
**Milan Dobeš** 60. léta mobily



M. Dobeš

Francie: **V. Vasarely** Ve 30. letech pracoval jako návrhář plakátů

Ve 40. letech experimentoval s plošnými strukturami- opakováním paralelních barevných pásů dosáhl dynamicky rytmizovaných forem. Díky geometrické abstrakci dosahoval trojrozměrného efektu. Pokládá malíře pouze za řemeslníka, možná i proto svým obrazům dává čísla Světelné monumentální objekty – Hra světla a stínů ze Světové výstavy v Osace 1970



Vasarely

**Jiří Hilmar** – Optické reliéfy- dosáhl zde tvarovou přeměnou dojem vlnění sochařství a objekt v krajině, (land art- viz 31. „sites“, „non sites“)

## Konceptuální umění neboli Land Art

Vzniká v polovině 60. let. V různých podobách se s tímto nevšedním experimentálním uměleckým směrem můžeme setkat i dnes. Umělec zkoumá vyjadřovací prostředky a funkce, odmítá tradiční metody. Díla vystavená v přírodě nebo na veřejných prostranstvích budí pozornost svými rozměry, hrou s rozmanitostí tvaru a často i svým politickým postojem. Nejvýznamnějším prostředkem k vyjádření umění se stává veliký kus látky, do kterého umělec balí objekty svého zájmu a naznačuje tak divákovi jiné pohledy na vžitě umění.

**J. Beuys** - Viz 32.

**SITE-** je to organizace zabývající se architekturou a uměním. Snaží se o oživení zastaveného prostředí.

## objekt v minimalismu – viz 30.

Minimalistický podnět se projevil zvláště v sochařství, protože právě v trojrozměrnosti se minimalismus může zabývat myšlenkou předmětu přidaného k existujícímu světu. Podnět k redukci, k práci s jednoduchými identickými formami se v sochařství objevil na počátku šedesátých let 20. století v tvorbě amerického minimalistického sochaře **Carla Andreho**. Jeho používání standardních jednotek je hrou s posloupnostmi a matematickými kombinacemi. Stejnými metodami se zabýval i americký minimalistický sochař

**Donal Judd**, typické pro něho jsou nad sebou na zdi připevněné identické kvádry, jež realizoval v mnoha variantách.

V dílech **vytvořených s použitím neonového světla se minimalismus zkřížil se svým rivalem pop-artem** (neonové světlo je úzce spjato s městskou masovou kulturou, neboť je využíváno k reklamním účelům).

Od šedesátých let však začaly silnit tendence pro komercializaci umění, proti estetismu minimal artu a individualismu abstraktního expresionismu i všem formám geometrické abstrakce. Umělci chtěli zrušit ...(tohle psal nějaký čurák... mezi uměním a životem, vyvést umění z tradičních výstavních síní a vyprovokovat aktivní účast diváků.

## nové technologie a pojetí sochařství XX. století (umělé materiály, ready mades- viz 28,31., light and space- viz 25.,

**ambient** – Je to převážně syntezátorová hudba s využitím přírodních či technických zvuků, např. motoru, letadla, vody. Souvisí se sound-artem – uznání se dočkávalo koncem 70. let, kdy umělci na celém světě vytvořili umění, které pracovalo se zvuky. Zvuky mohou vycházet z přírody nebo od člověka, bývají součástí instalací, performací, videí...

Vztah mezi hudbou a uměním byl hnací silou ve vývoji abstrakce (viz skupina **Blue Reiter, orfismus**) „Umění hluku“ prozkoumávali **futuristé, dadaisté** a v 50. letech ho rozvinul **John Cage**. I Rauschenbergovo dílo zahrnuje významné příklady sound artu – Vysílání.

## junk sculpture

termín je používán na sochy vyrobené z bezcenných materiálů a městského odpadu, jakými byli např. kombinované objekty **R. Rauschenberga** a assembláže nových realistů, neodadaistů, beatnických a funkových umělců. Zájem o všední předměty vyústil v happeningy a pop art.

## konceptuální pojetí viz 31.

### virtuální sochařství

V posledních dvou desetiletích 20. století se do sféry umění dostala „nová média“ včetně videa a digitálního umění. Tím se otevřely nové možnosti, díla nemusí být hmatatelná, 3D počítačové programy umožňují vytvářet virtuální objekty, pomáhají v řadě odvětví – průmyslovým designérům, filmařům, animátorům. Např. příběh Toy Story vstoupil do dějin kinematografie jako první celovečerní film vytvořený pouze na počítači.

## Postmodernismus ve výtvarném umění

Zuzana Borovičková, seminární práce pro předmět Filosofie, Vyšší odborná škola informačních služeb v Praze, leden 2000.

### 1. Úvod

Žijeme v době, která na nás klade velké nároky, protože máme svobodu, a tak se musíme neustále rozhodovat a jednat sami za sebe. Nic nám neurčí co máme dělat a nic nám neřídí náš život. Taková svoboda nastala i v umění, říkám v umění a nevím jestli si vůbec můžu dovolit použít tohoto výrazu, protože ani tento výraz není v dnešní době nějak konkrétněji vysvětlen a objasněn. S touto svobodou nastal i určitý chaos a naprosté neporozumění této době, a protože kultura, a tedy i výtvarné umění je obrazem společnosti, vybrala jsem si ho, abych se na něm pokusila rozluštit a vysvětlit společenské a duchovní kódy dnešní doby. Není to jednoduchý úkol, protože i po té, co jsem přečetla několik knih o postmodernismu, rozprostírá se v mé hlavě nad všemi těmi nedokonalými snahami o definici postmoderny zmatek tak příznačný právě pro ni. A proč se vůbec snažím porozumět něčemu tak málo uchopitelnému a ztěžší zařaditelnému, jako je postmoderna ( postmodernismus ), snad je to tím že žiji v postmoderně, a že je v mém osobním zájmu najít nějaký záchranný bod pro život člověka zajmajícího se o osud zejména výtvarného umění a společnosti vůbec. Trápí mě bezradnost umělců, trápí mě nepřítomnost nějaké obecné pravdy a mnoho dalších postmoderních úkazů mě trápí. A tady je snad ten důvod, proč jsem si vybrala toto nás všech dotýkající se téma. Mám totiž obrovskou touhu porozumět tomuto světu, a tím pádem také pochopit, co má, nebo jestli vůbec něco má pro dnešního člověka určitý smysl nebo hodnotu. Jak je vidět i v předcházející větě je možno vysledovat nejistotu a pesimismus z dnešní doby. Samozřejmě jako je nejistá nynější doba, je i nejistota v nás samých. Na toz abychom měli nějakou konkrétnější představu zítřka.

Nepředpokládám, že bych se dobrala a ani se nebudu v této práci snažit dobrat odpovědi na základní filozofickou otázku: "co je smyslem života" - smyslem a cílem výtvarného umění, ale pokusím se popsat a charakterizovat dnešní výtvarné snahy a vysvětlit, jak se dostalo až do dnešní podoby.

### 2. Moderna – Umění pro umění

Abych byla schopná vysvětlit, proč dnes žijeme v postmoderně, a proč se umění nachází v takové situaci, jaké je, musím nejdříve vysvětlit, jaké cíle měla moderna - epocha před postmodernou a jaké byly důvody zániku této epochy. Také se pokusím vystihnout, co si postmoderna z moderny odnesla, a naopak na co protikladně reagovala. Pokusím se tedy rozebrat cíle a jednotlivé principy moderny.

Během vrcholného období, v letech 1910 - 1930, se moderní umění zcela vědomě odřízlo od svých sociálních kořenů, odtáhlo se, aby si udrželo svou tvořivou podstatu. „Dehumanizace“

Umění, ke které došlo v prvních dekádách tohoto století, bylo z větší části odpovědí na duchovní neklid umělce pocíťovaný jak v kapitalistické, tak i v totalitní společnosti. Jak to vyjádřil Kandinský : „Fráze o umění pro umění je tím nejlepším ideálem, k jakému může naše materialistická doba dospět, protože je to podvědomí protest proti materialismu a jeho požadavku, aby všechno mělo svůj účel a praktickou hodnotu. Když žádný platný smysl už nebylo možno nalézt ve společenském prostředí, museli jej umělci hledat v sobě samých. „Umění už nestojí o to aby sloužilo státu a náboženství,“ prohlásil Malevič. Postoj umění pro umění byl v podstatě vynucenou reakcí umělce na společenskou realitu, se kterou se už nadále nemohl ztotožnit.

Moderní umělci museli chybějící společenské hodnoty nahradit hodnotami striktně estetickými. I v této nejabstraktnější podobě se moderna stavěla proti společenskému řádu, aby hledala vlastní svobodu a nezávislost.

Během 60. A 70.let však začala pozdní moderna projevovat čím dál více znaků samoučelného formalizmu, který abstraktní umění zbavil jakékoli disidentské role či významu ve společnosti. Stylistické inovace malířů barevných ploch jsou výrazem pouhé estetiky, tyto tvůrce už neprojevovali žádné revoluční záměry, žádný náboženský zápal. Sama idea obsahu díla byla jimi chápána jako překážka tvorby a zbytečnost, hledání významu pak pouhým šosáctvím. Dílo je pomalovaný povrch, nic víc. Jeho význam je výhradně záležitostí estetiky. A právě v tomto samoučelném formalizmu bez jakýchkoli revolučních snah a jiného smyslu umění je možné rozpoznat první prvek selhání a neuspokojitelnosti umělce modernou. I tato u moderny všude přítomná individualita malíře se v postmoderně ztrácí a je nahrazena. V jistém smyslu lze říci, že pro zarytého modernistu ani neexistuje publikum. V době předmoderní mělo veškeré umění svůj společenský význam a naopak v době moderní je umění svobodné a někteří umělci i již vyslovili domněnku, že umění je samoučelné. Důraz modernosti na jedinečnost byl logicky na překážku rozvinutí jakéhokoli kolektivního stylu. Moderna tak tváří v tvář pokračujícímu zpochybnění veškerých estetických norem a způsobů, nebyla schopna zavést nějaký vlastní styl. Zastřešujícím principem modernity byla nezávislost. Jejím základním kamenem je individuální svoboda, nikoli sociální autorita. Osvobození od překážek a pravidel ovšem znamenalo odříznutí od společenské dimenze vůbec.

Ten nejzrozsáhlejší útok vůči moderně a teorii umění pro umění vedli vždycky marxisté, kteří ideu, že by umění mělo být pouze cosi estetického a individuálního,

navíc bez vazeb na prostředí, považovali za duchovně sterilní a zvrácenou. Marxistická estetika požaduje, aby umění osvětlovalo společenské vztahy a pomáhalo nám společenskou realitu nejen poznávat, ale i měnit. Předmětem zájmu umění musí být společenský svět. Obě tyto pozice umění - jakožto individuální výraz nebo uspokojení společenských potřeb - se zdají stejně pochopitelné. Svár jejich požadavků však dnes tvoří rámec velké krize naší kultury: držet se pravdy vůči sobě nebo vůči společenským hodnotám. Na jedné straně doba, kdy umění sloužilo jako náboženská pomůcka a prostředek komunikace a na druhé straně úplná odloučenost od společnosti a individualita umělce v moderní době, tyto dva protiklady se staly pro postmoderního umělce problémem, který přináší otázku: „ jakou roli by mělo umění hrát dnes.“ Jak řekl Andy Warhol: „dnes umělci dělají pro lidi věci, které tito lidé ve skutečnosti vůbec nepotřebují.“

Na konci 60.let, po období, ve kterém byla většina avantgardního umění drasticky odtržena od společenských záležitostí nebo působení, bylo mnoho umělců znechuceno hvězdným systémem uměleckého světa a upjatostí formálních hnutí, začali si klást vážnější otázky. Když zdvihli oči od svých pláten, uviděli tam venku politiku, přírodu, historii a mýtus. Objevují se zcela nové přístupy, jež by nepodléhali otrlosti marketingového systému a které by byli více spjaté s lidmi. Objevuje se tedy konceptuální umění, land-art, process-art, body-art, umění performance. Bezyznámost a pomíjivost, to byli teď hlavní strategie, jež měli zajistit dematerializaci umění. Dílo již nemělo být „vzácným objektem“, přitahující pozornost trhu. „Umění by se mělo zaměřit spíš na lidi než na zmenšující se elitu“, vyzývá umělce koncem 70.let kritik umění Richard Cork.

Moderní život nás z větší části zbavil víry ve společenské, morální a náboženské hodnoty. Mnoho nejrůznějších autorů správně poukázalo, že skutečným problémem modernosti je problém víry-ztráty víry v jakýkoliv jiný systém hodnot překračujících naše já. Například víme, že primitivní umění není nikdy svobodné. Jiným příkladem je středověká společnost, která chápala umění jako službu náboženství. Náboženství, rituál a umění podporovali společenský řád. Na druhou stranu ta jediná víra kterou snad v této době sdílíme, je, že nikdo nemůže být za nic činěn zodpovědným. Jakákoli forma ,omezení je prožívána jako vězení.

Avšak naše velké umění téměř nikdy neoslavovalo společnost. Vhodným příkladem nám můžou posloužit dvě protikladné epochy našeho českého umění. Na jedné straně prvorepubliková moderna s malíři a sochaři jako byli např. Emil Fila a Otto Gutfreund a na straně druhé společensky vázaný a ideový socialistický realismus. Jak je tedy vidět, umění zaměřené výhradně na společenské vztahy nevytvářelo zdaleka tolik vrcholných děl jako autor obrácený do sebe.

Moderní vědomí je prostě samotářské a to i v důsledku zrušení společenské reality. Je to nejintenzivnější forma individualismu, jakou svět kdy poznal. Moderní umění, protože je především osvětlením umělcova vnitřního světa, je nazíráno jako příliš úzké a neschopné vyjádřit hlubší společenské hodnoty.

Dalším problémem moderny, ale i postmoderny je problém svobody. V moderně bylo dosažení svobody jedním z cílů. Později však začala moderna narážet problém totální svobody, a s tím související problém klasifikovatelnosti určitého konání jako umění. Jestliže má umělec totální svobodu - jestliže uměním je opravdu cokoli o čem umělec řekne, že jím je- znamená to, že umění už nikdy ničím víc nebude. Toto poznání má klíčový význam. Skutečná krize modernity, jak si všimlo mnoho lidí, je vše postupující duchovní krizí západní civilizace, absencí systému víry, který by ospravedlnil loajálnost bytosti s tím, co překračuje její já. Požadavek absolutní svobody pro každého jednotlivce vede k negativnímu postoji vůči společnosti. Není také pochyby, o tom, že i svoboda dokáže být depresivní, že dokonce umělec neví co si sní počít.

Kolize tolika protikladných proudů vyprodukovala kulturní smrt, z které se nakonec vytvořila pluralistická etika se svou touhou po všeobjímající mnohosti. Pluralita je jedním ze způsobů, jak smazat dialektické protiklady moderny. V 80. letech jsme se ocitli obklopeni nepořádkem všech našich nerozřešených záměrů - zároveň jsme si zvykli, že žít v tomto obležení je možné.

V této části mé práce jsme se dověděli jaké jsou faktory moderny a jaké důvody vedly k nástupu postmoderní doby. Samozřejmě jsou i modernistické faktory, na které postmoderna navazuje, nebo z nich čerpá.

### 3. Co je postmoderní a co moderní - základní principy postmoderny

#### 3. 1. Eklektismus

Jakmile se moderní umění vydalo na svoji cestu rázného odmítnutí tradice, každý nový styl měl být dalším skokem vpřed. „ Nové“ se stalo hlavním znakem pozitivní hodnoty. To co první modernisté při plné oddanosti všemu novému nemohli předvídat, bylo, že takové pojetí dějin je postaveno na písku. Žádná nová víra totiž neměla v sobě nic pevného, co by tuto koncepci dokázalo podpořit. Neustálé vynucování si „ pokroku“, jakožto hlavního požadavku modernosti, dohnané až k absurdnosti, se radikálně křížilo s potřebou systematické moudrosti a rovnováhy. Aby společnost vůbec dokázala přetrvat, musí mít také hodnoty, které změně dokáží odolávat. Takže si s jankosi pozdní lítostí uvědomujeme, že tradice i autorita měly a mají svou důležitost a to nikoli jen proto, že avantgardě vlastně umožnili její existenci - byť jen tím, že představovali něco proti čemu mohla protestovat. Ale právě i moderna se svým neustálým požadavkem něčeho nového podléhá jedné“historické zákonitosti“. Jestliže jeden princip dosáhne vrcholného momentu



své síly, vyústí vše svůj vlastní protějšek. Umělci zjistili a zjišťují, že jediná cesta, jak stvořit něco nového, je vypůjčit si to z minulosti. A tady se dostávám k prvnímu principu postmoderního výtvarného umění a tím je eklektismus.

Dnešní situace s velkou vlnou eklektismu zejména pak v architektuře nás pobízí ke srovnání a zabývání se podobnými etapami ve výtvarném umění i ve společnosti. Těmito epochami jsou helénismus, manýrismus a zvláště výtvarná kultura 19. Století. Ke kultuře devatenáctého století mnozí umělci svůj nepřilíh vřelý vztah, a to snad i díky pocitu vyprázdnění, který nastal dovršením idejí moderny, jako vyprázdnění v devatenáctém století. Stylová nečistota hybridní kombinace konfliktních elementů, významová mnohoznačnost, porušování hranic, mimoumělecké zdroje inspirace jsou pro nový eklektismus, který přišel po modernismu, živým pramenem tvorby. Na tento nový eklektismus zejména v architektuře se někteří kritičtí umělci dívají víceméně skrz prsty, jako se dívali modernističtí radikálové na eklektismus 19. století. Avšak dnešní odmítání „něčeho nečistého“ - eklektismu je spíše záležitostí kritiků, než umělců a to ještě kritiků, kteří si pamatují na „slávu moderny“.

