

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI
FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY A KULTURY

DĚJINNÉ VÝJEVY A JEJICH INTERPRETACE
DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Lukáš Korec

Učitelství pro střední školy, obor Učitelství výtvarné výchovy pro střední školy a základní umělecké školy

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Stanislav Poláček

Plzeň 2018

Prohlašuji, že diplomovou práci jsem vypracoval samostatně
s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 26. června 2018

.....
vlastnoruční podpis

Rád bych poděkoval MgA. Mgr. Stanislavu Poláčkovi, který tuto práci vedl, za věcné a podnětné rady a konstruktivní spolupráci při praktické tvorbě a pojednání. Můj dík ale patří i ostatním pedagogům a pracovníkům KVK za vstřícný a obětavý přístup během studia, které k této práci vedlo.

ANOTACE

Výstupem diplomové práce je devět černobílých kreseb suchým pastelem na šepsovaných barvený papír formátu 120 x 200 cm a teoretický průvodní text popisující zadání, jeho zpracování a aplikaci do výuky. Tématem práce jsou historické náměty, jejich vývoj a využití v dnešní autorské tvorbě a učebním prostředí jako způsob zapojení a učení teoretických poznatků dějin umění vlastní tvůrčí činností, praktickou výtvarnou i výzkumnou, za využití analýzy jednotlivých stylů a jeho autorů pro aplikaci definovaných prvků ve vlastním vyjádření.

KLÍČOVÁ SLOVA

Historické náměty, kresba, dějiny umění, interpretace historie, kontextualita, vlastní tvorba, analýza historických stylů

ANNOTATION

The outcome of this diploma thesis is nine monochromatic pastel drawings on colored paper of size of 120 x 200 cm and theoretical text explaining its aim, realization and application into education. The theme of this work is historical painting, its evolution and using in current art and educational environment as a way to teach facts of art history by using own creative work, both practical and theoretical research along with analysis of particular art styles and its authors to applicate defined elements in own expressions.

KEYWORDS

Historical topics, drawing, art history, history interpretation, contextuality, creative work, artistic styles analysis

OBSAH

ÚVOD	3
1. TEORETICKÁ ČÁST	5
1.1 OBSAH HISTORICKÝCH NÁMĚTŮ	5
1.2 VÝVOJ ZOBRAZOVÁNÍ A OBSAHU HISTORICKÝCH NÁMĚTŮ	6
2. PRAKTICKÁ ČÁST	17
2.1. NÁMĚTY	17
2.2. TECHNIKA	19
2.3. POPIS OBRAZŮ	20
2.3.1. Vítězství u Kadeše	21
2.3.2. Aeneias a Dido	25
2.3.3. Panna orléanská	29
2.3.4. Konspirace Pazziů	34
2.3.5. Exhumace Jana Nepomuckého	39
2.3.6. Revoluce žere svoje děti	44
2.3.7. Bratři Grimmové	49
2.3.8. Haagský kongres	53
2.3.9. Hvězdná Mata Hari	58
3. DIDAKTICKÁ ČÁST	64
3.1. DĚJINY UMĚNÍ V PEDAGOGICKÉ SITUACI	64
3.2. APLIKACE DO VÝUKOVÉ ŘADY	66
3.2.1. Využití	67
3.2.2. Obecný popis	68
3.2.3. Očekávané výstupy z hlediska RVP	69
3.3. PŘÍPRAVA KONKRÉTNÍ VÝUKOVÉ ŘADY	71
3.3.1. Výuková řada Gotické zobrazování	71
3.3.2. První výuková jednotka	77
3.3.3. Druhá výuková jednotka	80
3.3.4. Třetí výuková jednotka	83
ZÁVĚR	87
RESUMÉ	89
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	90
LITERÁRNÍ ZDROJE	90
WEBOVÉ ZDROJE	92
PŘÍLOHY	93
MYŠLENKOVÉ MAPY	93
Příloha I: Myšlenková mapa - Vítězství u Kadeše	94
Příloha II: Myšlenková mapa - Aeneias a Dido	95
Příloha III: Myšlenková Mapa - Panna Orléanská	96
Příloha IV: Myšlenková mapa - Konspirace Pazziů	97
Příloha V: Myšlenková mapa - Exhumace Jana Nepomuckého	98
Příloha VI: Myšlenková mapa - Revoluce žere svoje děti	99
Příloha VII: Myšlenková mapa - Bratři Grimmové	100
Příloha VIII: Myšlenková mapa - Haagský kongres	101
Příloha IX: Myšlenková mapa - Hvězdná Mata Hari	102

Příloha X: Myšlenková mapa - Didaktická část.....	103
FINÁLNÍ OBRAZY.....	104
Příloha XI: Vítězství u Kadeše	105
Příloha XII: Aeneias a Dido	106
Příloha XIII: Panna Orléanská	107
Příloha XIV: Konspirace Pazziů	108
Příloha XV: Exhumace Jana Nepomuckého.....	109
Příloha XVI: Revoluce žere svoje děti	110
Příloha XVII: Bratři Grimmové.....	111
Příloha XVIII: Haagský kongres	112
Příloha XIX: Hvězdná Mata Hari	113
SKICOVNÍ MATERIÁL	114

Úvod

Výtvarné zobrazování nás provází již od počátku lidského druhu, kdy začal mít kapacitu pro rozvoj abstraktního a estetického myšlení, a my ho dnes v historii nazýváme uměním s jeho slohy či styly. Je třeba si však uvědomit, že abychom ho správně pochopili a mohli hodnotit tak, jak bylo ve své době zamýšleno, je potřeba brát v potaz i dobové smýšlení a důvody, proč dílo vzniklo, což vychází z hlubších historických a společensko-kulturních kontextů doby. Samozřejmě si můžeme vystačit pouze s dnešními kritérii pro jejich hodnocení, ať už naučenými či intuitivními, ale ochuzujeme se tak o velké množství zajímavých obsahů a odkazů, které nám historická výtvarná díla představují, a to často včetně těch úplně hlavních, k jejichž poučené interpretaci je potřeba dalších znalostí, ať už jsou to dogmatizované symboly na obrazech, vyobrazené postavy a jejich příběhy nebo malé, leckdy vtipné a ironické detaily a narážky.

Mně osobně, dá se říci, tento způsob přemýšlení a bádání nad objekty dějin umění velice naplňuje a spatřuji v něm opravdový význam dějin umění, totiž nejenom faktografickou znalost autorů a jejich děl, ale i důvody, které je vedly k tomu, jak tvořili a které vedly společnost k jejich vkusu a požadavkům na autory. To nám dává možnost uměleckou tvorbu jiných dob opravdu pochopit a interpretovat. Má volba námětů tedy vedla k těm historickým, na kterých bych ukázal jejich vývoj vzhledem k motivům, které zobrazují a samotnému jejich měnícímu se obsahu a účelu, které jsem se rozhodl výtvarně interpretovat se snahou o vystižení několika významných, či typických prvků nejen vizuální podoby tehdejšího historického zobrazování, ale i volby samotných námětů.

První část, Teoretická, je věnována vývoji historických námětů v pojetí dějin umění, kde se pokusím ukázat pojetí samotného obsahu historie z pohledu vyvíjející se lidské společnosti a její odraz v umění. To se pak mění spolu s účely, které k němu vedly, ať už byly náboženské, mocenské či jiné. Praktická část, která následuje a kterou bych označil za hlavní, pak představuje devět velkoformátových kreseb, založených na historických a výtvarných prvcích období, které zobrazují. Pojetí motivů, které jsem si zvolil, a které jsou níže popsány, je postavené na širokém teoretickém základu, který považuji za potřebný pro objasnění mého způsobu a směřování práce, ať již se jedná tedy o samotné mé výtvarné pojednání výjevu, nebo čistě historický popis zobrazované události a jejich politických, společenských a jiných souvislostí. Postup mé práce je pak

vidět v příloženém skicovním materiálu, stejně tak jako v myšlenkových mapách, které představují východiska pro mé zpracování, a tím svým jednoduchým způsobem ukazují i mou interpretaci obsahu obrazu a jeho významů v pojmových relacích.