### 3.2. Technologie a pokrok

Ke konci moderny nedochází k boření, nýbrž přes transformaci. Postmoderní stádium začíná technologickou proměnou. Moderní doba končila radikální transformací, vědních a energetických technologií. Byl pro ni příznačný neustálý růst účinnosti výrobní technologie, který znamenal rostoucí výzvu pro prvenství těch hodnot, jimž měli tyto prostředky sloužit. Jsou dvě možnosti, jak se bude dále vyvíjet. Buď nápor technologií ony hodnoty ještě více ohroží, nebo budou obnoveny jejich normativní priority. Která z těchto alternativ se prosadí, to rozhodne o tom, zda společnost bude slůžkou, nebo pánem nástrojů, jež vyprodukuje. A zde je uveden další faktor postmoderny. Novými technologiemi byla poznamenána i moderna, ale vztah k nim je tím hlavním, co se mění.

#### 3.2.1. Pokrok jako obsah díla

Dříve se věřilo, že tento technologický pokrok pomůže lidem k jednoduššímu životu, ale hlavně se k těmto technologiím fascinovaně shlíželo jako na věc, která neměla jenom sloužit lidem, ale byla svébytnou. Tato fascinace pokrokem byla hlavním motem výtvarného hnutí např. futuristů, nebo technického kubismu, a nebo v architektuře konstruktivismu. Vůbec celá umělecká společnost byla vesměs nadšena pokrokem. Pak následovalo určité přesycení těmito technologiemi a tím i určitý odklon k přírodě a tradičním hodnotám. Tento odklon je jen jednou složkou postmoderního vnímání technologií. Protože, jak už bylo řečeno, technologie nebyly zničeny, ale transformovali se a hlavně začali rozvíjet nové obory lidského života. Dnes už umělci nemalují plátna na počest automobilů jako futuristé, ale spíše nezaujatě konstatují, že nové technologie tu jsou a ovlivňují nás. Příkladem je třeba naučovací mobilní telefon od současné české umělkyně Kateřiny Wincourové. Další složka postmoderního vztahu k technologiím si zachovává moderní uctívání technologického pokroku, avšak i zde je nutné ještě jednou připomenout, že tito „uctívači“ se zaměřili na nové přetřansformované technologie a jiné obory např. komunikační.

#### 3.2.2. Nové formy k vyjádření obsahu

V postmoderně dochází ke změně forem vyjádření obsahu díla. Umění se mění v celé své podobě, kterou si uchovávalo po dlouhá staletí. Oborem, který nepodléhá v takové míře změnám je architektura, protože architektura má určitou specifickou vlastnost a touto vlastností je určitá účelovost, kterou musí architektura splňovat. Architektura je tedy vhodná k tomu, aby na ní byly popsány znaky postmoderny a měnící se smysl umění, protože ještě existuje. Kdo může dnes s čistým svědomím říci, že existuje jen čistá malba, kresba, sochařství a jiné formy umění typické pro modernu a epochy před ní. Samozřejmě bychom ještě mohli najít umělce, kteří věrní moderně používají více méně klasickou formu vyjádření obsahu. I nejextrémnější forma abstrakce, např. v podobě Malevičova čtverce, byla namalována na plátno barvou. Není důležité jestli to bylo tradiční plátno a tradiční olej, ale je důležité, že se tato moderní abstrakce dala považovat za obraz. I tak absurdní příklad jako je Duchampova fontánka-tedy pisoár se dá při dobré vůli reprezentovat jako socha, nebo pro méně tolerantní jako určitá věc, která se dá postavit do výstavní síně, ale co je hlavní, dá se zpeněžit. Pro postmodernu oproti moderně je však typický vznik nových oborů umění, nebo prostředků k vyjádření. Jestliže si mohu dovolit vlastní soud, tak bych řekla, že právě tento vznik nových výtvarných prostředků a přetřansformování malby a sochařství je jedním z mezníků mezi modernou a postmodernou. Těmito novými obory umění jsou land-art, body-art, performance, happeningy, konceptuální umění, instalace, ale i graffiti. O některých těchto nových oborech budu mluvit později v samostatné kapitole.

Další co podlehlo změně je materiál. Dochází k používání všeho i neuměleckých materiálů. Kombinovatelnost a určitá změť může dnes vytvářet jedno dílo. Materiály se v jednom díle i vzájemně popírají. Dílo ztratilo svoji identifikovatelnost buďto jako obraz nebo jako socha. Dnes se spíše používá slovo objekt.

### 3.3. Pluralita a tyranie svobody

Zde se dostávám k základnímu kameni postmoderny, na který se může dále stavět. Pro popis poněkud spletité situace, do níž se umění dostává během 80.let, se užívá poněkud vyhýbavého slova postmoderna. Je to výraz, kterému nikdo přesně nerozumí, protože dosud neexistuje žádná jeho jasná definice. Víme jen to, že se na

konci 70.let začíná užívat víceméně jako synonymum termínu pluralita (pluralismus). Výraz postmoderna vypovídá o ztrátě důvěry v jakýkoli dominantní stylový proud v umění, jakoby se náhle totálně zhroutil celá dějiny stylů. Od té doby se styly vzájemně mísí, prolínají a alternují. Pluralita ruší možnost nadvlády jediného stylu, vzbuzuje pocit, že vše je dovoleno. Umělec už nenaráží na žádná omezení a měl by teda být ve svém výrazu naprosto svobodný. Může pracovat způsobem, jaký si sám vybere. Rozhodující je jen jeho přání. Jestliže moderna byla ve své podstatě ideologická - plná zanicených příkazů, čím by umění být mělo a čím nikoli - postmoderna je mnohem eklektičtější, schopna asimilovat a dokonce i vykrádat nejrůznější žánry a stylové formy. Postmoderna je tolerantní vůči mnohosti leckdy konfliktních hodnot. Víme, že modernistické stanovisko původně představovalo vzdor a vzpouru. Odmítlo snadný a laciný úspěch, vyjadřovalo znechucení nad tržními hodnotami. Jednou z věcí, která odděluje postmoderní myšlení od moderního je odmítnutí morálních aspektů umění ze strany postmoderny. Umělec se stal ekonomickým nástrojem, zatímco etické složky, jež umění dodávají jeho "strážní" sílu jsou zahlazovány. To, co před 1. světovou válkou začalo jako bouřlivá starost umělců o budoucnost společnosti, to koncem 70.let propadá pocitům, že umění nikdy nemůže změnit svět. V éře postmoderny prostě heroismus a velké umění vyšli z módy.

Umění jakožto náhražka náboženství nás zklamalo. Zdá se, že opouštění ideologie ve prospěch plurality nabízí kolosální a neporovnatelné možnosti pro každý typ uměleckého vyjádření. Existují však i negativní důsledky, jež jsou v situaci takového „přetížení možností výběru“ skryty, a hrozí vtisknout našemu umění punc bezvýznamnosti. Neomezená svoboda výrazu v jistém smyslu podkopává důležitost toho, co je vyjadřováno. Nadměrná možnost výrazových forem zároveň snižuje míru možných inovací. Experimentování v prvních dnech moderny, odchýlení od běžné normy bylo radikálním činem, který znamenal i riziko pro umělce. Pluralita znamená i to, že hranice mezi tím, co je jako umění přijímáno a co nikoli, dnes už prostě neexistují. Za umění lze dnes vydávat cokoli.

Ústřední postoj pluralismu – že umění je různé, a cokoli umělec definuje jako umění, je přijatelným „cílem“ hodným usilování – boří jednotu narativní historie, jež až dosud činila umění jakžtakž srozumitelným. Jakmile neexistuje žádná konečná shoda ohledně pravidel – jakmile neexistuje nic, co by nám ukládalo nějaká omezení (ve smyslu zdrženlivosti) – pak jediné, co z plurality zůstane, je banalizace a zpochybnění hloubky našich konfliktů.

Tradiční společnosti jistě mají spoustu nedostatků „určitě mezi ně patří různá omezení svobody, ale čím je těžší rozřešit naše vlastní dilemata, tím více začínáme pohlízet na logiku tradičních systémů novými očima. Extrémní svoboda na také tlačí k nutnosti vybrat si z mnoha alternativ, ale pro nás je tento výběr stále těžší a těžší, protože nemáme nějakou normu, podle které by jsme se mohli rozhodnout. Pluralita je normou, která všechny normy popírá. Znamená to, že už ani nevíme, kde se pravda nachází. (Jedinou pravdu, kterou pluralita připouští, je, že absolutní pravda je, že nic takového jako absolutní pravda neexistuje.) Možnost výběru může mít i negativní důsledky. „Muka výběru“, o nichž tak výmluvně psal Erich Fromm, se mohou stát břemenem i nebezpečím, neboť všechno již záleží na úsilí jednotlivce, nikoli na jistotách jeho tradičního postavení.

Po té co jsme se zbavili víry i respektu vůči autoritě, najednou nás děsí víra v cokoli. Další přednost nezávislosti, cenou za takovou svobodu je ovšem ztráta jistoty vycházející z tradice, která za normálních okolností garantovala i morální a praktický význam umění. Nejistota je, podle Fromma, také tím, co plodí nutkavou kompenzační potřebu slávy a úspěchu. Můžeme říci, že již od renesance usilují umělci o slávu a štěstí.

V minulosti měl individualismus poněkud jinou podobu. Právě víra je ontologickým dělitkem, jež tradici odděluje od moderny. Během renesance bylo poslání umělce dvojí: jednak bylo dáno požadavky města, církve nebo patrona, jednak vycházelo z potřeby vyjádřit vlastní individualitu.

Dnešní společnosti je problém individuality složitější. Současný systém podporuje touhu umělce být považován za radikálního a revolučního, dovoluje maximální svobodu rétoriky. Společnost často chápe talent jako něco odděleného od celku osobnosti a využívá ho jako cokoliv, co lze úspěšně zpeněžit. Velmi dobře to ukazuje situace, když se obchodníci zmocnili mladých tvůrců graffiti-artu, kteří uspořádaly určitou uliční show. Myslím si, že naše společnost rezignovaná na nějaké vyšší hodnoty se uspokojuje v slávě a peněžním zisku, „chce si prostě užít života“. Vzory, které sloužily západní kultuře v minulosti se mění a jsou těžko sluchitelné s dnešními. Lze například hledat pravdu v osamělém van Goghově vzoru člověka otlučeného chudobou a zraňovaného bolestí, který tvrdil, že jediná lekce, kterou nás život musí naučit, je čelit utrpení - nebo spíš v modelovém image umělce dneška, který prezentuje Andy Warhol, se vši společenskou bravurou a životem celebrity? Právě podle Warhola je sláva tím, co má v životě cenu.

Naše společnost žije představou ekonomického člověka, jehož prvořadou motivací a touhou je zvyšovat své příjmy a snižovat své výdaje. Období osamělé pracujícího asketů realizujících sebe samotné, vlastní poslání, příkladem je Cézane, nebo angažovaných outsiderů jakým byl Pollock, je zřejmě za námi. Dnešní umělec se otevřeně hlásí do soutěže o peníze, postavení a moc, a jestliže se rozhodne posláním svého umění následovat výše zmíněné umělce, většinou tlak společnosti je

tak velký, že brzo od svého záměru alespoň částečně ustoupí. Je tu však ta neomezená svoboda a pluralita možností, kterou může umělec využít, ale přicházejí s ní i další problémy k řešení.

Zbývá jen konstatovat, že v éře plurality, kde neexistují žádná omezení pro to co si představujeme, nebo chceme vytvořit jakožto umění, má jen málo lidí ponětí o tom, co je to umění a k čemu tu vůbec je.

#### 4. Nabitka postmodernismu v krizi soudobé architektury

Vkládám jsem tuto kapitolu, protože, jak jsem se již zmiňovala, architektura jako výtvarný obor stále přetrvává. Samozřejmě se mění a přetváří, ale stále tu je. Na ní je také nevhodnější demonstrovat nové společenské vztahy a účely k čemu, pro koho a pro co vznikají nové stavby. Prostě architektura by měla sloužit a většinou ještě složit lidem, splňuje tedy určitý účel.

Postmoderní kultura, datovaná zhruba od roku 1960, se v plné šíři rozvinula na počátku 80. let a má za sebou rychlý vývoj první fáze. Byla označovaná jako doba temna, konservatismu a náhražek. Nejprve si zrekapitulujeme postmodernu v architektuře, abychom pochopili to, co přichází a mohli zhodnotit uzavírající se fázi. Z počátku postmoderná reagovala na moderní umění, které se jevílo jako příliš abstraktní, redukcující, elitní. V architektuře (podle postmodernistů) se moderní umění zasloužilo o ničení tradičních urbanistických struktur, budování sterilních sídlišť a na nulu pokleslé možnosti dorozumění mezi tvůrci a společností. Když přestaly platit utopické koncepce avantgardního umění, a když došlo k jejich překvapivému znehodnocení a rozpadu, vystává otázka, jak se zachovat. Velmi mnoho umělců volí jako možnou perspektivu variantu hry, tedy otevřeného soudobého postoje k současnosti i minulosti. Umělci přijímali výzvu minulosti, že to, co bylo jednou řečeno, se nedá odstranit, a i když jsou si všichni vědomi této ironie, mohou alespoň nějakými prostředky komunikovat. Tak tomu bylo s historicismem v první fázi postmoderní architektury. Zatím co si moderní umění zakládalo na estetickém výrazu abstraktních forem, postmodernismus volal po tradičním symbolickém způsobu vyjadřování. Důsledkem toho je v architektuře oživení vztahu k dějinám, k místu, obnova dekorativních kvalit ornamentu atd. Cílem bylo dorozumět se s uživatelem „přes historickou paměť“ a k tomu bylo ale třeba vytvořit z hlediska moderní architektury nečistý hybridní jazyk. Vznikla tak velmi široká škála kulturních úrovní od nejoblíbenější až po vylučnější, kterou, pak umělci používali při vyjadřování. Pro postmoderní architekturu je tedy typické kombinování moderní techniky s něčím jiným (obvykle s tradičními stavbami), aby architektura komunikovala s veřejností i s příslušnou menšinou - architektky. Je však milné mluvit o historicismu. Nové umění nechťelo hlásat ani ideály minulosti ani v celku používat její formy. Architekti používali v první fázi postmoderny pouze fragmenty a to i v protikladném významu.

Ale než jsme dokázali pochopit a upřesnit si, co nám přinesla první fáze postmodernismu, nastala nám fáze druhá. Znova se obracíme k moderní architektuře. Určitě si teď každý čtenář mé práce řekne, že je to vlastně popírání postmodernismu, ale tato fáze je jen ve zdánlivém rozporu s jeho počátky. Mohli bychom opět hovořit o historizujícím návratu, jenomže s „kratší pamětí“ zahrnující i modernu 20. století. V architektuře přichází nová abstrakce, nový konstruktivismus, nová geometrie, která je vytvářena novými technologiemi a z nových materiálů. Zdánlivé spění k modernismu je vlastně pokračování postmoderního myšlení, které nechce evokovat modernu, ale použít pouze jejího jazyka, a to zřejmě s velkým odstupem k obsahům, jež původně vyjadřoval.

Dalším problémem architektury, který se postmodernismus snažil na počátku vyřešit, je komunikace s širokým prostředím. Víme, že se neustále vytvářejí a svým způsobem fungují vědecké programy, modely a normy společenských procesů a vztahů. Jsou však nadřazenými realitě. Známe to z domácích souvislostí, kde například došlo ke zničení stavebníka a náplň veřejných budov nebo celých center měst je s nevelkým úspěchem uměle sestavováno formou vědeckých úkolů. Zmizel stavebník, který by architektovi důvěřoval a nechal ho svobodně pracovat. Naproti tomuto jevu se investoři vměšují do celého procesu vytváření. Podobným příkladem jsou i problematické podmínky veřejných soutěží, kde se obvykle nabízejí nejasné „gumové“ programy. Gumovými programy je myšlena architektonická soutěž jejíž cíl - tedy výběrový projekt může být použit jako mnoho variant. Ztrácí se i účelnost veřejné architektury. To můžeme zpozorovat na mnohých komerčních budovách. Například je nejdříve postaveno multikino a po té se teprve lidé naučí do těchto multikin chodit. Prostě architektura se většinou nestaví na společenskou objednávku, ale na objednávku obchodníků.

Nacházíme se asi v době, kdy architektura a umění plní kompenzační roli. Výlety do vzdálené či blízké minulosti a přezkoumávání všech možností by však měly vyústit ve znovuobjevení pevných měřítek a nepředstíraných sociálních významů.

#### 5. Stručný přehled nových výtvarných směrů a žánrů

Z moderny vyšlo mnoho agresivně absurdních uměleckých forem. Umělci se začali zabývat významem umění a jeho smyslem vůbec, a proto také začaly hledat nové formy vyjádření. Už v moderně existovaly například tendence definovat význam uměleckého díla nikoli na základě jeho duchovního, intelektuálního, nebo emocionálního obsahu, nýbrž podle ceny, jakou má na trhu. Působením trhu se rozrušující hodnota umění ztrácí, je zneužita, nebo dokonce pohřbena. Toto nejlépe pochopil Duchamp, a proto se raději stáhl do ústraní, když mnoho lidí bylo ochotno

zaplatit za jeho fontánu (pouhý sériově vyrobený pisoár), kterou nazval uměním velké peníze.

Jestliže se Duchamp snažil zbavit pouhého pomyšlení, že by měl opakovat sám sebe, pravý opak lze říci o Andy Warholovi. Warhol byl naopak fascinován dílem v mnoha sériích a v napodobeninách. Nejdříve, v roce 1962, to byla jeho série obrazů plechovek Campbell. Warhol touto masovou produkcí sitotisků na „montážním pásu“ ve své factory, kdy napínání pláten a na nanášení barev spolupracovalo kolem patnácti lidí, dokonale zvrátil naši představu o malbě úplně naruby, a také zvrátil představu o uměleckém díle jakožto „originálu“. Novým bylo také zaměření na obyčejné věci podléhající trhu a využívání komerčního a konzumního umění zobrazujícího umění bez větší důležitosti. To jsou například plátina s komiksovými výjevy od **Roye Lichensteina**. Andy Warhola i Roye Lichensteina můžeme zařadit do stejného výtvarného směru, který se nazývá pop-art. Sám název již poukazuje na komerční a banální faktory typické pro tvorbu umělců řadících se k pop-artu.

Zbavit umělecká díla jejich „svatozáře“ nebo jejich jedinečnosti, jež se stali hlavním důvodem jejich proměny ve spotřební zboží, to byl cíl, který si vytyčilo konceptuální umění, jenž se v New Yorku i v Evropě objevuje koncem 60. let. Mnoho konceptuálních děl však neexistuje v podobě objektů, ale pouze v podobě idejí. Konceptualista Lawrence Winer prohlásil: „Stačí, že o mé práci víte a je vaše. Pak už není možné, abych vám vstoupil do hlavy a své dílo z ní odstranil.“ A jiný jeho kolega, Robert Barry, v roce 1968 řekl: „Celý svět je už plný předmětů, více či méně zajímavých, nechci k nim přidávat další. Konceptuální umění je umění jako myšlenka, nápad, nebo informace.“

Dalším a velmi důležitým typem pro postmodernu je umění zvané **land-art**. Záměrem land-artu bylo zachovat si poměrnou nezávislost na konzumní oblasti a požadavcích trhu. Umělci tvořící land-art tvoří v přírodě a s přírodou. Tato práce nemůže být zpeněžena, také je to určitá reakce na umělé a elitní prostředí galerií. Ale jsou tu i jiní umělci – třeba ti s ekologickým přístupem k přitažlivosti zemské, náhody, kamenů, vody, nebo třeba chůze. Umělci se obracejí k přírodě, v dnešní přetechizované společnosti chtějí pochopit přírodní procesy a nějaké obecné hodnoty.

Příkladem umělců zabývajících se land – artem je třeba Jacquelin Monnierová americká výtvarnice žijící ve Francii, která vyrábí létající draky. Ti však nejsou předurčení k zivování v galeriích, ale patří jim jejich přirozené prostředí, obloha a mořské pobřeží. John Davis je umělec, který pracuje v krajině, ale oproti Monnierové používá výhradně přírodní materiály jako jsou větve, kůra a kamení. Každé místo, které si pro svou tvorbu vybírá jemně upraví, ale vždycky tak, aby jeho zásahy nebyly dominantní.

Dalším novým stylem je **minimalismus**. Minimalističtí umělci se snaží vytvářet taková díla, která by nezbudila pozornost trhu. Dílo většinou nemá kompozici, ani konstrukci, ani expresivitu. Právě pro spoustu lidí je minimalistická tvorba tak nudná. Příkladem minimalistického díla jsou objekty z cihel minimalisty **Carla Andreho**, což jsou většinou poskládané cihly za sebou na podlaze.

Někteří umělci vytváří práce, které jsou až přehnaně individuální a výstřední, že je nelze odhodnotit peněžním ekvivalentem. Není to ani prakticky možné. Zvláště je-li jako výtvarného prostředku použito vlastního těla. Tomuto výtvarnému směru se říká **body-art**. Například v díle **Vita Accancioho**, kde Accanci postupoval tak, že kam až na svém těle dosáhl zuby, tam se zakousl do kůže. Pak na otisky zubů v kůži nanal tiskařský inkoust, aby vše posléze přetiskl na povrch různých věcí. Podobné umění nás velmi zneklidňuje, protože naráží na náš smysl pro meze věcí.

**Performance** je událost ze života, která se snaží působit na nejrůznější naše smysly. **Yves Klein** se v roce 1960 vrhl z okenní římsy dolů do pařížské ulice. Předtím se oblékl do smokingu, uvázal si kravatu atd. Tak jako Malevič v roce 1917 i on se prohlásil za „presidenta prostoru“. Tato událost – performance – byla zaznamenána na fotografiích, které pak byli vystaveny. Na fotografiích není vidět trampolína, do které Kleina jeho přátelé chytali – později byla vyretušována. Jsou tu ovšem i takové umělci, kteří násilí, sebezmrzačení a velké osobní riziko využívají jako formu umělecké provokace, kterou divákovi nutí zkoumat jejich citové reakce a prožitky. Performance je skutečnou událostí a tuto skutečnost se nám někteří umělci snaží demonstrovat pomocí násilí.

Naproti tomu je další výtvarný směr brán spíše jako divadlo. **Happening** je **blíže divadlu než performance**. Je to spojení divadla, hudby a výtvarného umění. Dalo by se říci, že je to takové výtvarné divadlo, ve kterém není důležité šokovat jako u performance, ale výtvarně jej prožít. U nás je nejvýznamnějším představitelem happeningu **Milan Knížák**.

Spíše než další nový výtvarný směr je **instalace** jinou formou „galerijního vyjádření“. Nemohu tuto novou formu opomenout, protože si myslím, že je v současné době velmi používaná. Instalace není ani sochařský objekt, ani malba. Využívá prostor, většinou uzavřený, který je zpracovaný tak, že je vlastně součástí celého díla, nebo je to dílo samo. Instalace je tedy záležitostí spjatou s prostorem, kde jsou různé předměty uspořádány v nějaký celek. Instalace není zaměřena nejen na zrakový smysl, ale **využívá i sluch a někdy i hmat a čich**. Instalací se dáří velmi i u nás, jsou tu pořádané i celé výstavy, které se skládají vesměs z instalací a různých objektů, nejlépe příkladem může být minulý rok proběhlá výstava Hnízda her, jejíž autorem byl **Petr Nikl** člen skupiny **Tvrdohlaví**. Další výstavou, kde se

objevilo pár instalací, byla výstava nazvaná Jitro kouzelníků, tuším z roku 1997. Stále třeba můžete shlédnout instalaci od českého mladého tvůrce Frederika Diaze v galerii hlavního města Prahy U zlatého prstenu. Tato instalace představuje bílý tunel, ve kterém při návštěvníkové průchodu reagují světelné body umístěné na podlaze tohoto tunelu a to je doprovázeno zvukovými vjemy.

Naposled bych se chtěla jen okrajově zmínit o médiích v současné výtvarné kultuře. Media silně ovlivnila současnou výtvarnou kulturu. S novým pokrokem v oblasti komunikačních technologií a médiích se opět někteří umělci vrátili k pokroku, jenž v první fázi postmoderny (60. a 70. léta) ne zcela uznávali. Zejména pak vznikající umělci se zaměřují na možnosti videa a v současné době i na internet. Velmi obvyklé jsou nyní různé video instalace, projekce a jiné technologické zpracování obrazu. Počítačová grafika a jiné výtvarné zpracování na počítači je dnes také běžnou záležitostí. Sice nejde o žádný nový výtvarný směr, protože počítačová tvorba nemá žádný veřejně známý program se základními moty, ale je to forma vyjádření, která jde nezadržitelnou rychlostí kupředu, a ve které je možné vidět budoucnost. Už dnes si můžeme prohlédnout stránky, kde je reprezentováno počítačové umění. Dokonce vznikají nové studijní obory na akademiích výtvarného umění, které se zabývají novými médii. O tématu „médiá ve výtvarné kultuře by se dala napsat celá samostatná práce, ale toto téma nebylo přesně mým cílem.

#### 6. Závěr

V této práci jsem se nesnažila ani vyjmenovat všechny nové směry a styly ve výtvarném umění, ani jsem nechtěla popisovat znaky výtvarného projevu postmoderny, takovým popisným způsobem, jako třeba, že v klasicismu se v architektuře používali motyvy z antiky atd. Šlo mi zejména o společenské prostředí, které ovlivňuje výtvarnou kulturu tak, aby byla taková jaká je. Snažila jsem se vyjádřit pohnutky umělců v dnešní době a jejich potřebu vytvářet, to co vytvářejí. Pokusila jsem se objasnit, jaký má dnešní umění mysl a jestli vůbec nějaký smysl má, což je základní otázka filozofie umění. Doufám, že jsem také trochu zapolemizovala o tom, co to vlastně umění je a co v dnešní době můžeme nazvat uměním. Také jsem se snažila objasnit základní lidské a společenské hodnoty, jako je svoboda a víra ve vztahu k výtvarnému umění.

Vždy bylo výtvarné umění potřeba, ale co dnes, kdy většina lidí západní civilizace žije konzumním životem, kdy se hranice mezi kýčem a uměním padly, kdy umění ztratilo svůj mandát na komunikaci mezi lidmi a „vyššími principy“ a mezi lidmi navzájem. V pravěku sloužilo výtvarné umění, jako modlitba za dobrý lov či jako zobrazení lidských citů atd. V antice se stavěli sochy monumentální sochy bohům a vytvářeli se portréty panovníků, aby byla vidět jejich úspěšnost. Gotické výtvarné umění je celé záležitostí křesťanské víry. V renesanci je harmonicky spojena víra s rozumovým vnímáním. I v našem století sloužilo umění k něčemu, nebylo služkou sluhou těchto všech hodnot, ale bylo ho potřeba. V 19. století bylo potřeba umění třeba v realismu ke společenské kritice, ve 20. století bylo potřeba výtvarného umění k vyjádření víry v pokrok. Až nastala doba, které se říká (někdy posměšně) postmoderna. Doba bez víry a hodnot, která se ovšem snaží nějakou tu víru a hodnotu najít a neustále jí hledá a zároveň ztrácí.

„Ničím jsi nejsem v postmoderním umění jista, ale čím jsem si opravdu jista jsem, že umění by nemělo chybět v žádné době, ani společnosti, protože to bude vždy jedna ze základních hodnot, která nás donutí přemýšlet a vnímat, a která tvoří naši lidskost.

Použitá literatura:

1. Pod jednu střešou - Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění (sborník textů) Vydala Masarykova univerzita v Brně, 1995.
2. Konec dějin umění - Hans Belting Vydala Mladá fronta v Praze, 2000.
3. Selhala moderna? - Suzi Gabliková Vydalo nakladatelství Votobia v Olomouci, 1995.
4. Úvahy o postmoderní době - Zykmond Bauman Vydalo sociologické nakladatelství v Praze, 1995.

---WEB---

*Je to sice české umění 20. století ve sbírkách Galerie umění Karlovy Vary, ale je to pěkně popsaný dá se z toho to 20. století pochopit.*

Situaci v českém umění kolem roku 1900 určovaly rozmanité proudy: plenérismus a pozdní verze impresionismu, zaměřené na studium volné přírody, a zejména secesní dekorativismus a symbolismus. V jejich spleti si český umělecký svět hledal vlastní výrazovou tvář. Jen díky významným malířským a sochařským osobnostem (J. Preisler, M. Jiránek, A. Slaviček, J. Kotěra, F. Bílek S. Sucharda aj.) a spolkové aktivitě Spolku výtvarných umělců Mánes - vznikl v roce 1887, vydával časopis Volné směry a organizoval také výstavy - mohlo na počátku 20. století vyrůst novodobé umělecké myšlení a moderní výtvarný výraz. Devatenácté století přineslo uvědomění si národní identity. Tento jev se významně projevil i ve výtvarném umění (bylo postaveno a vyzdobeno Národní divadlo v Praze, Josef Mánes vytvořil pražský Orloj, Josef Václav Myslbek byl autorem monumentálního sousoší Sv. Václava na Václavském náměstí v Praze). Avšak historická, náboženská a oslavná

témata po svém naplnění již nestačila dechu doby. Stále větší touha po přímém poznání skutečnosti předznamenala zásadní názorové změny, které se nejsilněji projevíly v nově otevřené krajinářské škole Julia Mařáka na Akademii výtvarných umění v Praze. Z Mařákových žáků (František Kaván, Otakar Lebeda, Antonín Hudeček, Stanislav Lolek a j.) - generace 90. let - nejvíce vynikli Antonín Slaviček (1870 - 1910). Krajinomalba se stala jedním z nejdůležitějších uměleckých žánrů. Hledání typické tváře a duše české krajiny, kterou v tak výsostně podobě odkryl A. Slaviček ve svých plátech z Kameniček, bylo spojeno s realistickým viděním. Poznání krajiny se neobešlo bez velkého hledání a zkoumání, překážek i chyb. Významný úkol spočíval ve studiu světla a jeho vztahu k barvě, jak je patrné z díla Slavičkova významného souputníka Antonína Hudečka (1872 - 1941), stejně jako ve vystavených plátech J. Ullmanna, F. Kavána a zejména Otakara Lebedy. A. Hudeček záhy dospěl k realistickému přednesu patrném v krásném díle Chalupy v Machově. Krajina, nejčastěji podvečerní, také časně jarní nebo podzimní, se ovšem proměnila i v účinnou rezonantu duchovního stavu malíře. Spočíval-li v předchozích obrazech důraz na zachycení přirozeného charakteru krajiny, Jakub Schikaneder (1855 - 1924) v díle Stmívání z roku 1909 přetlumočil v jemných polotónech a splývavém rukopisu zadumanost tiché podvečerní krajiny. Slavičkovou generaci postulovaný moderní realismus našel celou řadu následovníků, kteří velmi originálním způsobem přispěli k výtvarnému podob krajiny.

**Český symbolismus našel svrchovaného představitele v Janu Preislerovi (1872–1918), který byl malířem křehké touhy, smyslového okouzlení, lásky a jara.**

V atmosféře vrcholícího zájmu o impresionismus a secesní symbolismus, se zakladatelská generace umělců, členů spolku Mánes, nevyhnula určitému nepochopení. Ve jménu nového poznání a zejména otevření se českého umění evropskému dění, vytýčili noví mladí absolventi akademie takový umělecký program, který dokazoval, že ideály starší generace byly v souvislosti s pařížským vývojem již tradiční. Generační konflikt poprvé ostře zazněl ve výstavním vystoupení skupiny OSMA v letech 1907 - 1908, aby se znovu rozhořel v roce 1912 vznikem Skupiny výtvarných umělců.1/ Jak nesourodé se musely zdát starší generaci požadavky Bohumila Kubišty, Emila Filly, Václava Špály, Josefa Čapka, Antonína Procházky a j., jejichž uměleckými vzory se stali postimpresivní malíři V. Gogh, P. Gauguin a P. Cézanne, ale i mistr 19. století H. Daumier a norský expresivní malíř E. Munch, vystavující v Praze v roce 1905. Zápas o nový výtvarný výraz byl zároveň zápasem o tvůrčí vztah českého umění k aktuálním evropským podnětům. Úsilí mladých umělců o nové metody malby mělo mnohovrstevnatou podobu. V hlavním vývojovém směru bylo ovlivněno zprvu expresionismem a fauvismem, aby nakonec nejsilněji reagovalo na kubismus.2/ Touhu po syntéze a nové kázi v kompozici spatřujeme v díle Bohumila Kubišty (1884 - 1918) Cirkus z roku 1911, v obraze Muž v klobouku od Josefa Čapka (1887 - 1945) či v expresivně pojatém Koncertu Antonína Procházky (1882 - 1945). Výraznou osobností byl také Václav Špála (1885 - 1946).

*1/ Členy OSMY byli B. Kubišta, E. Filla, O. Kubín, V. Beneš, W. Nowak, A. Procházka, B. Feigl, M. Horb a A. Pitterman. Ve Skupině výtvarných umělců se sešli V. Beneš, E. Filla, O. Kubín, A. Procházka, J. Šíma, V. Špála, V. H. Brunner, F. Kysela, Z. Kratochvíl a j.*

*2/ Fauvismus - odvozeno od francouzského slova le Fauve - šelma. Název vznikl jako označení vystoupení malířů na Podzimním salónu v roce 1905 a na Salónu nezávislých v roce 1906 v Paříži. H. Matisse, A. Marguet, A. Derain, M. Vlaminck, O. Friesz, R. Dufy a G. Braque začali používat barvu v jejím přímém koloristickém významu - čistém, nelomeném. Pro zvýšení jejího účinku odstranili modelaci, využívali více výtvarnou zkratku. Expresionismus - nejedná se o dobový proud, je vlastní různým etapám celých dějin umění. Zdůrazňuje psychické momenty, využívá dramatickou nadsázku, zkraslení a deformaci. Silné zázemí měl v německém umění. Na počátku století byli naši umělci oslněni expresí děl Edvarda Muncha; projevil se také vliv německých uměleckých skupin Die Brücke a Der blaue Reiter. Kubismus - směr vylučující optickou a věrnou iluzi skutečnosti, zahrnující perspektivu a prostorové a modelační uspořádání obrazu. Měl několik fází: 1907 - 1910 přípravné, negerské, 1910 - 1912 analytické, 1913 - 1914 syntetické. Iniciátory byli P. Picasso a G. Braque.*

Galerie vlastní velkou kolekci děl Emila Filly (1882 - 1953), který patřil k nejradiálnějším stoupencům nové umělecké metody – kubismu. V duchu jeho estetiky se nejprve zabýval analytickou metodou, pomocí které byla realita světa kolem nás nově vykládána postupným geometrickým rozkládáním, dokonce i na úkor barevnosti. Komplikovanější srozumitelnost obrazů byla na druhé straně vyvážena nalezením takového neimitujícího zobrazení skutečnosti, které působilo ve výtvarném umění vpravdě revolučně. Atmosféru obdivu, sporů i zavrhování nového výtvarného vidění dokreslovala zejména situace ve Skupině výtvarných umělců, která vznikla v roce 1912. Je však nesporné, že kubismus otevřel v českém umění nové možnosti, ať již to bylo ve formě jeho specificky české interpretace, kterou přinesla díla J. Čapka, V. Špály nebo A. Procházky a j., nebo v poloze přísnější a věrnější, jak tomu bylo v tvorbě E. Filly. Kubismus totiž znamenal definitivní rozchod s nápodobou reality, skutečnosti, přírody. Naopak, plně postuloval vnitřní právo

umělce na osobní a vlastní umělecké vidění světa. Kubismus byl přitažlivý nejenom v prvním desetiletí 20. století. O jeho možnostech hovoří i obnovený zájem umělců ve dvacátých a třicátých letech, kdy nabyl lyrické podoby.