Důvody k volbě východisek a na nich stojícího tématu a zpracování mé diplomové práce, tedy historická témata v malířství a jejich dnešní pojednání s využitím různých znaků a prvků zobrazování typických pro daná historická období, bylo z velké části to, že propojují vlastně tři oblasti mého největšího zájmu, tedy dějiny umění, historii a praktickou výtvarnou činnost, nehledě na pořadí. Tyto oblasti jsou na druhé straně ale také zakotveny v obsahu kompetencích Rámcového vzdělávacího programu, proto jsem chtěl ukázat příklad aktivity, kterou se u žáků dá propojit učivo dějin umění a jejich tvůrčí činnost v hodinách standartní výtvarné výchovy (popřípadě volitelném semináři dějin umění) na vyšším stupni gymnázia. V poslední části mé práce, Didaktické části, která ukazuje možnost aplikace mé práce do školního prostředí, nejprve budu hledat východiska pro teoretické zasazení mé pedagogické práce, a poté popíšu konkrétní ukázkou tříblokové výtvarné etudy postavené na praktické aplikaci dějin umění do vlastní poučené tvorby. Během své pedagogické praxe jsem bohužel neměl možnost vyzkoušet efektivitu a funkčnost tohoto konceptu výuky, proto bych chtěl teoretickým východiskům a obhajobě různých aspektů a prvků výuky věnoval větší pozornost, stejně tak jako tvorbě příprav na jednotlivé bloky výukové řady, k čemuž jsem přiložil i myšlenkovou mapu, která ukazuje směřování mého přemýšlení a relace jednotlivých aspektů, které bych do výuky chtěl vložit. Nicméně stále tím zůstávám jediný, kdo si prakticky úkol vyzkoušel.

1. TEORETICKÁ ČÁST

1.1 OBSAH HISTORICKÝCH NÁMĚTŮ

Na historické náměty, jako jsou například výjevy z bitev, korunovace panovníka nebo ukázky ze života nějakého středověkého lidového hrdiny, jsme asi relativně zvyklí. Dnes už se na ně ale povětšinou díváme jako na čistě ilustrativní obrazy ukazující historickou situaci, tak, jak se více méně udála, s větší či menší nadsázkou, a nebereme v potaz často velkolepou atmosféru nebo emotivní sdělení, které nám výjev přináší. To je nejspíše z toho důvodu, že alespoň ve vzdělané společnosti je kladen důraz na objektivitu, která má v historii obecně daleko těžší pozici než například v přírodních vědách, a my se snažíme odprostit od jakýchkoliv subjektivních pocitů či interpretací. Je třeba si ale uvědomit, že historie se ne vždy vykládala tak, jako dnes, na důkazných podkladech a faktech, ale že její interpretace nejen, že byla závislá na úrovni vývoje společnosti a vědních disciplín, které se historií zabývají, ale také na účelu, za jakým byla interpretována a v jakém prostředí k tomu docházelo. A to se samozřejmě přímo odráželo v uměleckých dílech, která měla často tuto interpretaci zprostředkovat společnosti, proto bych se zde v krátkosti věnoval vývoji tohoto žánru a měnícímu a zmenšujícímu se obsahu, který pojímá a který my dnes čteme.

Tomuto problému, totiž jak definovat žánry a jejich obsahy, zeměna v malířství, a jaké pořadí jim z hlediska důležitosti dát, se věnovali již umělci a učenci v pozdně renesanční Itálii začínajícího 16. století, a jejich představa se pak jako vzor s drobnými úpravami udržela v uměleckých akademiích Evropy až do 19. stol. Tou dobou dokázali definovat šest hlavních námětů výtvarného umění, v závislosti na dobovém filosofickém smýšlení, kdy hlavním kritériem byla snaha o vystižení univerzální podstaty výjevu a jednotlivých objektů, jakési esence, vyjádřená italským slovesem *imitarre*, na druhém pólu pak stálo mechanické kopírování vidných věcí a zobrazování jejich pouhého fyzického zjevu, činnost vyjádřená slovesem *ritarre*. Tato bipolarnost, která měla vést k hlubšímu a citění a vnímání světa byla dána převládající dobovou filozofií, kterou byl zejména neoplatonismus, jenž výhradně upřednostňoval idealismus před realismem. Na nejvyšším stupni pak stály právě náměty historické. Pod nimi stály portréty, u kterých už nešlo o vyjádření celé situace, nebo dokonce o samotnou volbu námětu, ale jen o vystižení konkrétních lidí a jejich charakteru. Třetí v pořadí byly žánrové náměty, tedy náměty ze

života běžných lidí při jejich činnostech, dále krajinomalby a pohledy na města, po nich zvířecí náměty a jako poslední jsou zátiší, které už nevyjadřují žádnou ideu, ale ukazují reálné, neživé předměty. (Burke, 1996)

Zde je ale potřeba uvést na pravou míru to, co bylo myšleným obsahem historickým námětů a tedy obecně to, co lidé za historii považovali v různých fázích vývoje společnosti. Jak jsem již zmíňoval, bylo to dáno zejména fyziologickým, potažmo psychologickým vývojem člověka a s tím souvisejícím pohledem na vysvětlování světa a kolem sebe a jeho fungování. Konkrétně historie je vědou, která ze své postaty byla objevována postupně, s rostoucím rozvojem technologiemi a tím zdroji jejího poznání, vedle předešlých dílčích, často náhodných objevů. Na druhou stranu lidstvo již od počátku své existence mělo potřebu zjišťovat svůj původ a původ světa, který ho obklopuje, a k tomu využívalo fakt a vědomostí, které měli k dispozici. Těch samozřejmě zprvu moc nebylo, a i to byl nejspíše jeden z motivů, který vedl ke vzniků kultů a prvních náboženství, které lidem odpovídaly na jejich otázky a dávaly pocit jistoty a místa ve světě. Takto je to samozřejmě velice obecně řečeno, nerad bych se tady pouštěl do analýzy vlivů na vznik prvních náboženství, jen jsem se pokusil tímto dojít k souvislosti náboženství a historie, kterážto se pak odráží v nahlížení na obsah historických námětů. Pokud totiž i například starověký divák nahlížel na výtvarné dílo, zobrazující bohy či mytický výjev, hleděl na něj jako na zcela reálnou situaci ukazující historickou událost, protože mýty a legendy postavené podle těchto různých kultů po celém světě pro ně byly legitimním výkladem historie, či ji z prvu přímo nahrazovaly, ať už se jednalo o problematiku počátku a vzniku světa, božstev, nebo postavení panovníka.