Složité názorové vrstvení českého malířství na prahu dvacátých let uspišila a prohloubila I. světová válka. Kruté důsledky válečných hrůz podnítily změnu názorového ovzduší poválečného výtvarného života. Umělecká generace, která ovlivnila avantgardní postupy před válkou, rychle zrála. S. K. Neumann v úvodu katalogu k výstavě **Tvrdošijných** (J. Čapek, V. Hofman, R. Kremlička, O. Marvánek, V. Špála a J. Zrzavý) v roce 1918 napsal: „Zde dere se na zasloužené boží světlo rázovitá, silná česká větev soudobého moderního umění evropského.“ Poválečná skutečnost přinesla sice úlevu, neboť umělci mohli opět tvořit, ale zatížení válečnými prožitky, obrátili se k jiným inspirativním zdrojům. Logika vývoje posunula jejich zájem od ryze formálních výtvarných úkolů k životní realitě a jejím sociálním aspektům. Vykládali je různě, prizmatem kubistického vidění, prostřednictvím magického realismu či civilistně prostě. Pravoslav Kotík (1889 - 1970) byl spoluzakladatelem Sociální skupiny, která svou pozornost obracela k periférii, k velkoměstskému folklóru, ale především k obyčejnému člověku. V jeho díle Žízeň z let 1922 - 23 jsou postulovány myšlenky civilismu. K jakým změnám došlo, je patné i v dílech Františka Muziky (1900 - 1974), Oldřicha Kerharta (1895 - 1947) nebo Antonína Procházky (1882 - 1945). Všechny tyto výtvarné projevy 20. let lze shrnout pod pojem neoklasicizujících a civilistních tendencí. Promítly se rovněž v dílech George Karse, Alfreda Justitze či Martina Salcmana.

Poválečná doba, která již byla zmíněna v souvislosti s civilistními motivy, přinesla také intuitivní touhu po změně, po novém světě a novém významu umění v něm. V říjnu 1920 vznikl Devětsil, umělecké seskupení autorů nejružnějšího zaměření, básníků, malířů, architektů a teoretiků, který usiloval o vytváření nového umění, nového životního slohu. Lyryismus byl oním úhlem pohledu, který umožnil vytvořit umění obrazových básní. Základní tvůrčí devizou se stalo heslo: „Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní obraz se čte jako báseň“. Zdrojem této básnické reality - poetismu - se stávají umělcovy sny, dětství, vzpomínky, také soudobá úroveň vědy a techniky (oslavoval se zejména konstruktivismus), exotické umění. Uvolňují umělcovu citlivost a představitost do té míry, že obraz nemá pevnou kompozici, nýbrž je odrazem fantazie, barevné kultury a intuíce. Proti kubistické racionálnosti stojí neutuchající zdroj volnosti, ležérní fantasknosti a hravosti. Specifickým projevem těchto snah ve výtvarném umění byla osobní varianta Marie Čermínové - Toyen (1902 - 1980) a Jindřicha Štyrského (1899 - 1942), nazývaná Artificialismus. Jestliže obraz J. Štyrského Nálezy na pláži z roku 1927 je typickou ukázkou uměleckého chápání obrazu. Dílo Toyen Obraz z roku 1932 je již na pomezí mezi touto tvorbou a nástupem surrealismu u nás. Ve styku s devětsilskou estetikou i další malíř žijící ve Francii Josef Šima (1891 - 1971). Jeho jediný obraz ve sbírkách Krajina z r. 1934 je snovou metaforickou vizí přírody, ve které se tvary stromů spíše vynořují a ztrácejí obvyklou hmotnost a také barevnost (zeleň stromů, trávy, modř oblohy) se tajemně a imaginativně mění. J. Šima patřil k velmi uznávaným malířům nejen ve Francii. Sám se však nikdy nestal ortodoxním stoupencem surrealismu.

Ve 30. letech se vedle realistické malby mnoho autorů věnovalo osobním variantám kubismu, expresionismu a také abstraktním směrům. Sledujeme-li však, na tomto přebohatém pozadí, hlavní vývojové proměny, pak tato léta jsou spojena s nástupem surrealismu.3/ Zatímco kubismus byl přijat s neobvyklým zájmem, o surrealistickém umění, ač připraveném poetickou imaginativní malbou dvacátých let, hovoříme až po uskutečnění výstavy POESIE v roce 1932. Kupodivu, byl i v devětsilském prostředí vztah k rodicím se francouzskému surrealistickému hnutí v počátcích rezervovaný a dokonce odmítavý. V roce 1934 byla pak v Praze založena tzv. Pražská surrealistická skupina. Podobně jako v případě Devětsilu, se jednalo o tvůrčí spojení výtvarných umělců s básníky a teoretiky umění. V surrealistickém umění se nám otevírá nedefinovatelný a rozumem neuchopitelný fantastický svět představ a podprahových zkušeností. Hluboce v nitru skryté „nadreálné“ inspirace dovedli surrealističtí malíři vyjevit prostřednictvím mistrné iluzivní malby (Salvator Dalí), či neobvyklými technikami (Max Ernst). Údésné tvary, monstrózní figury, i nejjemnější průzračné přeludy a fantastní krajiny vyjadřují významovou ambivalenci. Uvádějí do pohybu divákovu fantazii a navozují atmosféru intuitivního poznání. František Janoušek (1890 - 1943) nazval svůj obraz Pekař. Nezávazné téma je však naplněno nečekanou dramatickou rozporuplností. Zobrazen je nikoliv člověk, ale podivná, hrůzná dramatická srostlice. F. Janoušek byl nadán schopností vyhotovit děj až k absurditě.

3/ **Surrealismus** – vznikl na francouzské půdě. Básník **A. Breton** ho ve svém manifestu z roku 1924 definoval jako „absolutní realitu“. Směr zasáhl nejenom výtvarné umění, ale i poezii, prózu a film. Nejčastěji využíval metodu *psychického automatismu*. V roce 1928 byl vydán druhý manifest, ve 30. letech získal mezinárodní pozici.

Kruté válečné zkušenosti, atmosféra poroby a stálého nebezpečí i každodenní vyrovnávání se s nepřírozenou životní situací, tvořily historický a umělecký rámec tvůrčí práce umělců, kteří se ve čtyřicátých letech obraceli především jinotaji, symbolům a náznakům nebo alegoriím. Blízkost myšlenek a názorů, i zájem o

obdobnou výtvarnou problematiku je vedl k zakládání skupin. V říjnu roku 1939 vystavili v Topičově salonu v Praze Josef Liesler (1912), Václav Hejna (1914–1985), Arnošt Paderlík (1919–1999), Zdeněk Seydl (1916–1978), František Jiroudek (1914–1991). K jejich skupinové aktivitě se přidali také básníci, hudební skladatelé, fotograf, výtvarný teoretik. Hlavním námětem skupiny Sedm v říjnu byl člověk a jeho etická schopnost neztrácet lidskost v krutých podmínkách. Každý z autorů hledal své vlastní zpodobnění člověka. Avšak expresivní nadsázka, výrazná modelace a tmavý kolorit, dodávala i nejobyčejnějšímu výjevu - z herecké šatny, kavárny či dostihů - obsahovou závažnost. I nejprostší chvíle života byly zobrazovány jako moment osudového rozhodnutí. Malíři Jan Bauch, Pravoslav Kotík, Vladimír Sychra nebo Václav Bartovský, Zdeněk Tůma a František Tichý nepatřili k žádným z uměleckých skupin. Ve čtyřicátých letech se zabývali údělem člověka s posmutnělou poetikou v potměšlém, pro tuto dobu charakteristické, barevnosti. Dalším seskupením, které vzniklo v roce 1942 byla **Skupina 42**. Tentokrát autory nesblížoval jednotný program, nýbrž „společný prožitek světa“, ve kterém měl člověk své přirozené místo. Jeho postavení nebylo interpretováno pateticky nebo dramaticky, ani idealizováno. V obrazech významných představitelů skupiny – Kamila Lhotáka (1912–1990), Františka Grosse (1909–1985) a Františka Hudečka (1909 - 1990), Jana Smetany (1918 - 1998), Karla Součka (1915 - 1982) či Jana Kotíka (1916) vnímáme člověka v moderním, civilistním prostředí soudobých velkoměst, buď v jejich rušném pouličním chvatu, či v zákoutí kaváren nebo také jako tichého osamělého nočního chodce. Do novodobého obrazu města patří jak oblíbené technické motivy, stavby rozhlédlen, vodáren a plynojemů, tak i romantické počátky objevování a používání dopravních prostředků. Často proto nacházíme fantaskní spojení člověka a stroje.

Tento, válkou již nezatížený a do budoucnosti orientovaný, umělecký program uzavírá přehled dění na české výtvarné scéně 1. poloviny 20. století.

Od roku 1948 bylo české umění spojeno s pojmem socialistického realismu. Teprve ke konci 50. let se čeští autoři mohli seznámit se světovým děním a navázat nové tvůrčí kontakty. Ve Francii a Spojených Státech amerických vrcholí abstraktní směry (nekonkrétní, nezobrazivé, informální), nastupuje „populární umění“ – POP ART.7/ Také v českém umění zaznamenáváme rychlý pohyb k nepředemětným a nefigurativním, strukturálním polohám malby. Obrazy Stanislava Podhrázkého, Václava Kimla, Jiřího Johna, Josefa Istlera, Mikuláše Medka přibližují výtvarné nazírání zcela se lišící od striktně vyžadovaného prvoplánového a popisného socialistického realismu. Tvůrčí práce jim umožnila používat experiment, různé nové techniky a postupy. Významné změny, které v průběhu 60. let nastaly, byly ovlivněny duchovním a společenským klimatem, dále celkovou situací ve světovém umění a v neposlední míře i vlastními uměleckými předpoklady. České umění se nevyvíjelo v osamocených generačních prouděch, nýbrž v nejružnějších přátelských a kolegiálních vazbách mezi staršími a mladšími autory. Přínosná byla i obnovená teoretická aktivita a zejména v rychlém sledu vznikající umělecké skupiny, např. Máj, Trasa, M 59, UB 12, Radar, Etapa, Proměna, které tvořily opozici oficiálnímu Svazu čs. výtvarných umělců. Mladá generace, narozdíl převážně v desetiletí od roku 1920 do roku 1930, si mohla připomenout nejenom tvorbu Františka Kupky, jednoho ze světových zakladatelů abstraktního umění, ale i Vojtěcha Preissiga. Inspiraci poskytovala surrealistická díla malířky Toyen nebo Jindřicha Štyrského. Nesmírný význam měla i tradice českého předválečného imaginativního umění v tvorbě Josefa Šimy a Františka Muziky. Civilizační fenomén, objevený Skupinou 42, se začal nově uplatňovat. Také Skupina RA sdružovala řadu osobností - Josefa Istlera, Václava Zykunda, Bohdana Lacinu. Ovlivnilo podobu umělecké tvorby těsně po válce. Obecně vyšli z aktivní tradice surrealismu, ovšem posléze dospěli k svébytným abstraktně imaginativním projevům. Důležitým dílem, doplňujícím naše představy o malbě 60. let, je Obraz J. Istlera (1919–2000) z roku 1965. Charakter tohoto plátna již plně souvisí s českou strukturální malbou. Autonomní formální skladba obrazu – různé útvary a obrazce, barevné stopy, prolínání světla a stínu, i samotný způsob vrstvení barev na ploše – skrývá mnohovýznamové tajemství. Obraz vyvolává nejružnější asociace je odrazem nejniternějšího duchovního hnutí autora.

7/ **POP ART** – zkratka pro termín populární umění. Umělecké hnutí zrozené na americké půdě jako protiklad evropské záliby v abstrakci, využívalo nejrozšířenější prostředky komunikace – reklamu, komiks, film, fotografii.

Bezesporu nejvýznamnější osobností nefigurativního – informálního – umění u nás se stal Mikuláš Medek (1926 – 1974). Karlovarská galerie vlastní dvě Medkova díla – Kompozici z r. 1959 a Modrou kompozici /Rozkošný mladý muž/ z r. 1960. Kultivovaná modř a červené barevné struktury je poznamenána tvůrčím gestem nebývalé estetické působnosti. Zároveň jsou v nich přítomny prvky předchozích i budoucích Medkových etap – bodliny, terče, obdélníkové útvary, prolákliny barev jako krátery, kombinace techniky emailu a oleje. Existencionálně pojatá plocha obrazu se tak stala výrazem psychické citlivosti malíře. Podoby informálního umění přibližuje např. i obraz Tělo Čestmíra Kafky (1922 – 1988) nebo Syntetická tkáň Jiřího Valenty (1936), stejně jako obraz Zbyška Siona (1938) Pod horizontem. Jan Kotík (1916), na rozdíl od svých kolegů preferujících význam struktury, barevných

nánosů a jejich psychického rozrušování, věnoval více pozornosti kresebnému znaku. Byl jedním z prvních, kteří už v padesátých letech otevírali naše umění abstraktním zkušenostem.

Na počátku šedesátých let dospěla celá řada autorů k nepředmětnému umění. Avšak kromě výše zmíněných gestických, strukturálních a imaginativních projevů, které dostaly souhrnný název informální (informální) umění, se objevují jako jejich logický protějšek i tendence geometrické a konstruktivní. Tentokrát se autoři nesoustřeďovali na svůj hlubinný sebevýraz; zajímaly je takové hodnoty jako jsou: řád motivů nebo znaků a systém jejich uspořádání ve výtvarném díle, přehlednost, jasnost a především i precizní řemeslné provedení uměleckého díla. Mimo jiné využívali také možnost kompozičních variant a opakování; důležitý pro ně byl i rytmus, kontrast stejně jako soulad a také nové netradiční materiály. Mezi přední tvůrce patřil od šedesátých let Zdeněk Sýkora (1920), Radoslav Kratina (1928 – 1999), Jan Kubiček (1927) aj.

V přínosné atmosféře 60. let ani vztah k realitě nepozbyl na přitažlivosti. Realistický způsob malby byl právě v těchto letech obohacen o výrazné tvůrčí vklady. Zvlášť patrný je tento vklad v porovnání s popisnou oficiální malbou 50. a posléze 70. let. Potřeba vidět člověka, město, venkov i přírodu z pozic proměn světa v druhé polovině 20. století, byla prostě neodkladná.

Teprve dnešní doba dovoluje naplno docenit výjimečnost umělecké tvorby 60. let. Zakrátko nastoupená normalizace se velmi bolestně dotkla aktivně tvořících umělců, ale i mladých autorů, nových absolventů akademie a uměleckoprůmyslové školy. Strohé definování požadavků oficiální kultury a umění vytačilo celou plejádu umělců do tzv. „šedé zóny“. Umění 70. a 80. let se proto naprosto nepřírozně rozdělilo na povolené a zakázané či trpěné. Obrazy Jiřího Sozanského (1946), Václava Bláhy (1949), Ivana Ouhela (1945) a Petra Pavlíka (1945) jsou jen nepatrnou výsečí, byť velmi průkaznou, reakce na totalitní realitu. M. Judlová v katalogu Střední věk definovala jejich pozice takto: ...“Relativně jednotný však byl základní životní postoj. Všichni tito autoři se vyrovnávali s mezními životními situacemi, tak jak je přinášela doba. Jejich umění bylo těžké umění naplněné subjektivním tíživým prožíváním skutečnosti, a snahou o vyrovnání se s ní.“8/ V obrazech V. Bláhy Ex z r. 1980 a J. Sozanského Sedící z cyklu Stíny z r. 1977 vystupují anonymní postavy, které svou neurčitostí společně s minimálně naznačeným prostředím a nakonec i potlačenou barevností, vyvolávají krajní pocit neustálého ohrožení a nebezpečí. Poněkud jinak, smyslovým okouzlením přírodou, působí bezprostřední malířský výraz obrazu Přízračný kopec I. Ouhela. Obvykle však krajina byla také nositelkou existenciálního napětí, jak je patrné z obrazu P. Pavlíka V krajině z r. 1984. Podíváme-li se na díla některých autorů ze starší generace, např. na obrazy Jitky a Květy Válových, pak svírává existenciální úzkost postupovala i jejich tvorbu. Obrazy Petra Nikla (1960) a Jaroslava Róny (1957) přinášejí už jiný obraz světa a umění, jakoby předznamenávaly nadcházející společenské proměny po roce 1989.

8/ Katalog výstavy Střední věk, Galerie hlavního města Prahy, 1989

## 23.

### Krajinomalba v XIX. Století

- romantismus
- barbizonská škola
- realismus,
- impresionismus,
- symbolismus

---JÁ---

*z nějaké výstavy*

19. století bylo pro české umění obdobím krystalizačním s několika uměleckými vrcholky a čestnými osobnostmi. První čtvrtinu XIX. století reprezentuje například **Ludvík Kohl** a jeho architektonické interiéry (Interiér kostela, Stará věznice) nebo obraz Sv. Jan pod Skalou (1835), dílo **Antonína Mánesa**. Také tvorba ostatních příslušníků umělecké rodiny Mánesů je ve sbírce zastoupena, například Václav Mánes – Dcera Kimova u svého otce v žaláři (1857), Quido Mánes - Chodka (1870), Josef Mánes - Partie z Náchodska (nedatováno) a jiné. K raným známým osobnostem náležel rovněž Josef Bergler, který se stal roku 1800 prvním ředitelem pražské akademie, předchůdkyně dnešní Akademie výtvarných umění (AVU). Ve sbírce je zastoupen dílem Oznamení pastýřům (1802-1803). Nástup realismu přináší malířské dílo Josefa Navrátila, relativně početné i s vazbou na vnitřní vývojovou strukturu uchované v galerijní kolekci. Patří sem jak dobově módní kvaše zejména horských scénérií tak přípravné práce pro murální malby, studie zátiší a zejména pak privatissima. Jako profilový příklad jistě poslouží Studie k Vesnickému učiteli (kolem roku 1850), Sedící dáma (kolem roku 1857), práce mající výrazný uvolněný rukopis, barevnou kulturu, stejně tak jako precizní realistická studie Broskve (1856). Výrazným způsobem jsou v Západočeské galerii zastoupeni umělci, obecně známí jako realisté 50.-60. let. Všichni prošli kontaktem s francouzským uměním, kde realismus nabýval na kvalitě a významu. V našem prostředí se jedná především o Soběslava Hyppolyta Pinkase, Viktora Barvítia, Karla Purkyně nebo Jaroslava Čermáka. Ze shromážděných uměleckých děl připomínáme Pinkasovu olejomalbu Trh z konce 50. let, obraz Na ledě (1889) V. Barvítia, jenž galerie získala v polovině 90. let. Závažnou kapitolu tvoří pak zastoupení tvorby K. Purkyně a J. Čermáka, u obou relativně uceleně profilovaná ve vývojové linii. Soubor děl Karla Purkyně obsahuje portréty, zátiší i příležitostné práce, z nichž Diamantová nevěsta, vykoupená od restituentů, reaguje na autorovy ilustrace a výrazně koloristické hodnoty. Klasická pozitiva Purkřovy malířské práce dokládá Zátiší s tetřevem (1861), i Podobizna dámy, vzniklá kolem roku 1864. Ve vývojových vrstvách lze rovněž členit tvorbu J. Čermáka, kde dominantní postavení zaujímají portréty a práce s černohorskou tematikou. Důležitou známou prací je obraz Černohorská domácnost (1865), nebo Černohorec s koněm z téhož roku. Portrétní studie ženy z počátku 60. let dokládá hloubku autorova portrétního mistrovství.

Jednou z důležitých kapitol vývoje českého umění XIX. století je krajinomalba. Na samém jejím počátku stojí tvorba K. Postla a F. X. Procházky, na niž navazoval již zmíněný A. Mánes a další. Následně tvořila podstatnou vývojovou etapu, reprezentovanou jak jednotlivými školami, tak osobnostmi, vyššími jednak z Akademie, jednak ze soukromých škol. Průběh zhruba jednoho století v českém krajinářství je ve sbírce poměrně uceleně zastoupen. Vedle již zmíněných raných osobností je třeba zvýraznit význam díla Adolfa Kosárka, jehož tvorbu v galerijní sbírce reprezentují mimo jiné díla Hřbitov u moře (1856), získaný laskavostí restituentů zpět do sbírky, dále poetický Zimní večer (1859) nebo nerozměrná studie, zachycující horskou scénérii i s červánky, vzniklá kolem roku 1857. K dalším krajinářům, zastoupeným poměrně početně v kolekcích galerie, náleží například Alois Bubák (Průčelí vily K. J. Dienzenhofera - kolem roku 1865), Bedřich Havránek (Horská bystřina - kolem roku 1850), A. Piepenhagen a jeho dcery Luisa i Charlotta, M. Haushofer i četní příslušníci jeho krajinářské školy. Vývoj pokračuje dál přes Chittussiho a zakončuje se vlastně příslušníky Mařákovy krajinářské školy, kteří zplna otevírají dveře krajinářství XX. století. Mnozí z těchto autorů souvisejí se skupinou výtvarných umělců, jenž řadíme ke generaci Národního divadla, neboť s jeho budováním a výzdobou byli v několika vrstvách spojeni. K těmto důležitým autorům náleží bezesporu Mikoláš Aleš, mající ve sbírce Západočeské galerie téměř výsostné postavení. Je zde totiž zastoupen všemi formami své práce, včetně vzácné olejomalby, k níž náleží například obraz Břetislav a Jitka z roku 1878. K drobným, v podstatě charakteristickým pracím patří kresba perem Za naší stodolickou (1903) nebo půvabný akvarel Ludiše, studie k ilustracím Rukopisu královédvorského z počátku 80. let. Závažným sbírkovým předmětem je Žalov, dnes jediná zachovaná zkouška barevnosti cyklu Vlast z foyeru Národního divadla z roku 1880. Ucelený a svým způsobem ojedinělý soubor pak tvoří Alšovy kresebné kartóny, vytvořené pro výzdobu plzeňských měšťanských domů. Ve sbírce je jich několik desítek, jako příklad jistě poslouží uhlové kresby na papíře Svatý Václav (1895) a Princezna sv. Jiří (1904). K Alšovými generačním druhům náleží zejména František Ženišek, Vojtěch Hynais, Václav Brožík, Julius Mařák a Josef Václav Myslibek. František Ženišek je zastoupen spíše připomínkově, například díly Sv. Václav (konec XIX. století) nebo pozdějším Divčím aktem (1905). Tvorba Vojtěcha Hynaise je

zastoupena závažným návrhem plakátu k proslulé Jubilejní výstavě roku 1891, k němuž náleží Studie křidel. Další studie pak patří ke klíčovému obrazu Paridův soud, rovněž z roku 1891. Dílu rodáka z Plzeňska Václavu Brožíkovi patří v galerijní sbírce skutečně čestné místo, neboť čítá 50 olejů a kreseb, včetně jeho funerální busty. Proto bylo možno znovuotevřít Masné krámy zásluhou výstavou jeho díla. Soubor má však i svůj vnitřní profil, neboť obsahuje malbu historickou, portrétní, dobovou i realistické náměty inspirované životem francouzského venkova a tvorbou barbizonských. Jako příklad přiblížení Brožíkovy práce snad poslouží Dáma s papouškem (1874), Koně na pastvě (80. léta), Hřbitov Père-Lachaise v Paříži - Rotchildova hrobka (počátek 80. let), krásný portrét Dámy v růžovém (patrně z roku 1894) nebo dvě typická díla historická: Torquato Tasso (1877) a Přijímání pod obojí (1886). Rovněž životní dílo Julia Mařáka, osobnosti s vazbou na generaci Národního divadla, dnes náležející do pražského Národního divadla, vytvořená před rokem 1907. Generační vývoj pak završuje tvorba Antonína Chittussiho, malíře - krajináře, který vstříbal francouzské umělecké podněty a převedl je do spodobnění české krajiny jižních Čech a Vysočiny. Také jeho malířské práce jsou v galerii početně zastoupeny, jako příklad jistě poslouží nerozměrná práce Zřícená stodola, patrně z francouzského období, dále pak překrásná Zimní krajina (1884) mající vazbu na Železné hory nebo Výlov rybníka v jižních Čechách (1886).

## romantizmus

### barbizonská škola

The Barbizon School was a group of landscape artists working in the region of the French town of Barbizon. They rejected the Academic tradition, abandoning theory in an attempt to achieve a truer representation of the countryside, and are considered to be part of the French Realist movement.

**Theodore Rousseau** (not to be confused with naive artist Henri Rousseau) is the best-known member of the group. Other prominent members included **Charles-Francois Daubigny** and Constant Troyon. Realist painters **Camille Corot** and **Jean-Francois Millet** are also sometimes loosely associated with this school. **The Barbizon School artists are often considered to have been forerunners of the Impressionists, who took a similar philosophical approach to their art.**



Theodore Rousseau



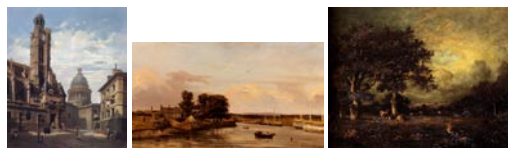
Charles-Francois Daubigny



Camille Corot



Jean-Francois Millet



Jules Dupré

## realismus

---wikipedie---

realistický sloh byl jako umělecký program přijat v letech 1850 až 1880. Jeho protagonisté odmítli umělost neoklasicismu i romantismu. V centru jejich pozornosti byl život střední a nižší třídy. Filozofickým programem byl pozitivismus. Realismus byl povzbuzen vynálezem fotografie a masovým rozšířením novin. Realistickým malířem byl Gustave Courbet, jehož však mainstream odmítl. K jeho těsným předchůdcům patří Barbizonská škola (1846 – 1861), která se soustředila na venkovské náměty. **Honoré Daumier** byl spíše kreslíř.

představitel:

(J. Millet)



H. Daumier



G. Courbet

## impresionismus

Impressionism is a light, spontaneous manner of painting which began in France as a reaction against the formalism of the dominant Academic style. Its naturalistic and down-to-earth treatment of its subjects has its roots in the French Realism (and Barbizon school) of Corot and others.

The movement's name came from **Monet's early work, Impression: Sunrise**, which was singled out for criticism by Louis Leroy on its exhibition. The hallmark of the style is the attempt to capture the subjective impression of light in a scene. The core of the earliest Impressionist group was made up of **Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, and Alfred Sisley**.

Others associated with this period were **Camille Pissarro, Edgar Degas, Gustave Caillebotte, Frederic Bazille, Edouard Manet, and Mary Cassatt**.





Claude Monet



Alfred Sisley

The Impressionist style is still widely practiced today. However, a variety of successive movements were influenced by it, grouped under the general term **Post-Impressionism**.

**Post-Impressionism** (France, 1880's–1900)

Post-Impressionism is an umbrella term used to describe a variety of artists who were influenced by Impressionism but took their art in different directions. There is no single well-defined style of Post-Impressionism, but in general it is less casual and more emotionally charged than Impressionist work.

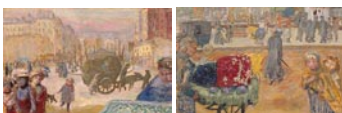
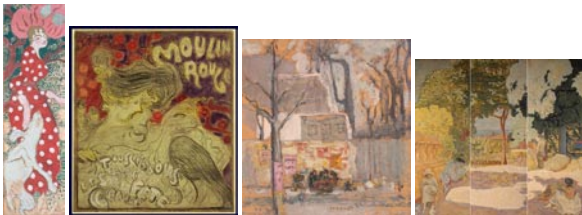
The classic Post-Impressionists are **Paul Cezanne, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec** and **Henri Rousseau**.

The **Pointillists** and **Les Nabis** are also generally counted among the Post-Impressionists.

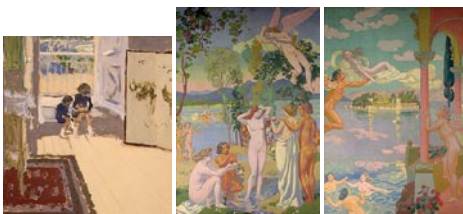
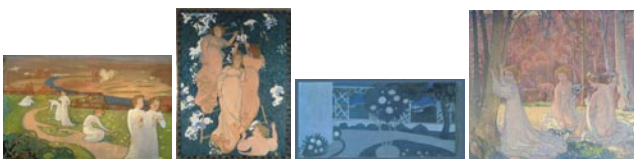
**Nabisti**



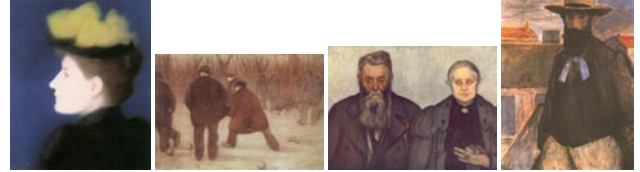
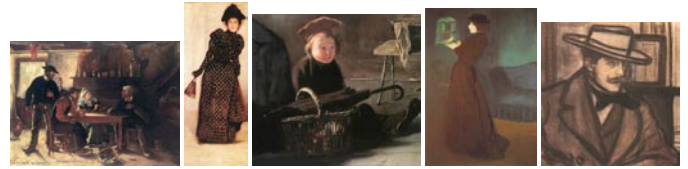
Aristide Millol



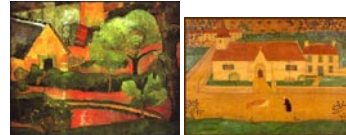
Pierre Bonnard



Maurice Denis



Jozsef Rippl-Rónai



Verkade



Paul Sérusier  
**Pointillismus**



Georges Serat

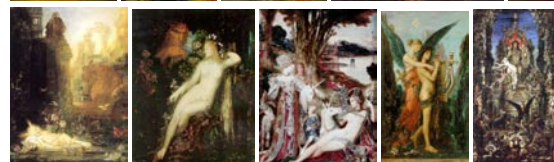
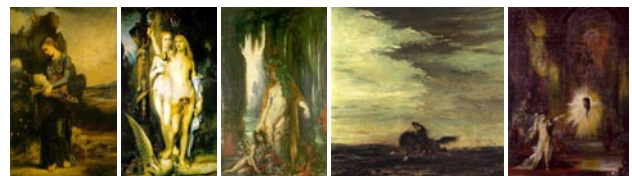
**symbolismus**

Symbolism is a 19th-century movement in which art became infused with a spooky mysticism. **It was a continuation of the Romantic tradition**, which included such artists as **Caspar David Friedrich** and John Henry Fuseli.

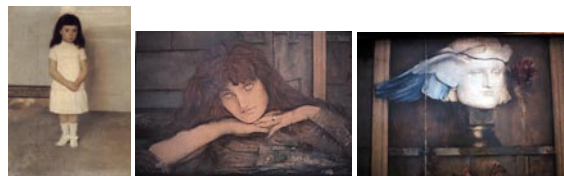
Anticipating **Freud** and **Jung**, the **Symbolists** mined mythology and dream imagery for a visual language of the soul. More a philosophy than an actual style of art, they influenced the contemporary **Art Nouveau** movement and **Les Nabis**.

The leading Symbolists included **Gustave Moreau, Odilon Redon**, and **Pierre Puvis de Chavannes**.

The movement was also a major influence on some of the Expressionists, especially through the work of **Edvard Munch** and **Franz von Stuck**.



Gustave Moreau



Fernard Khnopff

**Expressionismus – ten je tady jenom kvuli symbolismu**

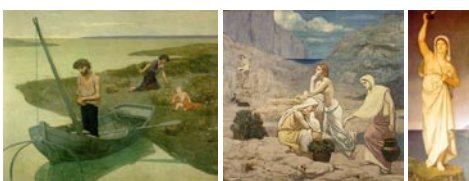
Expressionism is a style of art in which the intention is not to reproduce a subject accurately, but instead to portray it in such a way as to express the inner state of the artist. The movement is associated with Germany in particular, and was influenced by such emotionally-charged styles as **Symbolism**, **Fauvism**, and **Cubism**.

There are several different and somewhat overlapping groups of Expressionist artists, including **Die Brücke**, **Der Blaue Reiter**, **Die Neue Sachlichkeit** and the **Bauhaus School**. Leading Expressionists included Wassily Kandinsky, George Grosz, Franz Marc, and Amadeo Modigliani.

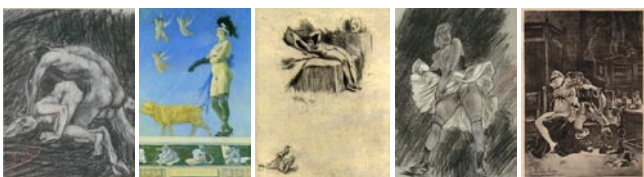
In the mid-20th century, Abstract Expressionism (in which there is no subject at all, but instead pure form) was developed into an extremely influential style.



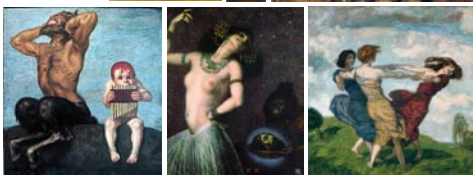
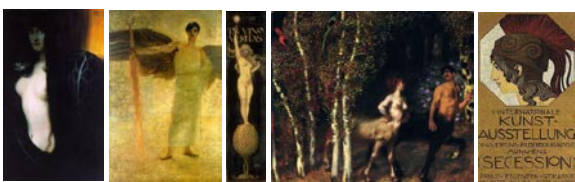
Odilon Redon



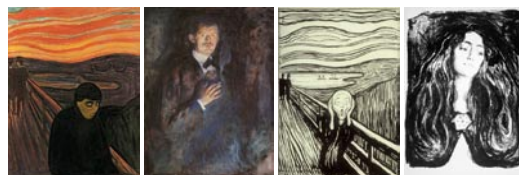
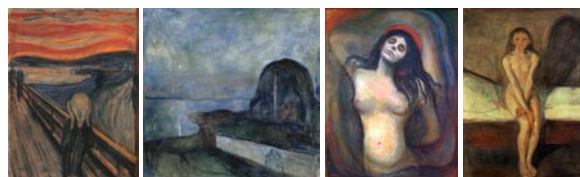
Paul Gauguin



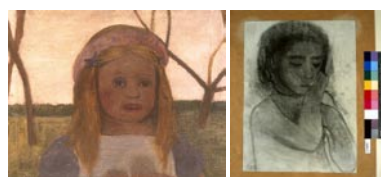
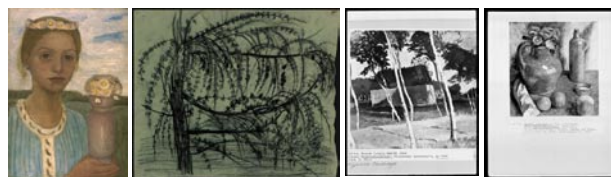
Paul Gauguin



Franz von Stuck



Edvard Munch



Paula Modersohn-Becker (Wörpswede)







## Proměny pojetí krajiny v umění XX. století . Pojetí a význam krajinomalby pro tendence začátku XX. Století

- expresionistická krajina, význam krajinomalby pro vznik abstrakce
  - kubismus a fauvismus
- návrat realistického pojetí krajiny ve XX. století
  - městská krajina,
  - nové chápání krajiny od 60. let
  - earth a land art

---WEB---

### Land art

From Wikipedia, the free encyclopedia.

Land art or earth art is a form of art which came to prominence in the late 1960s and 1970s primarily concerned with the natural environment. Materials such as rocks, sticks, soil, plants and so on are often used, and the works frequently exist in the open and are left to change and erode under natural conditions. Particularly large works are sometimes known as earthworks. Many of the works were ephemeral in nature and now only exist as photographic documents.

The movement was inspired mostly by modern and minimal movements such as **De Stijl**, **Cubism**, **Minimalism** and the work of Constantin Brancusi and Joseph Beuys. Many of the artist associated with 'Land art' had been involved with Minimalism and Conceptual Art but according to the critic Barbara Rose writing in 'Artforum' in 1969 had become disillusioned with the commodification and insularity of gallery bound art. The sudden appearance of Land Art in **1968** can be located as a response by a generation of artists mostly in their late twenties to the heightened political activism of the year and the emerging environmental and womens liberation movements.

The movement was 'launched' in **October 1968** by the group exhibition '**Earthworks**' at the Dwan Gallery in **New York**. Perhaps the best known artist who worked in this genre was the American **Robert Smithson** whose 1968 essay 'The Sedimentation of the Mind: Earth Projects' provided a critical framework for the movement as a reaction to the disengagement of Modernism from social issues as represented by the critic Clement Greenberg. His best known piece, and probably the most famous piece of all land art, is **Spiral Jetty** (1970), for which Smithson arranged rock, earth and algae so as to form a long (1500 feet) spiral-shape jetty protruding into Great Salt Lake in Utah. How much of the work, if any, is visible is dependent on the fluctuating water levels. Since its creation, the work has been completely covered, and then uncovered again, by water.