1.2 VÝVOJ ZOBRAZOVÁNÍ A OBSAHU HISTORICKÝCH NÁMĚTŮ

Podíváme-li se na samotný počátek malířství, jakožto plošného zobrazení barvou na povrch, vrátíme se asi 15 tis. let do období paleolitu v Evropě k ukázkám hmotné kultury, kterou dnes nazýváme magdalénien. Z této kultury nacházíme Španělsku, zejména v Altamire, či ve Francii v Lescaux nebo Rouffignou, série mnoha maleb často spolu dosahujících obřích rozměrů, pokrývající stěny či stropy jeskynních komplexů. Na zobrazeních nejčastěji vidíme lovná zvířata, jako býky, mamuty nebo vysokou zvěř, často doplněné o postavy lovců, jež se snaží zvíře skolit. Malby jsou velice stylizované,

schematicky lineární, ale i tak je nám naprosto jasné, co na výjevu vidíme. Vzhledem k jejich umístění, často na velice špatně přístupných místech hluboko v jeskynním systému, kde člověk podle důkazů nesídlil a často ani dlouho nepobýval, můžeme také soudit, že jejich účelem nebylo být často sledovaným estetickým objektem. Jejich pravý účel dnes bohužel neznáme, ale můžeme předpokládat jistý magický význam zobrazení, a to nejspíše silný, protože díla musela často zabrat velké množství času a lidských zdrojů, což v prvotně pospolných společnostech jistě nebylo snadné zorganizovat během pouhé snahy o přežití, která tvořila většinu každodennosti tehdejšího člověka. Na mnoha výjevech jsou vyobrazeni i schematizovaní lovci, proto můžeme předpokládat, že obraz mohl sloužit k rituálům spojených s lovem a jeho úspěchem.

S dalšími několika tisíci lety vývoje lidského druhu a jeho mentálních schopností, který vedl ke zvyšování životní úrovně, jeho sociálních vazeb a později vzniku prvních státních struktur, došlo i ke zvyšování potřeby vizuálního zobrazování. Nebylo však rozhodně vnímáno tak, jak my dnes vnímáme umění, jeho účely byly zcela jiné. Patrné je to už v civilizacích Blízkého a Středního východu, a to už u těch úplně prvních, jako byly ta egyptská a sumérská, později babylonská a jiné. Zde již byla rozšířena složitá náboženská struktura státu i společnosti, čehož bylo docíleno v negramotné společnosti právě pomocí obrazných vyjádření, a setkáváme se zde tedy zejména s náboženskými náměty v nástěnném malířství, ale i v sochařství, kde vidíme množství bohů s lidskou, ale i zvířecí podobou, ale i panovníka, ať už faraona, krále, nebo jiného despotického monarchu, jehož světská moc vycházela z jeho domnělého postavení na úroveň bohů. Motivy výjevů, jejichž zadavatelem byl zejména despotický panovník, pak byly proto i politicky a jaksi propagandisticky zaměřeny, aby dále posílili panovníkovu moc v očích jeho poddaných, kteří se s ním v drtivé většině případů neměli možnost setkat, ba ani ho vidět jiným způsobem. Z toho důvodu jsou často ukázkou despotovi spravedlnosti a lásky k lidu, ale také jeho tvrdosti a vůči nepřátelům a jejich drtivé porážky. Toho si můžeme všimnout například na tzv. Standartě z Uru, dvou malbách zdobících truhlici z této sumérské metropole zhruba z poloviny 3. tis. př. Kr. Na jedné straně stojí panovník v čele svého vojska stojícího ve třech řadách pod sebou, na druhé pak jsou poddaní nesoucí králi svou úrodu. Tyto účely měly vliv i na podobu samotných zobrazení, jež byla vždy dána přísně stanovenými pravidly, která byla dána tradicí, náboženstvím, požadavky panovníka apod., a tím se ustanovila v podobách a formách, jež se už nikam dále nerozvíjela, protože pro to nebyla potřeba. Patrné je to zejména ve starověké egyptské

kultuře, která jako jediná v této oblasti setrvala přes tři tisíce let, a ačkoliv prošla mnohými změnami danými vnitřními i vnějšími vlivy, používala téměř po celou dobu své existence téměř tytéž vizuální prvky, které se sice technicky zdokonalovaly, ale nejevily ambice být něčím víc a použít cokoliv nového. (Tušil, Ottová, Kazda, Roubíček, 2008)

K dalšímu výraznému posunu došlo během 1. tis. již na řecké pevnině a Egejské oblasti. Společnost tvořená řeckými kmeny usezanými na Balkánském a Peloponésském poloostrově, Malé Asii a okolních ostrovech již stavěla díky dalšímu vývoji v hospodářských, organizačních a obecně organizačních schopnostech, ale samozřejmě i mnoha jiných faktorech, zejména například přírodních podmínkách, na jiných hodnotách, než společnost Blízkého východu. Dochází zde k rozvoji prvotní filozofie, ze které vycházely i ideály a představy o světě, stejně tak jako pohled na náboženství a mytologii. Bohy s pozemským světem již nespojoval panovník, ale pouze kněží, a mimo ně zejména v příbězích bájných hrdinové, kteří byly považováni za skutečné dějinné postavy a pomocí jejich příběhů a jejich často pokrevního propojení s božskými a nadpřirozenými bytostmi byl vysvětlován původ světa před tím, než začal být jakýmkoliv způsobem zaznamenáván. Vedle toho také došlo k velkému rozmachu písemnictví, které dovolovalo sbírat a zaznamenávat informace, což později vedlo ke vzniku prvních historických věd a historiografie.

Svémi výtvarnými formami vycházela řecká kultura z forem vyspělejších východních kultur, ale ty později předčila a tam, kde tyto civilizace v umění skončily a stagnovaly, tam ta řecká začala (Gombrich, 1997, s. 77) Řekové si začali ve větší míře uvědomovat individuality jednotlivce ve společnosti, což je úzce spjato s politickými zřízeními, která zde vznikala, a to vzhledem k tomu, že jejich bohové měli lidskou podobu, vedlo ke hledání ideální krásy, kterou by zobrazovaným bohům a hrdinům propůjčili. Toho se však podařilo dosáhnout spíše v sochařství, které dospělo k takřka dokonalému zobrazení konkrétního člověka v jeho ideální kráse.

Malířství se z řecké doby bohužel nedochovalo, tedy ne jako takové. Zcela plošný projev se specifickým způsobem vyvíjel jako dekorace keramických nádob mnohých typů a druhů, a to od ornamentálních vzorů přes přírodní motivy po realistické zobrazení lidských postav, ať už běžných lidí nebo právě bájných postav. Jako jeden z příkladů bych uvedl vázu signovanou autorem Ezekiasem, vytvořenou v černofigurovém stylu kolem roku 540 př. Kr., na které je zobrazen Achilles a Aias, jak sedící ve zbroji hrají dámu. Tu

uvádím z toho důvodu, že je na ní zřetelný rozdíl i z hlediska pojetí historických námětů. Kultura Blízkého východu, Egypt, a jiné, využívající umění z důvodu mocenských, zobrazují vždy současného, žijícího panovníka, jehož mají oslavovat a zanechat po něm odkaz. Zde vidíme vyobrazení hrdinů, kteří bojovali u města Tróji někdy na přelomu 12. a 13. stol. př. Kr., a ačkoliv oba měli v jejich životech mnoho společného s bohy či mytickými bytostmi, z již výše zmíněných důvodů byly považovány za skutečné historické bytosti. Ezekielova váza tak ukazuje v jejich očích skutečný historický výjev, který se udál půl tisíciletí před jejím vznikem a jež nemá ukazovat moc současného panovníka, ale ilustrovat příběhy, které nemají být zapomenuty. (Pijoan, 2000)

V posledních staletích před naším letopočtem pak začala rychle expandovat jiná civilizace, která tu řeckou pohltila a svým způsobem absorbovala, a to byla civilizace Říma. Řím si hledal v řecké vzdělanosti a ideálech vzor, z čehož vycházela i podoba a forma jejich výtvarného umění, a to zejména v sochařství, ve kterém navázali na hledání co nejživějšího a nejrealističtějšího podání, ovšem nyní i s novým rozmachem námětů pojednávajících současné postavy, ať už filozofy, politiky nebo jiné významné osobnosti. Tento rys souvisel s rostoucí mocí jednotlivců, což vyvrcholilo v době římského impéria v době císařské, kdy byl vládnoucí císař, nejprve jako první mezi senátory, později jako zbožštěný panovník, často zobrazován v Itálii i provinciích, kde potřeboval zprostředkovávat svou moc a pocit přítomnosti i ve vzdálených koncích říše. Umění tak znovu získalo jakýsi politický účel, a my tak vidíme mimo samostatných soch panovníků výjevy z jeho vítězných vojenských tažení na vítězných obloucích nebo sloupech, stavěných pouze z účelu reprezentace císaře, protože římský lid si obecně potrpěl na pompu a velkolepost. (Kovařík, 2000)

Zde ovšem mluvíme znovu zejména o sochařství. Z malířství se dochovaly jen kusé ukázky, v největší míře zastoupené jako dekorace vil ve znovu objeveném městě Pompejích. Zde se ale jedná spíše o žánrové a veselé figurální motivy, než o náboženství či historii. Malířství, znovu zprvu jako výzdoba architektury, získalo svůj nový a zásadní význam v době úpadku impéria, který je spojen také s šířením nové víry, původně vzniknuvší jako židovská sekta, a to křesťanství. Tato víra byla ve svých dlouhých počátcích zakázána a dokonce stíhána, ale i její věřící měly potřebu vyjádřit své přesvědčení osvědčenými způsoby pocházejícími z místa vzniku náboženství. Setkáváme se tedy například s výzdobou hrobek zesnulých křesťanů, která je pojednána znovu velice

schematickými figurálními náměty, které jakoby se od relativně realistických malířských projevů římských vracely zpět k primitivnosti. Tyto malby však měly zcela jiný účel, než malby v římských vilách. Figury, často ve větších množstvích rytmicky řazené, byly vyobrazovány s danými gesty a v daných pozicích, které měly odkazovat ke křesťanské víře ty, kteří jsou o ni poučeni. Těm, kteří nejsou, tedy zejména dobovým úřadům pozdního císařství, které křesťany stíhaly, tyto výjevy svůj pravý význam nevyprávěly, a proto bylo důležitější, aby bylo čitelné gesto nebo důležitý znak, než realistická podoba. Tím se znovu začíná prosazovat dogmatizace zobrazení konkrétních náboženských situací či biblických příběhů, což se mocí církve udrží až téměř do dvacátého století. Oproti Egyptu, o kterém jsem se zmiňoval výše, podmínky, politický, filozofický vývoj a také samozřejmě všeobecný vývoj lidské společnosti a dalších mnoha faktorů vedl k nutnosti dalšího rozvoje a změn stylu a formy i přes zachování námětů.

Dogmatická pravidla zobrazování spolu se zaměřením na výpravnost výjevů se ukázala jako skvělý prostředek šíření nové víry i poté, co římské impérium padlo a docházelo k tzv. stěhování národů, kdy Evropou putovaly početné divoké kmeny různých etnik, které dobíjely území a plenily, a obecně se jednalo o staletí chaosu, kde církevní struktura, ustanovená v posledních staletích císařství jako oficiální státní, zůstala jediným, co zbylo z římského řádu a vzdělanosti. Učení Ježíšovo se však dařilo relativně úspěšně šířit mezi barbarskými kmeny a v jejich prvních královstvích, i za cenu mnoha mrtvých či mučených misionářů. Míra úspěchu christianizace během několika staletí v celé Evropě v převážně negramotných společnostech byla zapříčiněna právě využitím znázorňování, a to nejen v architektuře, jakožto výpověď o zásadních postavách a okamžicích Starého a Nového zákona, ale také do náboženských textů, jejichž sudy a interpretace by nebyla možná bez ilustrací mezi obyvatelstvem neschopného psaní, natož aby ovládalo latinu, kterou byly texty většinou psány.

Samotné malířství, jak ho známe dnes, tedy deskové, se začalo vyskytovat až později, nejprve v Byzanci ve formě ikon, ale poté i ve zbytku Evropy od 13. stol., které zobrazují nejčastěji Ježíše Krista, Pannu Marii a jiné světce, znovu s přísným ohledem na výpravnost a teologickou správnost zobrazení zacházející často do přísných detailů, ale postupně stále realističtější a s ohledem na citlivost. Působení na city začalo také hrát velkou roli jakožto další možnost zprostředkování síly a naléhavosti víry v náročném světě. Ernst Gombrich v souvislosti s citem a emotivností gotiky porovnává mnou

doposud zmíněná tři hlavní období tak, že Egypťané malovali to, co věděli, Řekové to, co viděli, ale ve středověku malovali to, co cítili. (1997, s. 165) Tento emotivní zážitek však mohl být pro tehdejšího diváka podpořen, či dokonce způsoben i realističností zpracování a živostí podání, které zprostředkovává jím uctíváné figury, a přestává stačit pouhé schematické a symbolické zobrazení. Cesta k realismu v zobrazování souvisí i s dobovou filozofií scholastiky, která se snažila hledat souvislosti mezi duchovním a reálným světem a zasazovat božskou podstatu do počínajících vědeckých souvislostí pozemského světa.

Na konci středověku v Evropě začaly na Apeninském poloostrově vznikat ideály renesance založené na humanismu a obrácení pozornosti k člověku i díky rostoucímu bohatství oblasti a s ním související podpoře vzdělání a zájmů i v jiných oblastech, nežli pouze duchovních. Vedle náboženských námětů pro významné církevní funkcionáře se setkáváme zejména s inspirací v antice a jejím řádu, jejíž zobrazování bylo podpořeno poznatky o principech lineární perspektivy a jejím využitím v zobrazování, které dále směřuje k dokonalému poznání, pochopení a zobrazení světa, ve kterém renesanční člověk žil. Toto zaměření na materiální svět už nejen učenci, ale již i zámožnými měšťany, kteří získávají zájem o různá vědní odvětví, ať již přírodní nebo humanistické, vedlo k oslabení přirozené moci církve, která si to musela vynahrazovat jinými prostředky, což bude znatelné dále u popisu obrazu *Konspirace Pazziů*.

V antice brala svůj vzor i filozofie a od ní odvozené vědy, kam ještě můžeme řadit historii. Zejména antický Řím se pak stal prestižním tématem a to bylo východiskem i pro umění. Náboženské náměty tak více než z ilustrativnosti a neosobních zpodobení gotiky vycházely z forem antického pojetí krásy. Vedle náboženských témat je pak poptávka i po námětech z římské mytologie, ukazující zejména bohy římského pantheonu nebo hrdinů římské, potažmo řecké doby. Zde již na ně ale bylo pohlíženo ne jako na historické výjevy objektivně podané, ale jako ukázkou idálů krásy a dobra vyspělé, leč pohanské kultury. Začínají se však objevovat i první čistě historické motivy tak, jak je známe dnes, většinou na zakázku nějakého města či bohatého rodu, který chce vyobrazit důležitý moment jeho historie a zvýšit tak svou prestiž či punc starobylosti, proto bývají zkresleny pohledem vítězné strany. Z hlediska formy tyto zakázky měly zprvu podobu komorních figurálních kompozic, kde zásadní byl portrét, avšak později od konce 15. stol. převládl vkus topografického a věcného znázorňování co nejvíce detailů na velkých

kompozicích v krajině s vysokým horizontem, který pokračoval až do 17. stol. (Mrázová, Mráz, 1988)

V 16. stol. se však Evropa dostala s příchodem významných reformních kazatelů do jakési náboženské krize, kdy začaly vznikat nové církve, nezávislé na té katolické a papeži, a to z protestu proti zkaženosti katolické církve, interpretaci jejího učení a jejích představitelů. Obecně se dá říci, že tato krize obnovila zájem a potřebu náboženských námětů jakožto nástroje moci jednotlivých církví a byla tak jednou z příčin slohu, který dnes známe jako barokní. Ten se v různých oblastech, daných zejména tím, zdali se její obyvatelstvo a panstvo přiklánělo ke katolicismu či protestantismu, rozvinul v různé formy, které ale pojí jak velká část vizuálních prvků, například šerosvit, ale zejména náměty, které jsou vesměs nejčastější právě náboženské. (Gombrich, 1999)