Robert Smithson – Spiral Jetty

Smithson's Gravel Mirror with Cracks and Dust (1968) is an example of land art existing in a gallery space rather than in the natural environment. It consists of a pile of gravel by the side of a partially mirrored gallery wall. In its simplicity of form and concentration on the materials themselves, this and other pieces of land art have an affinity with minimalism. There is also a relationship to Arte Povera in the use of materials traditionally considered „unartistic“ or „worthless“.

Land artists have tended to be American, with other prominent artists in this field including Nancy Holt, Walter De Maria, Hans Haake, Alice Aycock, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Alan Sonfist, and James Turrell. Turrell began work in 1972 on possibly the largest piece of land art thus far, reshaping the earth surrounding the extinct Roden Crater volcano in Arizona. Perhaps the most prominent non-American land artists are the British Richard Long and Andy Goldsworthy. Some projects by the artist Christo (who is famous for wrapping monuments, buildings and landscapes in fabric) have also been considered land art by some, though the artist himself considers this incorrect, as explained on his web page (<http://christojeanneclaude.net/errors.html>). Joseph Beuys' concept of 'social sculpture' influenced 'Land art' and his 'Eichen' project of 1972 to plant 1000 Oak trees has many similarities to 'Land art' processes.

Land artists in America relied mostly on wealthy patrons and private foundations to fund their often costly projects. With the sudden economic down turn of the mid 1970s funds from these sources largely dried up. With the death of Smithson in a plane crash in 1973 the movement lost its figurehead and petered out. Turrell continues to work on the Roden Crater project. In most respects 'Land art' has become part of mainstream Public Art.

In 1998 a group of artists started in Amsterdam (The Netherlands) a project called Indoor Land Art Programme - ILAP, and had shows all over Europe.

## 25. Využití technických prostředků a významné realizace v nových technologiích v umění XX. Století

- dadaismus, neodada, pop art
- kinetismus
- video art
- light and space
- počítačová technika
- virtuální realita

---VT---

**dadaismus, neodada, pop art – viz 28.**

**Richard Hamilton**

**kinetismus**

### KINETICKÉ UMĚNÍ

Je založeno na pohybu, zahrnuje různé pohyblivé se stroje, **mobily**, které uvádějí do pohybu náhodně působící přírodní síly, pohyblivé světelné projekce, v širším slova smyslu zde řadíme i díla sama nepohyblivá, vybízející diváka k určitému zrakovému či hmatovému pohybu a provokují jej k spoluúčasti na aktivním vnímání. Termín poprvé použil 1920 Naum Gabo v Realistickém manifestu, téhož roku vytvořil první Kinetickou plastiku – ocelovou tyč vybručící pomocí ocelového pera.

přispěli i **futuristé – pohyblivé motivy v obrazech..**

později i **konstruktivisté – Tatlinova věž internacionály**, Letatlin

**dadaisté – Duchampův: Rotoreliéf**

**Bauhaus – Moholy-Nagy: Světelný stroj**

Alexander Calder – koncem 30.let tvůrce **mobílů**: miniaturní cirkus – využívá energii větru, přináší prvek náhody, nepředvídatelnosti

I pro exteriéry – Ocelová ryba

Vodní balet pro světovou výstavu v NY 1939

Prostorové kresby

**Stability – pevné konstrukce z drátů**

Jean Tiguely – naopak využívá k rozpoohybování soch staré strojní součásti, některé sochy jsou určeny k sebedestrukci

ČR: **Zdeněk Pešánek – člen brněnského Devětsilu**, žák J. Štursy, který se

zabýval konstrukcí barevného klavíru 1925–28 spojující obraz a zvuk, světelné plastiky, asambláže ze skla, umělých hmot a kovu s barevnými žárovkami a neónovými trubnicemi

### video art

V poslední době se výrazně prosazuje druh umění, jehož počátky sahají již do konce 60. let, videoart. Na pomezí počítačové grafiky vytvářejí umělci specifickou volnou výtvarně pohybovou tvorbu s využitím nejmodernější audiovizuální techniky. Generace video umělců odhaluje rizika kulturně mocného média – televize, hlavní rysy jsou spontánnost, nespojitost a zábavnost. Video umí zaznamenat svébytné umělecké představení, vyprávět příběh nebo ukázat abstraktní obrazy.

Nejnámějším představitelem je Korejec **Nam Jun Paik** (1932) otevřeně říkal, že znevažuje a zesměšňuje techniku. V roce 1965 vytvořil video, když natočil návštěvu papeže v USA. V díle **Pocita Johnu Cageovi** vzdal hold svému vzoru.

Mnoho představitelů video artu se zabývá způsoby, jak televize řídí životy lidí, Japonská umělkyně Mako Idemitsu vytvořila ve své projekci HIDEO, to jsem já, mám fiktivní postavu nazvanou Hideo, jejíž život se natáčí na video a vysílá v televizi. Později byl na této myšlence založen hollywoodský film Truman Show.

Z Čechů byl jedním z prvních experimentátorů v USA **Woody Slávek Vašulka** (1937), doma **Radek Pilař** (1931-1993).

Txomin Badiola jeho tvorba se postupně rozvíjela od zájmu o autonomní plastové objekty až po instalace pojaté jako komplexní sochařské prostory zahrnující také fotografii a video.

### light and space

Light art je umění, v němž hlavní roli hraje světlo, zaujalo světovou pozornost řadou významných mezinárodních výstav v letech 1966–68. někteří přední tvůrci tohoto století pracovali s neony, jako např. Stephen Antonakos, Chryssa, Bruce Naumann a nový realista Martial Raysse. Jiní tvořili enviromenty a představení, např. minimalista Dan Flavin a členové skupin **zero** a GRAV.

**Bruce Nauman** se věnuje různým formám umění včetně performance a videa. Ve známost však vešel svými neonovými slovy. Vybírá si inspirativní slova, která jakoby shrnovala podstatu lidské existence – v díle Stokrát žít a zemřít nebo myslet a žít. **Alexandr Archipenko** se začal zabýval elektrickým světlem jako novým sochařským prvkem ve spojení s plastickými hmotami.

**Joseph Kosuth** je jedním z nejuznávanějších postav konceptuálního umění. Jeho cílem bylo vytvořit ve svém díle takový obsah, aby dílo nepotřebovalo žádné komentáře či vysvětlení. Všechno jeho dílo je podle něj výsledkem kreativního procesu, neboť bez provedení by žádná myšlenka nemohla být plně realizována. Význam vyjádřeného umění je pak pro Kosutha v textu daleko důležitější a přístupnější než jeho podoba.

Kosuth používá neony, billboardy a reklamní stránky v novinách, aby tak diváku

prezentoval abstraktní informaci. Tato informace vysvětluje svým textem sama sebe a zároveň tak představuje běžné fráze jako umění. Kosuth vidí svá díla jako jediný možný způsob k tomu, aby si umění zachovalo delikátní vztah s filosofií a kulturou.

U nás byl významným počínem projekt **Laterna magiky**. V roce 1958 režisér **Alfréd Radok** spolu se scénografem Josefem Svobodou vytvořili **pro Světovou výstavu v belgickém Bruselu** a pro její československý pavilon představení, nazvané Laterna magika. Toto jméno poté dostalo divadlo v Praze, v němž byl program po velkém bruselském úspěchu uváděn. Další etapu v životě Laterna magiky reprezentuje její účast na Světové výstavě v kanadském Montrealu v roce 1967 a v japonské Osace v roce 1970. S programy pro tyto příležitosti pak divadlo procesovalo doslova celý svět. V polovině sedmdesátých let se Laterna magika stala součástí Národního divadla v Praze. Jde o specifické médium, které povětšinou nepoužívá slov, pouze pracuje s kombinací projekce, tance, hudby, světla, pantomimy, atd. je schopné vyprávět příběh za použití nejrůznějších témat a prostředků.

#### počítačová technika

Počítačové umění je souhrnný název užívaný v 50. a 60. letech, který později s rozvojem počítačů zastaral. K raným příkladům tohoto umění patřily počítačové vytvořené obrazy, které v průběhu sedmdesátých let rychle zdokonalily, až se nakonec v 80. letech vyvíjely na základě interaktivity. Tak navázaly spojení s jinými formami jako filmem a videovým a internetovým uměním, které termín z velké části nahradily.



R. Hamilton

Richard Hamilton hrál klíčovou roli v britské větvi Pop Artu. Užívá ve své práci různé symboly masmédií, populární kulturu a reklamní triky 60. let. I když Hamiltonova tvorba často postrádá barevnost amerického Pop Artu, Hamiltonova práce je výjimečnou kombinací tehdejších kulturních vlivů – od populární hudby a reklamních sloganů k technologii a filmu. Hamiltonův styl a barevnost se stále mění. Jeho nynější práce obsahují především vysoce politické předměty a **Hamilton často užívá ke své tvorbě počítače**.

První digitální obrázky pořídili v 60. letech vědci, kteří jako jediní měli přístup k počítačům, protože si dokázali poradit s dlouhými řetězci složitých příkazů. V průběhu 80. let se však počítače staly dostupnějšími veřejnosti a přívětivějšími uživateli. Přichází nové médium – internet. Ten umožňuje vytvořit vícevrstevné sílo, které spojuje text, animace a zvuk. Dílo má často otevřený konec, takže se divák pohybuje po stránce podle svého výběru cest. Umělec tedy nemá vliv na to, v jakém pořadí diváci obrazy a slova prohlížejí. Jedním z nejrevolučnějších aspektů webového umění je schopnost dostat se k obrovskému publiku.

#### virtuální realita

V průběhu 80. let se video propojilo s počítačem, a tak vzniklo videové umění širší a komplexnější – virtuální realita. Video se osvobozuje ze své černé krabice, a tak mohou vzniknout monumentální práce **Tonyho Ourslera**, který oživuje neživé předměty tím, že na ně promítá tváře promlouvající přímo k divákovi. Nechvalně proslul varlaty mluvícího býka, která vystavil na výstavě působivá těla v londýnské galerii (2000). V projektu Vlivný stroj proměnil londýnské Soho v psychokrajinu s mluvícími stromy a budovami, s mluvícími hlavami, které se zjevovaly v oblacích kouře, se světlými, zvuky a přízraky, které mocně působily na diváka.

## 26.

### Realistické a expresivní tendence v umění XIX. a XX. století.

– Plenérismus, realismus a naturalismus v malbě a sochařství.

– Expresionismus a jeho návraty ve XX. století.

– Nová figurace, neoexpresionismus, transavantgarda, nový zájem o figuraci na konci XX. Století

– Návraty realismu ve XX. století (neoklasicismus, magický realismus, umění totalitních režimů, „národní umění“)

– Hyperrealismus, fotografický a digitální obraz.

--VT--

#### Plenérismus, realismus a naturalismus v malbě a sochařství.

*Die Brücke or Die Brücke or The Bridge - A group of German Expressionist artists based in Dresden and Berlin between 1905 and 1913, mostly painters, they depicted landscapes, nudes, and carnival performers in strong colors and broad forms. They also revived the German woodcut tradition, but as a form of personal expression. Die Brücke is German for „The Bridge,“ and was not intended to be a style, but as a bridge toward a better future. They lived and worked as a community, in emulation of the guilds of the Middle Ages. Die Brücke was founded by four architecture students: Fritz Bleyl (1880-1966), Ernst Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), and Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976); other members included Emil Nolde (1867-1956) and Kies van Dongen.*

**Plenérismus** – malování v přírodě – krajinomalba viz 32.

**Realismus** je nikdy nekončící umění. Snahy k nalezení co největší podobnosti a věrnosti předmětu a díla jsou viditelné v umění od počátku dějin lidstva. Realismus však jako vědomý směr vzniká v roce 1855, kdy Courbet pojmenovává výstavu svých obrazů v Paříži **„Le Realisme!“** Courbet formuloval svou snahu o umění jako hledání věrné skutečnosti nezátížené klasickými estetickými ideály, bez půvabných póz a působivých barev. Realismus byl objeven jako nekompromisní protest proti uhlazeným konvencím tehdejší doby a šokoval kritiky svou opravdovostí. Umělci nejde o malebnost, nýbrž o čistou a ničím nepřikráslenou věcnou pravdu a vnější realitu předmětu v umění. Realistická revoluce obnovila problematiku tvůrčího tvoření.

**Naturalismus** je vystupňovaný realismus, který se snažil o nemilosrdně přesné zobrazení skutečnosti bez příkras, idealizace. Jeho první výraz lze nalézt v roce 1863, poslední 1935. Je aplikací přírodních věd (darwinismu) do umění. Vztah malby a sochařství byl blízký, oba vycházeli z pečlivých kreseb, studijních skic. **Znaky viz 23.**

#### Expresionismus a jeho návraty ve XX. století.

Tento umělecký styl se zrodil v době před první světovou válkou, jeho první výstava se konala v dubnu 1911 v Berlíně, do povědomí kritiky ho však přinesla až o rok později další výstava v Kolíně nad Rýnem. Pod název **expresionismus** se tehdy zcela nepřesně, bez ladu a skladu, začalo zahrnovat vše, co vzniklo po naturalismu a impresionismu, tedy vlastně celé moderní umění. Jistým upřesněním termínu expresionismus pak byla kniha Paula Fehtera *Der Expresionismus*, která vyšla v roce 1914 přímo ve spojitosti se vznikem uměleckých skupin **Die Brücke** a **Der Blaue Reiter** -viz 33.

Již ze samotného názvu exprese (vyjádření) se dá vytušit, že díla zachycují citové poznatky a pocity umělcovy duše. Expresionismus seznamoval se světem hrůzně osamělosti, děsivé úzkosti ze smrti, nemoci a šílenství. Člověk byl viděn jako živá osobnost ztracená na drsném severu, trpící a milující. Děsivé fantazie kostlivců s bizardními karnevalovými maskami v sešklebených grimasách byly nekompromisně šokující, a tak tento umělecký směr nebyl zhýčkanými kritiky dostatečně oceněn. Expresionismus bojoval proti soudobým sklíčujícím poměrům a uměleckému akademismu a představil novou problematiku námětu s radikálně novými formálními prostředky. Svou přímostí se prokletí umělci expresionismu znelibili nastupujícímu fašismu, který je označil za zdegenerované umělce a zničil mnohá jejich díla.

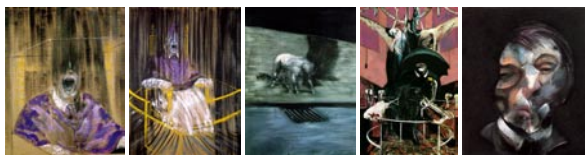
#### Nová figurace, neoexpresionismus, transavantgarda, nový zájem o figuraci na konci XX. Století

**Nová figurace** není ve svém významu pravým uměleckým směrem, jedná se o definici nového vztahu skutečnosti a člověka. Nová figurace vznikla na počátku šedesátých let, vše jako reakce na svět zahlcený neosobním abstraktním uměním. Nová figurace našla nové výrazové možnosti ve zdůraznění rysů lidské postavy a lidských emocí. Umělec zde zachycuje postavu jako předmět svého díla ve zcela jiném pojetí než v klasických směrech minulosti. Člověk na plátně je pln revolty proti společnosti, jeho výraz je vyhraněn do intenzity nočních můr a porušených lidských forem.

Nová figurace se v evropské malbě uplatnila současně s pop-artem a francouzským novým realismem, je to umělecká tendence znovu oživující zájem o lidský osud, lidské pocity a duševní stavy. V obrazech této tendence se objevují citace cizích předloh nebo jejich parafráze, způsob paralelního řazení více motivů do jednoho obrazu a členění kompozice na řadu polí, využívá se fotografie a přetisku tištěné reprodukce; v sochařství vznikaly odlitky nebo otisky lidského těla a užívalo

se neobvyklých materiálů (smaltovaný plech, igelit, polystyren, barevné fólie). Do širokého proudu evropské nové figurace řadíme kromě nových realistů španělského malíře Antonia Saura, dánského expresionistu Asgera Jorna, italského malíře Antonia Recalcatiho a další umělce. K představitelům nové figurace v Čechách patří také Jaroslav Vožniak, Bedřich Dlouhý a dále Rudolf Němec, **Jiří Načeradský**, Jiří Sopko.

**Francis Bacon** (1909–1992) – viz 33.



Francis Bacon



Jiří Načeradský

**Neoexpresionismus** je termín používaný pro mezinárodní umělecké hnutí, které započalo v **60. a 70. letech 20. století**, bylo **převažujícím uměleckým směrem v 80. letech** a nadále pokračuje i v současnosti. Toto hnutí bylo a je viděno jako reakce na strnulý a sterilní charakter minimalismu a dalších čistě abstraktních hnutí.

Neoexpresionismus klade důraz na agresivní, osobní a často brutálně narušené figurální zobrazování. Používá násilné tahy štětcem, silné barevné kontrasty a klade hluboký důraz na zprostředkování spontánních pocitů, kterým neoexpresionisté dávají přednost před formálními koncepty. Neoexpresionistické obrazy jsou často velmi rozsáhlé a někdy obsahují kolážové prvky, často hrubé nebo polámané.

Neoexpresionismus má své kořeny v německém expresionismu z počátku 20. století a v abstraktním expresionismu, který vznikl v 50. letech 20. století. Dnes se v Německu věnuje neoexpresionismu Georg Baselitz, A. R. Penck a Anselm Kiefer, z dalších jsou to pak Italové Sandro Chia, Francesco Clemente a Enzo Cucchi a Američané Julian Schnabel, David Salle a Susan Rothenbergová.

K nástupu postmodernismu v malířství došlo ke konci 70. let v Itálii jako reakce na minimal art, konceptuální a akční umění. Mladí umělci (Sandor Chia, Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Francesco Clemente), kteří dostali označení italská **transavantgarda**, usilovali silou výrazu a nedogmaticností navázat ztracený kontakt s lidovými vrstvami.

Nová vlna představuje návrat k jednoduchému, nejčastěji figurálnímu námětu, k štětcem malovanému obrazu a výraznému koloritu; jako předchůdci byli oceňováni malíři Karel Appel a **Francis Bacon** – viz 33

ALEXANDR ARCHIPENKO – sochař viz 21.

Kurt Gebauer – viz 21.

Michal Rittsein – viz 21.