Zejména v katolickém prostředí se rozvinul styl, který nazváme radikálním barokem s autory jako Annibale Carracci nebo Peter Paul Rubens, a v jeho dynamických kompozicích nalezneme často mnoho postav vykazující známky velkého emočního a fyzického vypjetí, často idealizovaných či stereotypních a převládá snaha o vystižení silného náboženského prožitku, který měl být zprostředkován divákovi, často pojednávající o světcích a patronech a jejich osudových chvílích. Vedle toho v prostředí protestantismu, kde většinou k moci přicházelo bohatnoucí měšťanstvo spíše než aristokracie a církve, byla kultura založena na řádu, návratu k morálním hodnotám a to se projevilo i v umění, které publikum vyžadovalo. Zájem byl spíše v umírněnějších kompozicích založených na skutečném zjevu bez zbytečného vyumělkování a příkrášlení, které byly znakem a hříchem katolíků, proto se autoři zaměřili na reálné motivy, začaly vznikat první zátiší a krajinomalby, kde byly obyčejné objekty nebo krajiny hlavním námětem obrazu, ale i motivy a výjevy náboženské byly klidnější. Autoři jako Caravaggio nebo Rembrandt van Rijn pak kladli důraz na detail a materiál, stejně tak jako na to, aby tváře vyjadřovali skutečnou emoci a duševní stav skutečného člověka. Vzhledem k tomu, že protestantské církve vesměs neuznávají svátost katolických světců, pojednává mimo výjevů z života Ježíše Krista nebo Panny Marie většina náboženských obrazů o příbězích Starého zákona. Třetím proudem baroka, který však nemůžeme zařadit ke konkrétnímu vyznání, je barokní klasicismus. Ten byl zastoupen zejména autory jako Claude Lorrain nebo Nicolas Poussin, kteří se inspirovali během svého života v Itálii, zejména Říme, a

jejich kompozice byly ještě mírnější, harmonické, odkazující k antice, stejně tak jako figury a jejich pohyby, gesta a výrazy, které jsou jemné, ale výstižné.

Mimo to získal zvýšený význam již dříve zmíněný námět, alegorický. Ten se obvykle sestával z určité významné, prokazatelně dějinné situace, která je však doplněna nepřírozenými prvky, jako nadpřirozenými, symbolickými bytostmi, detaily nebo prostředím. Často se tak nechávali zobrazovat zámožní mecenáši, aby tak sobě a svému rodu dodali na respektu a prestiži. Příkladem je Rubensův Medicejský cyklus, který vytvořil pro královnu matku Francie Marii Medicejskou, který zobrazuje významné okamžiky jejího života a příjezdu do Francie ve společnosti andělů a jiných nebezských jevů.

Později však došlo k jakémusi přesycení náboženskou naléhavostí a zadavatelé zakázek z řad šlechty a měšťanstva začali požadovat spíše obrazy působící na běžné lidské emoce, nejčastěji něžné a radostné, a oproti dřívějším ukázkám dřívějšího života nábožensky významných scén se autoři zaměřili na "fetes galates, slavnosti lásky, věčné komedie o věčně pomíjivé lásce a jaru"(Mrázová, Mráz, 188, s. 501)

To již ale v pozdější době osvíceného absolutismu nevyhovovalo novému odklonu k rozumu a racionalitě světa, stejně tak jako zobrazování a umění. Během Velké francouzské revoluce pak z tohoto dozrál nový sloh, který vycházel znovu z klasických antických hodnot a řádu, a proto označovaný klasicismus. Z antiky vycházely i některé dřívější slohy či styly, ale v klasicismu již je zobrazování zejména římské historie opřeno o vědecky získané poznatky s rozvojem archeologické vědy, a proto zde již nenajdeme ani bájně bytosti, ani náboženské alegorie a jedná se již o historické výjevy relativně pravdivě vyvedené. Jejich volba je však často metaforou k současné politické či společenské situaci, ačkoliv jejich zpracování musí dodržovat přísná estetická pravidla dána vkusem nově vzniknuvších akadmií umění. Vrcholným představitelem je zejména Jacques Louis David, který tvoří zprvu chladné, ale silné výjevy z římské historie, později, po nástupu Napoleona k moci, se ujal i vrcholných ukázek konzulovy a císařovy moci ve velkolepých a majestátních scénách z tehdejší současnosti. S šířícím se Napolenovým impériem se pak formy klasicismu šířily po Evropě a staly se tak ukázkou prestiže a elegance vyšších vrstev vedle vznikajícího romantismu.

Spolu s předcházejícím osvícenským smýšlením pak tvoří v evropském smýšlení umění klasicismu, jak o tom mluví Gombrich (1997, s. 492), zlom v tradici, protože dochází k uvolnění umění z církevních vlivů a výtvarné umění, ačkoliv stále vázané pravidly akademie, dává umělci možnost k vyjádření vlastní osobnosti. Ještě více se to projevilo v nadcházejícím období.

Davidovým současníkem byl Eugène Delacroix, který se však od rodícího se akademismu odklonil a zaměřil se spíše na citové působení svých prací, nejen náměty a jejich podáním, ale i technikou. Tam kde Jacques Louis David, Jean Auguste Dominique Ingres, jeho žák, a jiní velcí malíři a kreslíři akademie pokládali přesnou kresbu za základ malby a kladli na ni veškerý důraz, Delacroixovy malby byly inspirovány malbou Johna Constablea a byl nadchnut kladením kontrastních barevných skvrn vedle sebe, čímž ovlivnil budoucí realisty a impresionisty. Jeho náměty pak byly laděny často emotivně, buď zcela reálně, jako na obraze Vražední na Chiu, nebo alegoricky, symbolicky, jako na jeho nejznámějším obraze Svoboda vede lid na barikády.

Jedním z důsledků francouzské okupace velké části evropského kontinentu bylo i postupné uvědomování si vlastní národní identity podrobených národů, stejně tak jako hrdého francouzského císařství a revoluce. To vedlo u autorů výtvarných, literárních, ale i hudebních děl k zájmu o jejich venkov, ve kterém se na rozdíl od kosmopolitních měst uchovala původní národní tradice. Mimo venkovské a přírodní motivy byly voleny i náměty soudobé, ale vzbuzující emoce v zájmu nějakého sociálního problému daného etnika, či historické, zejména středověké, odkazující ke starobylosti národa a jeho nejstarších dějin, které jsou však často interpretovány více či méně účelově či nepřesně. I přesto však dochází k využívání poznatků historických věd, k jejichž prudkému rozvoji přispívají také výše zmíněné důvody. Ty ve spojení s despotickým, chladným řádem klasicismu, daly vzniknout směru, který má působit emotivně primárně na lidské nitro, na city, na vášně často v námětech zobrazující odpor, vzdor, nebo naopak veselí a radost a hledaly zobrazení často tajemná, exotická, ale i heroická spojená s přírodou, její ničivou silou a divokostí. (Mrázová, Mráz, 1998) Mezi nejvýznamnější autory, jež takto smýšleli a tvořili mimo Delacroixe patří Théodore Gericault, autor obrazu Prám Medúzy, který považujeme za první romantický, v Německu Caspar David Friedrich, krajinář zobrazujícího malebná zákoutí i divoké moře, nebo ve Španělsku Francesco Goya, který však ve své formě přecházel expresionismu.

Účelový idealismus a naivita romantismu však brzy přestala vyhovovat umělcům, kteří pro své obrazy nehledaly vysoké ideály, ale chtěli zůstat u zobrazování skutečného světa a jeho dějů. Tito umělci začali zobrazovat zejména krajinu a venkov, avšak již ne s ohledem na národní cítění, ale na skutečnou podobu venkova, bez sentimentu a bez příkrášlení, s jeho skutečnými lidmi při běžných činnostech, v čemž se vyznamenal zejména člen tzv. barbizonské školy Jean Francois Millet. Pokud se zobrazovaly větší, významnější scény, pak to byly zejména scény současnosti nebo nedávné minulosti, často s účelem přimět diváka zamyslet se nad současnou situací již občanské společnosti a jejích problémech. Historická a náboženská zobrazení zůstávala hlavní náplní práce malířů akademického směru malířství, avšak všeobecný vkus a pohled na umění se pomalu, ale jistě začal ubýrat spolu s posunem společnosti a jejích zákonitostem směrem k dnešní moderní společnosti. (Hodge a Anson 2006)

V rámci realismu se ale v Anglii setkáme s malou skupinou autorů, jež vytvořili duchovně založené Bratrstvo prerafaelitů, kteří se vraceli k náboženským námětům zejména Starého zákona, ale odmítali idealizaci i při zachování tajemného a mytického tónu, který spatřovali v raném renesančním malířstvím před Raffaelem Santim, který svými ideálními madonami přivedl umění a zobrazování k hříchu.

Tento trend, sice odpor k historicismu spojeného s akademií a jejími svazujícími, strohými pravidly, setrval a stal se jednou z charakteristik nově se rodících moderních a avantgardních směrů, počínaje impresionismem, postimpresionismem a expresionismem. Někteří postimpresionisté, zejména ti sdružení kolem Paula Gauguina, užívali historických a náboženských symbolů ve svých vyjádřeních, ale vždy pro vyjádření jiné, hlubší skutečnosti a nikdy nebyly hlavním námětem, stejně tak, jako tomu přeneseně bylo i později ve snovém surrealismu.

Výjimku tvoří poslední univerzální umělecký sloh, který uměle vznikl v několika centrech v Evropě, a to secese, neboli nové umění, první zcela nový sloh od dob Brunelleschiho, (Gombrich, 1997, s. 536) jako odpor ke kýči a průmyslové výrobě, znovu vracející krásu ruční výrobě a přirozenému půvabu přírody. Secese ale jako jedna z mála slohů moderní doby nebyla zaměřena primárně na malířství, jakožto nejvyšší uměleckou formu, ale na užité umění, ať už ve formě ilustrací, architektury, designu nábytku nebo šperků. I tak ale nalezneme několik významných a osobitých malířů, potažmo grafiků, a to zejména Gustava Klimta a Alfonse Muchu. Hlavní náměty i forma, jež pro své práce

používali, byla u obou velice orzdílná, ale i tak u nich nalezneme několik děl s historickými či náboženskými motivy, jako jsou Klimtovy biblocké femme fatale, například Judita, nebo Muchova velkolepá série Slovanská epepej, jež zobrazuje velké společné momenty slovanských národů. Secese však užívala jiné prostředky a formy, než předešlé styly, kladla důraz na ornament, plochu, linii a stylizaci, stejně jako na návrat k citům a náladám, což bylo patrné i na historických námětech, jež se znovu začínají podáním odpoutávat od realistického. (Wittich, 1987)

Po celé 20. stol. se pak autoři modernistických směrů k historii příliš nevracely, obecně byly progresivní a snažili se hledat nové možnosti spíše, než zkoumat stará východiska. Výjimkami jsou často jen reakce umělců na soudobé události, jako například Picassova Guernica. Snad jediným směrem, který se vracel ke klasickým formám, ať už vizuálním, nebo námětným, avšak velmi silně ideologicky ovlivněným, byl sociální realismus v socialistickém bloku východní a střední Evropy a všech zemí pod sovětským vlivem. Tato nová umělecká doktrína vyzvihovala radostné náměty pracujícího lidu, jeho pokrok a výdobytky, a vyjádření těchto situací je často přesně takovým kýčem, jako jaký zní můj popis. Postmoderna se potom k dějinám, jejich interpretaci a modifikaci jejich vizuálních prvků naopak přímo vrací, avšak není, myslím, ještě možné všechny trendy posledních padesáti let až po současnost nějakým způsobem generalizovat a zobecnit i vzhledem k liberální povaze dnešního umění, jeho interpretace a postprodukce.

2. PRAKTICKÁ ČÁST

2.1. NÁMĚTY

Historie nám nabízí nepřehlednou škálu námětů a témat, o kterých se dá mluvit, a to budeme vybírat jen z dat a informací, které máme nějakým způsobem ověřené a prokázané, a opomeneme všechno to, co už dávno bylo zapomenuto, to o čem se už nikdy nedozvíme, nebo dokonce různé konspirační teorie. Z toho důvodu považuji za relativně obtížné vybrat soubor devíti námětů z rozsáhlého období, o kterém má tato práce pojednávat, a to sice od starého Egypta po začátek minulého století, které by dohromady dávaly jednotný tematický celek. Považuji proto za vhodné předeslat, že to ani nebylo cílem této práce a v sérii námětů kreseb není potřeba hledat nějaký na první pohled viditelný tematický systém či řád, kterým by se daly náměty propojit. Náměty kreseb byly vybírány jednotlivě, bez vzájemné souvislosti, protože si myslím, že pro to, co bych chtěl ukázat či říct, to není úplně potřeba. Spojení jednotlivých obrazů je tak založeno na teoretických souvislostech. Samozřejmě, pokud bychom chtěli zkoumat vývoj zobrazování nějakého konkrétního žánru v kontextu konkrétních námětů, ať už by se jednalo o bitvy nebo například vyobrazování panovníků, byla by situace, a tím i série námětů, zcela jiná.

V první řadě je třeba říct, že tím, že se zřekneme viditelné ucelenosti souboru námětů, ne nutně si práci zcela zlehčujeme. Každý námět je tím potřeba obhájit, nad každým jednotlivým námětem je třeba se pozorně zamyslet a porovnat ho se spoustou dalších alternativ, kterých je daleko více, než kdybychom měli pevně daná kritéria výběru a pevně daný rámec. I tak je třeba samozřejmě uvést nějaký klíč, podle kterého jsem náměty vybíral, aby nevznikl dojem, že se jedná o volbu zcela nahodilou, náhodnou a bez rozmyslu.

Pro jednotlivé náměty volil v obecně situace, jejichž zobrazování je nějakým způsobem typické pro dané místo a období, jednodušeji řečeno náměty, které se užívaly, protože tím dostáváme možnost ptát se nejen "jak to vypadalo" ale také "proč takováto zobrazování vůbec vznikala." S tímto vědomím se můžeme věnovat i otázce účelu umění, tedy otázce, jakou úlohu zastávalo umění, konkrétněji tedy umění historického

zobrazování a vše, co do něj řadíme, mezi lidmi, kteří se k němu dostali, což nám výrazně dopomůže pochopit souvislosti jeho podoby a významu.