**Návraty realismu ve XX. století (neoklasicismus, magický realismus, umění totalitních režimů, „národní umění“)**

### MAGICKÝ REALISMUS

Magický realismus se rozvinul v **surrealismu**, aby co nejdříve zachytil snové fantazie s reálnistickým pojetím.

Španělský malíř **Oscar Domínguez** spolupracoval se surrealisty v 30. a ranných 40. letech 20. století. Říká se, že objevil pro surrealismus techniku automatického malířství. **Umělec při tomto procesu maloval přímo z podvědomí a bez jakýchkoliv vnímaných idejí okolního světa.** Podařilo se mu kombinovat realismus, ale i bohatý svět plný fantazie, podivných šelem a rozmanitých krajín. Používal stejné náměty jako Picasso, které byly zpracovány v jedinečném stylu v sérii dynamických křivek. René Magritte rozvinul ve třicátých letech svůj magickorealistický styl; spojením různých iluzivně podaných předmětů chtěl vyvolat u diváka šok, při němž se měly odhalit jejich skryté významy. Malíř usiloval o navození stejného pocitu tajemnosti, jaký zkoušel v dětství nebo při promítání něměho filmu (Fantomas, Newyorská tajemství), v němž se skutečnost a zázračno stále prolínají.

U různých představitelů Nové věcnosti – Neue Sachlichkeit – viz 33. se setkáváme s rozdílným stupněm absurdní reality a magičnosti věcí, kterou vyvolává

světelná barevnost z nich vyzaující; tam kde je v plné míře uplatněna, hovoříme o magickém realismu.

### UMĚNÍ TOTALITNÍCH REŽIMŮ

V Německu a SSSR se politici snažili podpořit ty umělecké směry, které podle nich nejlépe sloužily jejich politickým cílům. Hitler nastoupil k moci v Německu v roce 1933, Jodef Stalin byl diktátorem v SSSR od konce 20. let do své smrti 1953. Oba věděli, jak dobře umění slouží propagandě. Věděli také, co se jim líbí a co ne – avantgardu odsoudili a přiklonili se k tradičnímu či klasickému realismu. Tento realismus však neměl sloužit ke společenské kritice, měl chrlit idealizované kýčovitě portréty svalnatých dělníků a šťastných německých a sovětských rodin. Umělci, kteří se nedali touto cestou, byli vykázáni z muzeí a galerií a jejich díla byla zničena. Přirozený vývoj umění v letech 1940-60 byl značně potlačován. V roce 1948 byl zakázán rozvoj uměleckých skupin a spolků, politicky byl podporován socialistický realismus, což byl dosti netvůrčí, nepravdivý a kýčovitý způsob znázornění „šťastného socialistického života“. Oslavován byl rodinný život, mužná síla, hrdinský boj, velkolepé budování, Socialistický realismus nesnesl kritiku společnosti a byl do velké míry falešný.

Mnoho vynikajících umělců, jejichž vývoj vypadal před válkou velice slibně, se v průběhu 50. let dostalo „do služeb“ komunistického režimu. Jejich tvorba byla omezena na oslavu státních představitelů a komunistických idolů. Každé větší město muselo být opatřeno sochou sovětských komunistů a ideologů Stalina či Lenina nebo jejich československých napodobitelů.

### Hyperrealismus, fotografický a digitální obraz.

V podstatě jen s malým časovým odstupem vzniká vedle pop artu, nového realismu a nové figurace na konci 60. let 20. století v USA hyperrealismus; jeho střediskem se na počátku 70. let stal New York a západní Evropa. Znamenal návrat ke krajně veristickému, iluzionistickému zobrazení viděné skutečnosti a běžných každodenních životních situací. Malíře zajímaly zvláště efekty odlesků, způsobené prolínáním obrazů zrcadlících se na vyleštěných plochách skel a kovů výkladních skříní obchodů, karoserií aut a na fasádách architektury, ale i výrazný tvář, postojů a gest lidí v nestřeženém okamžiku.

Syrová reality je zpracována precizní malířskou technikou pomocí akrylových barev a americké retuše, přičemž se používá a fotografické projekce; proto se hyperrealismus nazývá také fotorealismus. Malířům slouží fotografické vidění (barevné diapositivy) nejen k zachycení ostrých stínů slunečního světla, jeho odlesků a odrazu prostoru, ale i k novému chápání detailů lidského těla, jež jsou zobrazeny v obrovitém zvětšení se šokující přesností. Hyperrealisté podávají obraz reality ostřeji a bohatěji, než jej vidí lidského oko; **odhalují tím nedostatečnost lidského zraku a zároveň postihují realitu optického klamu.**

Reálně přesné motivy byly na plátně zachyceny s největším detailem tak, že někdy ani na první pohled nerozeznáme malbu od fotografie. Umělci často pouze vyfotografovali zamýšlený motiv a pak vše do nejmenších drobností přemalovali na plátno. Obrazy vytvářejí zvláštní nečekanou atmosféru a napětí ze splnutí iluze a reality. Tajemné osvětlení bez pocitu a jasných barev tak doplňuje realitu každodenního života v umění.

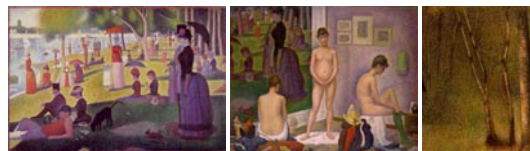
**Richard Estes** hyperrealistické umění bylo přímou reakcí na abstraktní realismus, který vládl americkému umění už od počátku 50. let. Hyper- a fotorealismus pozdních 60. let měly však zcela odlišné nauky - s odcházející citovostí, barvou a poezii musí v obraze zůstat realita.

Estes se nijak nepodílel na předmětu obrazu, pouze si vybral scénu, kterou chtěl namalovat, vyfotografoval ji a pak namaloval přesně podle fotografie do nejmenšího detailu. Richard Estes a jiní hyperrealisté přivedli své umění až k dokonalosti - do místa, kde realita a iluze byly jeden pojem. Estes tak vlastně převedl každodenní život do umění.

Hyperrealismus využíval fotografický a digitální obraz jako hlavní zdroj inspirace, pomocný technický prostředek jako přímou reakci na nové technické objevy .

### Symbolismus a jeho dědictví

- Romantismus, symbolismus, preraphaelismus ve srovnání a osobnostech
  - Předchůdci symbolismu
    - Symbolistická Evropa přelomu XIX. a XX. století
    - (Francie, Německo, Belgie, Rakousko, Polsko, Rusko,...)
    - „Umělcův dům“, das Gesamtkunstwerk
    - Secese jako dekorativní verze symbolismu
- Dvě vlny symbolismu v Čechách (Preisler, Bílek, Kupka, Pirner...) (SURSUM)
  - Ohlasy symbolismu v umění XX. století
    - (surrealismus, expresionismus, aj.)



Georges Seurat

Na své první olejomalbě Koupání v Asnières pracoval přes rok; používal ještě lomené barvy, nanášené v měkkých a širokých skvrnách; Se svými kolegy **založil Salón nezávislých** (1884), Pod Signacovým vlivem začal užívat čisté barevné tóny, odvozené se slunečního spektra a nanášené v malých skvrnách (tečkách) podle zákona simultánního kontrastu. Míšení barev na paletě nahradili oba malíři optickým míšením na divákově sítnici.

Technikou pointilismu provedl Seurat velké figurální kompozice (Nedělní odpoledne na ostrově Grande Jatte, Cirkus) a větší počet krajín (Přístav v Hongleuru,); krajinomalby maloval v létě v plenéru u moře nebo v okolí Paříže, v zimě pracoval v ateliéru na velkých kompozicích, v nichž systematicky vyjadřoval své umělecké záměry. Usilovat o vytvoření obrazu formálně svébytného, na zrakovém dojmu nezávislého; šlo mu stále více o klasickou kompozici obrazu a harmonii dojmů.

Klid vyjadřoval rovnováhu světlých a tmavých tónů, vyvážením teplých a studených barev a převahou horizontálních linií; veselost dominujícími zářivými teplými barvami a liniemi stoupajícími nad horizont; smutek tmavých chladnými barvami a klesajícími liniemi.

Od statických kompozic přešel až k zachycení prudkého pohybu (Cirkus, Kánán, ) a stále prohluboval práci se světlem (Modelky).

Seurat vytvořil dílo základního významu pro moderní malířství. Technikou divizionismu dosáhl cíle tohoto směru tj. co nejintenzivnější barevné zářivosti, a zachytil tak skvělý jas barevného světla přírody, ale svým úsilím o nové vyjádření obrazového řádu přesáhl doktrínu novoimpresionismu; zařadil se tak mezi postimpresionistické malíře, kteří v 80. letech 19. století hledali v opozici proti impresionismu novou syntézu. Jeho geniální umělecké nadání mu nikdy nedovolilo, aby se stal otrokem svým malířské metody, která sváděla k mechanickému provádění.

**Paulu Signac** rád cestoval, navštívil Holandsko, Korsiku, Itálii, Cařihrad, ale nejmilejším cílem jeho cest byly francouzské přístavy Saint-Tropez, Port-en-Bessin a Collioure, odkud si přivážel svěží akvarelové skici, malované spontánním děleným rukopisem. Podle těchto skic pak v ateliéru prováděl kompozice, v nichž se snažil podat „nejharmoničtější, nejsvětelnější a nejbarevnější výplod“ přírody.

Používal pouze čistých spektrálních barevných tónů smíšených s bělobou podle zásad optického míšení barev. Signac patřil k nejdůslednějším stoupcům a obhájčům novoimpresionismu, avšak na rozdíl od Seurata zůstal v zajetí zrakové imprese, kterou se snažil podat pointilistickou malířskou technikou. Jeho obrazy představují jakési barevné krajinářské reportáže, v nichž kolorit přechází k obrazu do obrazu bez nějaké změny.

Význam novoimpresionismu spočíval jinak v tom, že smyslové poznatky impresionistů uvedl v ucelenou soustavu a proti intuici postavil metodu, jednak jako první přišel s novou koncepcí autonomnosti obrazu. Jeho cílem bylo vytvořit obraz podle určitých pravidel analogicky tak, jak se tvoří hudební díly. Malířská forma přestala mít přímý vztah k vidění skutečnosti a stala se podle svých vnitřních zákonitostí nástrojem výtvarné myšlenky. Svou definici obrazu jako plátna pokrytého krásnými barvami předjímá P. Signac abstraktní umění.

### Romantismus, symbolismus, preraphaelismus ve srovnání a osobnostech

Symbolistická Evropa přelomu XIX. a XX. století (Francie, Německo, Belgie, Rakousko, Polsko, Rusko,...)

Romantismus viz 18., 23

### SYMBOLISMUS

„Symbolismus je literární a umělecké hnutí, jehož hlavní zásady směřují k utvoření výrazu, který by byl přímým vyjádřením básnickovy citlivosti bez zprostředkující spolupráce vysvětlujícího rozumu. Tímto výrazem je takzvaný symbol. Výklad pojmu symbol je nejednotný“ (Vitězslav Nezval). Francouzský kritik Albert Aurier shrnul program malířského symbolismu do pěti zásad: „Umělecké dílo musí být

1. ideistické, protože jeho jediným ideálem bude vyjádření Ideje,
2. symbolistické, protože vyjádří tuto ideu formami,
3. syntetické, protože podá tyto formy, tyto znaky podle způsobu všeobecné pochopitelnosti
4. subjektivní, protože objekt nebude nikdy pozorován jako objekt, ale jako znak myšlenky vnímané subjektem,
5. dekorativní (což je důsledek), neboť vlastní dekorativní malířství, tak jak je chápali Egypťané, velmi pravděpodobně i Řekové a primitivové, není vůbec nic jiného, než projev umění současně subjektivního, syntetického, symbolistického a ideistického.“

Takto vymezený pojem symbolismu lze ve francouzském postimpresionistickém malířství vztáhnout na dílo Paula Gauguina, pontavenské školy a na skupinu Nabis.

---VT---

Předchůdci symbolismu

### POSTIMPRESIONISMUS

V polovině 80. let 19. století se začaly ve francouzském malířství projevovat tendence kriticky reagující na impresionismus a usilující překonat jeho názorovou základnu. Tyto tendence, reprezentované dílem Georsege Seurata, Paula Gauguina, Vincenta van Gogha, Henri de Toulouse-Lautreca, Paula Cézanna a Celníka Henriho Rousseaua, označujeme souhrnně postimpresionismus. Tento pojem nevjadřuje pouze historickou následnost impresionismu, ale i opozičnost a protikladnost k němu.

Historické okolnosti vzniku postimpresionismu se váží k roku 1884, kdy byla založena **Společnost nezávislých umělců** a pořádala každoročně **Salón nezávislých**. Postimpresionističtí malíři byli proti impresionistické generaci o jedno či dvě desetiletí mladší. Nejstarší z nich, Paul Cézanne, patří datem svého narození ještě k **impresionistům** (1839), nejmladší, Henri de Toulouse-Lautrec, se narodil roku 1864 a tím se řadí k **secesní** generaci.

Přes všechny rozdíly mezi jednotlivými postimpresionistickými směry, dané jejich specifickými názory, záměry a metodami, lze vysledovat některé společné obecné rysy postimpresionismu:

1. Všechny postimpresionistické směry (s výjimkou naivního umění Celníka Rousseau) vznikly jako reakce na impresionismus.
2. Jejich snahou bylo najít pro uměleckou tvorbu pevnější a trvalejší základnu než zrakový dojem (vnitřní umělecká představa, idea, symbol).
3. Umění má odpovídat modernímu psychickému a společenskému ustrojení člověka a jeho postavení ve společnosti a v přírodě.
4. Místo na instinkt a intuici se klade důraz na metodu, intelekt a umělecký program: Umělecká tvorba je provázena teoriemi a manifesty úzce spjatými s tvůrčím procesem.
5. Umění se staví do opozice proti společnosti a její vládnoucí vrstvě; někteří umělci přijali osud „prokletých umělců“ (Gogh, Gauguin, Lautrec) jako životní nutnost nikoli jako exhibicionismus.
6. Přes vzájemné rozpory a neshody (Gauguin s novoimpresionisty, Gauguin s Goghem), byli postimpresionisté spjatí vlivem (Cézanne obdivil Gauguina, Gauguin a Seurat Gogha, Gauguin Rousseaua a Redona) a dokonce společnými motivy (Gauguin a Gogh, Gauguin a Bernard). Protikladné postimpresionistické tendence vytvářejí doplňující se celek, v němž jsou obsaženy senzualismus a spiritualismus, racionalismus a iracionalismus.

### NOVOIMPRESIONISMUS

Novoimpresionismus (též **pointilismus**, divizionismus) usilovat podložit instinktivní tvorbu impresionistů výsledky vědeckých výzkumů z oborů fyziologie vidění a fyzikální optiky. Soustavným studiem optiky dospěli francouzští malíři v 80. letech 19. století k systematické metodě nahrazující míšení barev na paletě optickým míšením na divákově sítnici.

Novoimpresionistický obraz se proměnil v plátno pokryté mozaikou barevných teček (odtud název pointilismus, z francouzského le point = tečka), které vyjadřují lokální barvu předmětu, žluté sluneční světlo, reflexy odražených předmětů a barevný kontrast (dvě barevná tělesa vedle sebe položená působí na sebe tak, že každé těleso se barevně mění ve směru kontrastu k barvě druhého tělesa).

Protože se barvy, odvozené z barev slunečního spektra, rozkládají na jednotlivé prvky, nazývá se novoimpresionismus také divizionismus. Název novoimpresionismus dal tomuto směru kritik Félix Fénéon v roce 1886.

**V duchu zvědčeti své malířské metody stanovili novoimpresionisté také přesnou velikost barevné skvrny (tečky) ve vztahu k ploše plátna a tím i vzdálenosti, z níž divák obraz pozoruje.**

Nejvýznamnějším představitelem tohoto směru byl **Georges Seurat**. Studoval a kopíroval staré mistry v Louvru (Ingres, Delacroix a Veronesi). Nadchl se myšlenkou Charlese Blanca, že barvy podléhají pevným zákonům a lze jim učit stejně jako hudbě. Zprvu výlučně kreslil. Bez konturové kresby, pouze kontrasty bílých a černých ploch a pečlivým odstupňováním tónů přesně postihoval objemy v prostoru; jeho kresby křídou vzbuzují dojem, jakoby vznikly zhmotněním světla nebo zhuštěním tmy.

Postimpresionalistický symbolismus měl však ve francouzském malířství předchůdce v díle malířů **Puvise de Chavannes** - historismus, **Gustava Moreaua**, **Féliena Ropse** a **Odilona Redona**.

## FRANCIE

**Pierra Cécile Puvise de Chavannes** (1824-1898), žák A. Schaffera, E.

Delacroixe a T. Coutura, podnikl dvě cesty do Itálie, zabýval se především nástěnnou malbou, v níž uplatnil svůj dekorativní talent a smysl pro velkolepý monumentální sloh, jehož jednoduchá barevnost, přísná kompozice a uměřená velikost imponovaly postimpresionistickým malířům. Provedl nástěnné malby v pařížském Panteonu, na Sorbonne a pařížské radnici. Jeho nejznámější obraz *Chudý rybář* chválil P. Cézanne a kopíroval G. Seurat; Puvisovu malbu oceňovali i P. Gauguin a V. van Gogh.

Proti v podstatě klasicistickému Puvisovi de Chavannes měl **Gustave Moreau** povahu romantika. Byl ovlivněn E. Delacroixem. V Itálii na něho silně zapůsobili benátská a florentská malířství 14. století a A. Mantegna. V letech 1852-1880 obsedl pařížský Salón obrazy na mytologická a náboženská témata, v nichž se snažil vyjádřit všelidské symboly s věčně platnými obsahy. Stylizovanou kresbou neobvyklým osvětlením a dekorativním koloritem dosahovali podivuhodného dojmu čaromné nádhery, pohyblivého se v neurčitě oblasti mezi vizi a snem Salome. Jeho silně náboženská citění směřovalo k mystickému panteismu. Od roku 1892 se stal profesorem na Škole krásných umění v Paříži, kde měl podnětný vliv na své žáky (např. G. Rouaulta, H. Matisse a A. Marqueta).

**Odilon Redon** (1840-1916), byl vrstevníkem impresionistů (podílel se na jejich poslední výstavě v roce 1886), ale od počátku šel vlastní cestou. Začal se zabývat grafikou. Kopíroval staré mistry v Louvru. V roce 1884 se podílel na zřízení Salónu nezávislých. Ačkoliv vycházel z oddaného pozorování přírody, kladl Redon hlavní důraz na sílu obrazotvornosti. Podle vlastních slov sledoval „jediný cíl, vyvolat u diváka naléhavou touhu po temném světě neznámého a neurčitého“; „neviděné“ však chtěl tvořit „s maximálním využitím logiky odvozené z viditelných jevů“. Usiloval, aby jeho umění působilo „sugestivně“. Maloval krajiny, podobizny, zátiší a figurální kompozice, v jejichž zvláštním barevném fluidu je zatajen naléhavý pocit malíře. Zprvu hlavně kreslil a litografoval, ale jeho první výstavy uhlokresb zůstaly bez povšimnutí. Redon spojil romantickou fantazii s osobními prožitky, úzkostnými sny, halucinacemi, pocity nicoty, ale na rozdíl od satanismu Féliena Ropse dokázal vyjádřit svět svých subjektivních představ v poetickém světle záračnosti. Podle umělčova názoru umění nespočívá v realitě viděného, ale v realitě citění. Některé utkvělé motivy prolínají celým Redonovým dílem (motiv oka, smutná tvář). *Zavřené oči*; *Kyklop*. Barva začala hrát v Redonově díle hlavní úlohu až od 90. let. Ze všech postimpresionistických malířů patřil k nejliterárnějším; náměty čerpal často z literatury Barvy Redonových obrazů, podobně jako malby Gustava Moreaua, jež ho ovlivnily, září magickým kouzlem. Proto Redona obdivovali P. Gauguin, É. Bernard a malíři ze skupiny Nabis (B. Bonnard, E. Vuillard, M. Denis). Jeho kolorismus zapůsobil i na H. Matisse.

Vedoucí osobností postimpresionistického symbolismu se stal Paul Gauguin (1848 až 1903). V polovině 80. let 19. století, kdy ještě vystavoval s impresionisty začal hledat v přírodě „zákony pro tvoření všech lidských citů“. Rozenával „linie uslechtilé, lživé atd., přímka dává nekonečno, křivka tvar ohraničuje“; o barvách a jejich působení na oko soudil, že jsou „ještě výmluvnější, až méně mnohoznačné jako linie. Jsou tóny vznešené, jiné obyčejné, harmonie klidné a konejšivé, jiné, jež vás svou smělostí vzrušují.“ Vůči impresionismu vystupoval kriticky. Impresionisté podle něho „pěstovali senzibilitu oka, místo aby se vnořili do nitra plného tajemství“. Svým žákům později radil: „Nepracujete tolik podle přírody. Umění je abstrahování. Vezměte si z přírody to, o čem jste před ní snili...“ Gauguin hlásil autonomnost obrazu: „Ještě než si uvědomíme, co obraz vlastně představuje, jsme již dojatí magickým akordem jeho barev. Barva sama o sobě vyvolává pocity, které tím, jak nás vzrušují, mají v sobě jakousi hádanku

V obraze *Vize po kázání* (1888) nerozkládal Gauguin barvy jako impresionisté na drobné skvrny, jež se mají spojit v divákové oko, ale nenašel je v souvislých plochách a ohraničoval konturou. Jak stoupala jejich barevná intenzita, stávaly se samy výrazem a symbolem duchovního obsahu obrazu. Tento nový způsob malby se nazýval cloisonismus (konturování zářících barevných ploch připomínalo techniku emailu cloisonné).

Žlutý Kristus v obraze jehož kvality sám oceňoval, se Gauguinovi podařilo syntetizovat spirituální prvek s rustikálním a expresivním formou se symbolickou. Na Tahiti kromě obrazů začal tvořit dřevěné sochy. Ve svých tahitských obrazech chtěl „ztělesnit představu nesmírně bohaté divoké přírody, tropického slunce, měničící vše kolem v plameny“; musel totiž své postavy obklopit prostředím, v němž působí přirozeně. Usiloval vyjádřit se „co nejméně literárními prostředky, jinak, než se to dělalo dříve“. Vytvářel proto „tísňovou harmonii tak tragicky a děsivě pochmurnou, že zní v uších jako umíráček. Fialová, temně modrá a oranžově žlutá“.

Gauguin objevil pro moderní malířství svět bretaňského života a folklóru a pohádkový svět tropických tichomořských ostrovů s jejich rajskou přírodou a svéráznými kulturními tradicemi. Jako první usiloval obohatit moderní západní umění příkladem primitivních kultur. Vytvořil monumentální sloh, uznávající barevnou

plochu jako základní jednotku obrazu, rytmizovanou poměrem barevných ploch a výraznými konturami. Zároveň s prohloubením duchovního obsahu malířského díla se zvyšovala intenzita koloritu.

Gauguin ovlivnil svým dílem nejen příslušníky pont-avenské školy a skupiny Nabis, ale z jeho díly vyšla i secese, na niž působil Gauguinův symbolismus, plošná stylizace a kolorit.

**BELGIE Félicion Rops** (1833-1898), belgický kreslíř a především grafik, byl samouk, svůj kreslířský talent objevil při ilustrování studentského časopisu, nejprve se naučil litografovat a své karikatury, věnoval se technikám leptu, jež mistrovsky ovládal. Využíval každé příležitosti, aby uplatnil ženské akty v nejsmyslnějších pozicích; vysmíval se měšťánské počestnosti. Vydal řadu leptů *Satanique*.

**NĚMECKO** – Zde se symbolismus projevuje jako **Jugendstil** (secese) vyznačuje se protikladem florálního a abstraktního směru.

**RUSKO** zde se tvorba mísí s vlivy starého lidového umění. Neoriginálnější symbolistou je M.A. Vrubel. Hlavní motiv jeho děl je vesmírné zlo. Svých halucinací využíval v některých vizionářských obrazech- *Pan*

**RAKOUSKO** – Nejvýznamnějším malířem byl **Gustav Klimt**, kombinuje lineární kresbu se stylizovanou plošnou skratkou. Dbá na duchovní výraz, alegorii..

**POLSKO** H. H. Siemiradzki Ve své době velmi uznávaný symbolista, autor nástěnných maleb v Katedrále Krista Spasitele v Moskvě. Pro Siemiradzkiho znamenala tato velkolepá zakázka takřka splnění všech jeho uměleckých snů a chopil se jí s obrovským nadšením. Pro katedrálu vytvořil rozsáhlý cyklus maleb ze života Krista a Alexandra Něvského. Tyto malby se bohužel do dnešní doby nezachovaly, protože byla katedrála komunisty vyhozena do povětří. Na sklonku svého života pracoval Siemiradzki především na různých zakázkách pro divadla – navrhl například oponu pro divadla v Krakově a Lvově a podílel se na výzdobě budovy varšavské filharmonie.

## PRARAFFAELISLÉ

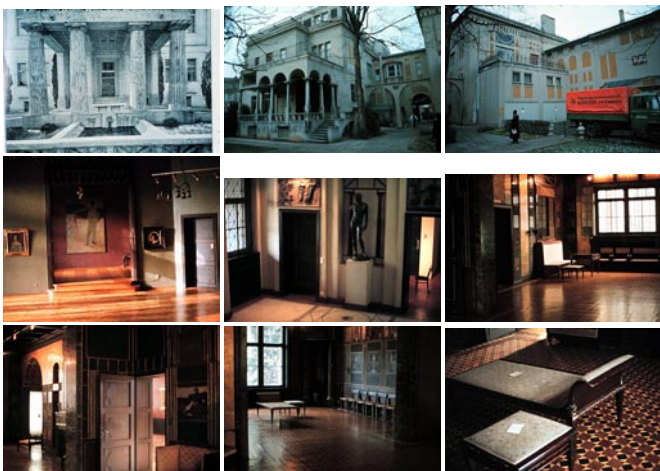
Společenská Prerafaelitů bylo založeno v roce 1848 v Anglii na protest proti oficiálnímu učení Královské Akademie v Londýně. Prerafaelité věřili, že jedině opravdové umění pocházelo z 16. století, z období než začal tvořit italský malíř Rafael, kterého považovali za vzor neautentičnosti (odtud jméno Prerafaelité). Tito malíři malovali obrazy s tématy středověkých pověstí, biblických příběhů a mytologie. Pro jejich plátna jsou typické zářivé barvy a mistrně zachycené detaily. Tvorba Prerafaelitů a především jejich ztvárnění náboženských témat bylo předmětem ostré nevole a odporu kritiky. Uznání se Prerafaelitům dostalo až po roce 1851, kdy na jejich obhajobu veřejně vystoupil John Ruskin, anglický spisovatel a umělecký kritik, který se rovněž sám zabýval vlastní uměleckou tvorbou. Společenská Prerafaelitů se rozpadlo v roce 1853. Prerafaelité bývají všeobecně uznáváni jako předchůdci symbolismu.

Romantismus a prarafaelismus jsou si podobné v námětech (zájem o minulost) a ztvárnění (podrobné detaily, snaha o pravdivé zobrazení s jistou idealizací), symbolismu však byl blíže prarafaelismus. Romantismus z nespokojenosti se společenskými řády uchýlil do světa fantazií a snů bez nějakých větších myšlenek a jinoťajů. Symbolismus však přináší promyšlené kompozice, nikoli podle náhody či rozmaru.

## „Umělcův dům“, das Gesamtkunstwerk

Secese usilovala o vytvoření jednotného souborného uměleckého díla, v němž by se tvůrčím způsobem uplatnily všechny druhy umění ( něm. *Stylu das Gesamtkunstwerk*), proto secese stírala hranice mezi jednotlivými uměleckými druhy.





Franz von Stuck

v období mezi válkami kromě **Jana Zrzavého** také grafici František Koblíha, Jan Konůpek a **Josef Váchal**.

Sursum:

symbolisti: Koblíha, Váchal, Zrzavý. Vydává katolickou revue Meditace (1910–1912)

### Ohlasy symbolismu v umění XX. století (surrealismus, expresionismus, aj.)

První období expresionismu (1885-1900) – vyjadřuje reakci na symbolismus, prohlašuje vnitřní subjektivní svět člověka za jedinou, pravou realitu a jeho vyjádření za hlavní cíl umění. K tomu jim slouží symbolika barev, předmětů.. Hlavní představitelé: V. van Gogh, H. Toulouse-Lautrec, J. Ensor, E. Munch a F. Hodler. Charakteristickými znaky jsou akcentovaná precizní kresebnost, přechází až do karikatury a prudká barevnost.

Podobně na tom je i surrealismus. Zobrazuje vnitřní svět, vize a sny, bez logických ale právě symbolických vztahů.

### Secese jako dekorativní verze symbolismu

Tento umělecký styl se objevil v Evropě a ve Spojených státech po polovině 19. století a plně se rozvinul kolem roku 1900. Vznikal v době, kdy průmyslový „brak“ začal pronikat do všech oblastí života a jako reakce proti průmyslové civilizaci, reakce, která se dovolávala návratu k řemeslné výrobě, považované za lék proti ošklivosti. Secese vznikla jako protest proti těžkopádným historizujícím tradicím klasického umění. Evropa přivítala nový styl s nadšením a secese se tak stala životním stylem přelomu dvacátého století. Zasáhla do všech oblastí lidské činnosti - malířství, hudby, poezie, architektury, šperkařství, nábytkářství a módy. Za nejvýznamnější středisko secese byla považována Vídeň. Secesní obrazy působí harmonií linií a proporcí v souladu s lehkostí a ladností zobrazených témat. Často se setkáme s ornamentálností přírodních tvarů, siluet stromů a listů, leknínů, mořských vln a rozevlátých ženských vlasů. Těžiště secese neleží ve „vysokém“ umění, v malbě a sochařství, ale v dekoraci a užitém umění.

Každý prvek secesního slohu má svůj symbolický význam. Sám secesní ornament, leneární, plošný, není pouhou dekorací, dynamická vlnovka symbolizuje duchovní síly, „proud života“, nebo akt lásky. I barva má svou symboliku, obraz přestal být napodobením skutečnosti. Např. kontrast bílé a černé symbolizuje životní rozpory, bílá ticho, smrt, černá světlo ducha..

ALFONS MUCHA viz 18.

Rakušan GUSTAV KLIMT jeho obrazy jsou plné nevšedních prvků - náznaků i výrazných linií, splývajících vlasů, květin a geometrických vzorů. Křivky, spirály a mystické víry jasných barev dotvářejí nový svět v hlubinách podvědomí. Jeho vzory a syté barvy podmaňují pocity dekadence, erotična a tajemného napětí přelomu století. Klimt se v té době zabývá malováním rozměrných alegorií a obrazů s mýtickými tématy. Jeho hlavním předmětem je samotná osobnost ženy. Maluje ji nahou i nádherně oblečenou, v pohybu i sedící, stojící, ležící, ve všech pózách i polohách, se všemi gesty a vášněmi. Svými obrazy Klimt ale také zapříčiňuje mnohé skandály a vlny nenávisli ze stran kritiků. Narodil od tradičně přijímaných aktů ideálních žen totiž Klimt raději maluje obyčejné dívky z ulice, provokuje a dráždí.

### Dvě vlny symbolismu v Čechách (Preisler, Bílek, Kupka, Pírnec... ) (SURSUM)

**JAN PREISLER** Byl ovlivněn hlavně impresionismem a **secesním symbolismem**. vytvořil osobitý styl s výjimečnými symbolistickými prvky. Jeho typickým tématem je téma Černého jezera, ve kterém se zjasnila a uvolnila jeho paleta. Ke konci života byl pověřen monumentální zakázkou na výzdobu Obecního domu

**FRANTIŠEK BÍLEK** Byl nejvýraznější osobností české symbolistické sochařské generace. Jeho dílo se svou poetičností těsně váže s dílem Otakara Březiny - spirituální charakter jejich umění přesáhl dobové konvence. Za zmínku stojí i Bílkovy plastiky s novozákonní tematikou. Výrazný talent Františka Bílka se uplatnil i v oblasti užitého umění a v architektuře.

**FRANTIŠEK KUPKA** Český malíř František Kupka se umění vyučil v Praze a ve Vidni a poté odjel do Paříže, kde se živil jako ilustrátor. V Paříži se Kupka mimo jiné rovněž zajímal o teosofii, což byla náboženská nauka o tom, že Bůh sídlí v intuici. Byl také spiritistickým médiem a zabýval se okultismem. Kupka jako jeden z prvních malířů maloval nejen barvy a tvary, ale také světla a zvuky a dojem, který v něm malovaná scénérie zanechala. Jeho dílo a jeho hluboký přínos umění byl uznán až v 60. letech 20. století

**MAXMILÁN PÍRNER** proslavil se jako ilustrátor. Inspiroval se bájeslovím, mytologií, filosofií, ve svých dílech zdůrazňoval duchaplnost, myšlenkové bohatství, promyšlenost a výtvarnou sdílnost alegorií

Druhou vlnou českého symbolismu je předválečná skupina Sursum - působili

### **28. Od dadaismu k pop artu a tendencím konce XX. Století**

- Dada, jeho zrod, rozšíření, významné osobnosti a realizace
- Surrealismus ve Francii a českých zemích
- Neodada, osobnosti, význam
- Pop art
- Fluxus, Arte Povera, britské umění 90. let

### **29. Kořeny, vývoj a krize abstraktního umění.**

- zrození abstrakce z ducha symbolismu (Blaue Reiter, Kandinský, Kupka...)
- pozice abstrakce mezi „klasickými avantgardami“
- abstraktní tendence mezi válkami (Paříž, Praha)
- abstraktní expresionismus
- materiálová abstrakce, český informel

### **30. Konkrétní formy v umění XX. Století**

- názorová východiska konkretism
- vývoj de Stijl od abstrakce (Mondrian) ke konkretismu (Doesburg), Arp
- Bauhaus
- konstruktivismus a funkcionalismus
- konkretismus 60. let
- minimalismus a postminimalismus

### **31. Zrod, podoby a pozice konceptuálního umění. Předchůdci (Duchamp, Magritte, ready-mades, Klein, Cage, Black Mountain College)**

- konceptualismus a jeho klasikové
- fluxus
- happening, performance, akční umění, body art
- land art (earth art), environment, instalace

### **32. Překračování dosavadních hranic umění ve XX. století. Polarita tradičního a „netradičního“ pojetí umění ve XX. Století.**

- koláž (od kubismu)
- asambláž (kubismus, dadaismus, surrealismus, neodada, popart...)
- happening jako koláž v čase
- instalace
- multimedialismus
- Fluxus
- Joseph Beuys, kořeny jeho díla, sociální skulptura, ekogismus
- konceptualismus
- multikulturalismus postmoderní éry
- postmoderní otázka
- proč „anything goes“ ?

### **33. Expresivní tendence v umění XX. Století**

- předchůdci a průkopníci (Van Gogh, James Ensor, Edvard Munch,?)
- Die Brücke, Blaue Reiter, Osmá, Neue Sachlichkeit
- Cobra a Ra
- Abstraktní expresionismus, tašismus, informel
- osobnosti expresivní figurace (Francis Bacon, Jan Bauch,...)
- Neoexpresionismus a transavantgarda 80. let

### **34. Světová architektura od moderny k postmoderně. Charakteristika vývojových tendencí, periodizace, základní osobnosti, ohlas a realizace v našem prostředí**

- charakteristika purismu, funkcionalismu a organické architektury
- Le Corbusier a CIAM
- Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe a Bauhaus
- Frank Lloyd Wright
- postmodernismus - teoretický základ, tvůrci a díla
- high technology
- dekonstruktivismus

### **35. Architektura v českých zemích od moderny k postmoderně**

- Jan Kotěra
- český architektonický kubismus
- vztah českého funkcionalismu k internacionálnímu stylu
- architektura 20. a 30. let v Praze, Hradci Králové a Zlíně
- Bohuslav Fuchs a brněnská architektonická škola
- výstaviště v Brně a Výstava soudobé kultury 1928
- postmodernismus v české architektuře
- high technology
- dekonstruktivismus