Co se jednotlivých konkrétních situací týče, jedná se očividně o události spojené s daným historickým obdobím. To se tedy může zdát zcela samozřejmé a logické, ale zmiňuji to právě z toho důvodu, že jsem pracoval i s několika jinými alternativami. Jako zajímavá se mi jevila například možnost zobrazit události dnešního světa "historickými způsoby", což by sice mohlo být netradičním východiskem pro delší teoretické úvahy o postmoderně a postprodukci, ale takové úvahy či studie samotné by vydaly na samostatnou práci a vyžadovali by složitou analýzu dnešní politicko-kulturní situace, čemuž bych se z mnoha důvodů rád vyvaroval. Dalším výrazným bodem proti této variantě je fakt, že soudobé události jsou tématem často velmi kontroverzním, je velice složité je objektivně uchopit a podat tak, aby byly zajímavé a zároveň s nimi měla co nejmenší skupina diváků nějakým způsobem problém. Jistě, může se říct, že umění může provokovat, může to být dokonce jeho účel, s čímž se setkáváme od poloviny minulého století stále častěji, ale ve chvíli, kdy se má jednat o práci se studijním či vědeckým zaměřením na jinou problematiku, je z mého pohledu velice žádoucí se kontroverzi vyhnout, aby tato problematika mohla být zprostředkována co nejširšímu diváckému spektru. I proto tato práce svým rozsahem končí u secese, tedy na začátku 20. stol., protože události do té doby už jsou svým způsobem zobjektivizované a, tak říkajíc, usazené, z hlediska pohledu většiny společnosti na ně i na důsledky, které z nich vplynuly, samozřejmě pokud, nebo dokud, odborníci nenajdou nějaký zásadní historický fakt, který by tento náš pohled naboural.

Vedle toho, aby náměty byly vhodné a použitelné pro teoretické pojednání o vývoji a postavení historického zobrazování v dané době jsem ale také chtěl, aby samy o sobě byly dostatečně zajímavé, jak z hlediska historických souvislostí, tak toho, aby nějakým způsobem vyjadřovaly charakter doby, o které se pojednává. Mohly být vybrány momenty a situace, které by byly jednoduše popsitelné, notoricky známé a již mnohokrát zobrazené, řekli bychom na první pohled pro dobu nejtypičtější či nejznámější. Plynuły by z toho značné výhody, zejména proto, že pokud je již daný motiv mnohokrát výtvarně pojednán, je k dispozici velké množství inspirace a podkladů pro historickou přesnost, bývají nám známy podoby účinkujících postav, často tvořených podle živé konkrétní předlohy, a svým způsobem by stačilo známou situaci výtvarně parafrázovat a mluvit o

tom, v čem se má forma daného námětu liší a v čem shoduje s tím, co bychom mohli nazvat tradičním zobrazením daného konkrétního námětu.

Tomu jsem se ale pokusil vyhnout, ačkoliv to pro zaměření této práce nebylo zcela nutné. Tento přístup v mnoha ohledech odporuje tomu, co jsem předesílal výše, a to sice, že jsem náměty chtěl naznačit jakýsi charakter či smýšlení doby. Zde se popravdě jedná čistě o můj zájem o historii, nejen v souvislosti s uměním a zobrazováním, proto jsem volil události či osobnosti, které nejsou vždy zcela typické či známé, a dá se říci, že se zdaleka nejedná o události nejzásadnější či nejvýznamnější pro dané historické období. Mou snahou bylo spíše ukázat nějaké dílčí momenty, které jsou z mého pohledu buď zajímavé okolnostmi a jejich důsledky, nebo jsou samy o sobě lehce satyrické či paradoxní.

2.2. TECHNICA

Pro vyjádření mnou zvolených námětů jsem použil suchý pastel, nejen protože mi pro velké formáty přijde nejvhodnější, ale také z toho důvodu, že nabízí relativně širokou škálu možností využití a aplikace. Toho jsem ve svém zpracování využil a nadržel jsem se jen jedné formy práce s pastelem, nýbrž měnil jsem ho podle potřeby a míry stylizace, kterou jsem chtěl výjevům dát, tedy někdy jsem pracoval plošně, jindy plasticky při rozmazávání pro modelaci hmoty, a jindy jen s linkou a schematizací.

Formát mají všechny výstupné obrazy stejný, a to 120 x 200 cm. Liší se však barvou a strukturou podkladu, kdy jsem nechtěl pracovat na čistém bílém papíře, nebo užít jednolitý tónovaný papír, ale s podkladem jsem pracoval jakožto s dalším vyjadřovacím prvkem a pokusil jsem se ho zapojit do celkové kompozice obrazu, někdy více, někdy méně. V některých má podklad svou barvou korespondovat s barvou pozadí výjevu a pomoci tak kresbě či dalšímu zpracování (příloha XVI, XVIII), jindy dokonce má podklad a jeho struktura sloužit jakožto samostatné pozadí pro část kompozice (příloha XI, XVII). Dalším mnou užitým zásadě grafickým prvkem v kompozicích je užití ohraničení či orámování výjevu. Jen jediný obraz pojednávající o sv. Janu Nepomuckém (příloha XV) je pojednán přes celý formát až k okrajům papíru aby podpořil barokní snahu o iluzivnost a živost, a druhý, Aeneias a Dido (příloha XII),

obsahuje pohled na sošný výjev v ploše, aby podpořil prostornost a hmotnost sochy, nicméně ostatní vesměs obsahují rám, pás nebo ostré ohraničení. Tento prvek má jistým způsobem zdůraznit fakt, že se jedná o historické obrazy, nikoliv o pokus o co nejpřesnější vyjádření historické události, a proto užívám efekty zdůrazňující plošnost a uzavřenost, a prakticky ho bylo dosaženo využitím papírové lepicí pásky. Jeho aplikace v jednotlivých pracích je pak blíže popsána u nich, nicméně často je pak opětovně a cíleně narušena pokusem o prostorovost samotných výjevů nebo jejich částí, což je zejména patrné například na Vítězství u Kadeše (příloha XI) nebo u Konspirace Pazziů (příloha XIV), kde prostorovost narušuje řád stanovený ohraničenou plochou, často s použitím silné perspektivní zkratky pro zdůraznění kontrastu mezi hloubkou a plochou.

2.3. POPIS OBRAZŮ

Následuje popis jednotlivých obrazů. Důraz je zde ale kladen nejen na mé zpracování jednotlivých námětů, ale také na východiska, která mě vedla k jejich volbě a historickým prvků s referencích v dobových autorech, které jsem užil a chtěl tím dát obrazům dobový ráz, buď více, nebo méně.

V první části popisu však nalezneme relativně rozsáhlý historický popis, který zasazuje námět do historických, politických, ale i společensko-kulturních souvislostí, které považuji za potřebné pro pochopení důvodů, jež mě vedly k jejich volbě pro konkrétní období. I přesto, že jsem v jeho interpretaci založené na literární rešerži musel často sáhnout až k boletným zobecněním z důvodu rozsahu této práce, i tak se jedná o důležitou charakteristiku doby, jak již jsem vysvětloval výše (viz. Náměty), a proto je jí potřeba věnovat pozornost nejen z toho důvodu, abychom jako autoři mohli výjev historicky správně zachytit, ale zejména proto, abychom ho správně pochopili a interpretovali jeho skutečný význam.

2.3.1. VÍTĚZSTVÍ U KADEŠE

(Příloha I a XI)

Od začátku 13 stol. př.n.l. dochází k velkému rozmachu dvou nejvýznamnějších říší ve středomořské oblasti, a to sice chetitské a egyptské. Panovníci obou států usilovali o vydobytí svého výsostného postavení a rozšiřovali svá území, buď diplomatickou, nebo zejména vojenskou cestou. Místem, kde se jejich sféry vlivu střetávaly, byla strategicky výhodná, nicméně politicky slabá syrsko-palestinská oblast a zájem o území mezi Sinajským poloostrovem a Mezopotámií skončil prakticky nekončícím válečným konfliktem. Ten vyvrcholil roku 1274 př.n.l. (letopočet, ke kterému se podle tradičního egyptského datování přiklání většina historiků), když se proti sobě postavila velká vojska obou říší na řece Orontes ve slavné bitvě u Kadeše.

Bitva u Kadeše vedená mezi Ramessem II. jako panovníkem Egypta a Muvatališem jako vládcem Chetitské říše se stala jednou z největších bitev starověku, ale bezesporu největší bitvou válečných vozů všech dob. Na straně egyptské Nové říše bylo nasazeno asi 16 tisíc pěších vojáků a 2 tisíce válečných vozů, na straně chetitské asi 35 tisíc pěších a 3,5 tisíce válečných vozů. Tato čísla a mnoho dalších informací o bitvě víme z toho důvodu, že se už ve své době jednalo o jednu z nejopěvovanějších a nejvíce vyzdvihovaných bitev vůbec a jako taková je bitva nejspíše jednou z nejlépe zdokumentovaných bitev starověku. (Bareš, Veselý, Gombár, 2009)

Její popis a následky nacházíme v chetitských dokumentech v hlavním městě Chattušaši, ale také v mnoha verzích na stěnách egyptských chrámů, například v Abydu, Karnaku, Luxoru nebo Abú Simbelu. Její závěr se však v případě záznamu obou stran poněkud liší. Dnes víme, že bitva prakticky neměla vítěze. Na obou stranách došlo k velkým ztrátám, jak lidským, tak materiálním, a tažení do syrsko-palestinské oblasti téměř zničilo obě vojska a vyčerpalo obě země. Dá se mluvit pouze o tom, že Egyptané dosáhli v bitvě nepřesvědčivého pyrrhova vítězství, ale Chetitům se podařilo zastavit postup egyptských vojk a ukončit jejich tažení. V záznamech o bitvě však na straně jak chetitské, tak egyptské, vidíme, že po návratu z kampaně oba vládci vyzvyhovali své velké vítězství a zdrcující porážku nepřítele, Ramesse dokonce tvrdil, že vítězství dosáhl úplně sám, bez svých vojáků, naopak Muvatališ mluvil o poníženém úprku egyptského panovníka, což je skvělým příkladem toho, jak v těchto dobách fungovalo to, co bychom dnes nazvali propagandou, a pro což bylo mimo písemný záznam hojně využito výtvarné umění ve výzdobách chrámů, paláců a hrobek. (Černá, 2009)

Po bitvě u Kadeše se mezi oběma zeměmi zahájila jednání ve snaze dosáhnout diplomatického řešení dlouho trávajícího konfliktu, který vysíloval obě země a nikam se neposouval. To bylo zkomplikováno dalšími rozbroji v chetitské královské rodině, kdy syn Muvatališ Muršiliš byl svržen jeho strýcem Chattušilišem a byl přinucen uprchnout do Egypta. Kvůli jeho vydání proběhlo několik dalších bojů, nicméně ohrožení ze strany rozpínavé Asýrie donutila Chattušiliše ustoupit a ve 21. roce vlády Ramesse II., roku 1258 př.n.l. uzavřít s Egyptem první dochovanou mírovou a spojeneckou smlouvu na světě. Dochována je zejména proto, že vznikla v mnoha opisech, a proto dnes víme, že se zde oba panovníci zavázali, že jedna říše nebude používat zbraní proti druhé, že si obě říše vojensky vypomohou v případě vnějšího i vnitřního ohrožení a také zde byly definovány hranice, které určovali Kadeš jako hranční v rukou Chetitů. Tato smlouva byla poté stvrzena manželským svazkem Ramesse II. postupně se dvěma chetitskými princeznami, stejně tak jako Chattušiliš vykonal dlouhou diplomatickou cestu do egyptského hlavního města, kde si poté vyžádal vyhlášené egyptské lékaře, aby ho doprovodili zpět do Chattušaše a léčili jeho oční chorobu. Mimo kontakt obou panovníků udržovali osobní vztahy pomocí korespondence i manželky obou. Mír na východě také umožnil Ramessovi zaměřit se na rozvoj obchodu a hospodářství své země, což mu dovolilo začít rozsáhlou stavební činnost po celém svém území a stal se tím asi největším stavitelem Egypta, měřeno rozsahem staveb a velikostí území, na němž jsou rozloženy od města Byblos v dnešním Libanonu po Napatu v dnešním Súdánu. Mimo nové hlavní město říše Píramesse s jeho rozsáhlými rezidencemi stavěl i v Memfidě, kde se zachovala jedna z mnoha jeho kolosálních soch, v Thébách, kde dokončil velkou sloupovou síň v Karnaku a rozšířil chrám v Luxoru, nebo v Núbii, kde nechal zbudovat například známou dvojici skalních chrámů v Abú Simbelu, jež musely být v minulém století kvůli stavbě Asuánské přehrady přemístěny na nové místo nad hladinu vzniknuvšího přehradního jezera. (Tušl, 2009)

Právě pohled obou panovníků na bitvu a jejich interpretace ve svůj prospěch jsem se rozhodl použít pro své zpracování. Vzhledem k tomu, o jak moc velké tažení a bitvu se jednalo, nemohli si panovníci prakticky dovolit uznat zde svou porážku. Naopak vliv, který by plynul z jejich vítězství v bitvě takového měřítko, byl obrovský. Pokud by boj skončil rozhodnou porážkou jedné ze stran, samozřejmě by bylo složitější pro prohrávající stranu mluvit o své výhře, ale konec byl prakticky nerozhodný, a možná ani zbytek přeživších vojáků obou stran nevěděl, jak to vlastně dopadlo, protože jim chyběl celkový pohled a zhodnocení. Ramesse i Muvatališ tak mohli využít neinformovanosti

jak svých bojovníků, tak obyvatelstva ve své zemi k posílení své autority a moci, což se oba rozhodli zvětšit v písemných dokumentech, ale také v obrazových formách na stěnách chrámů.

Dalším motivem, který mě vedl k výběru námětu bitvy u Kadeše byl fakt, že tato obrovská bitva s tisíci mrtvými vedla právě k první dochované a prokázané spojenecké smlouvě na světě. Ta nebyla nikdy porušena, vztahy mezi oběma zeměmi byly velmi dobré a dokonce se dozvídáme, že egyptský panovník poslal v dobách hladomoru po neúrodě v Chetitské říši velkou zásilku obilí. Přesto však měla krátkého trvání, protože říše Chetitů byla rozvrácena asi sto let poté nájezdníky, které Egyptané nazývali mořskými národy a Bible Filištíny, a Chetitové po další čtyři století dožívali jen v ubývajících městských střediscích, než je roku 717 př.n.l. definitivně pohltila mocná Asýrie krále Sargona II.

Malířství obou národů této doby má několik společných prvků, kterými jsem se rozhodl inspirovat. V první řadě je to tzv. hieratická perspektiva, tedy velikost a poměry jednotlivých vyobrazených postav jsou dány jejich postavením v mocenské hierarchii, což bylo typické pro národy celého Předního východu a spojeno to bylo zejména s propagandistickým využitím zobrazování založeném na tradičním pohledu na panovníka. To se o něco silněji projevilo v Egyptě, protože chetitský panovník snad jako jediný té doby nebyl absolutním vládcem, ale o moc se dělil s několika poradními sbory. Tam byl faraon považován za boha, a proto měla jeho postava, stejně tak jako postavy bohů, vždy největší rozměr. Na jednom díle tedy vidíme často mnoho postav různých velikostí. Z dnešního pohledu můžou některé malé, jako poddaní či sluhové, vedle několikanásobně větší postavy faraona či boha vypadat jako panenky, i vzhledem k tomu, že v egyptské malbě chybělo vyjádření prostoru klasickou lineární perspektivou či zkratkou. Bylo to ale jedno z mnoha pravidel, která se v egyptském zobrazování uchovávaly tisíce let a byly neporušitelné a tím neměnné.

Zobrazování Chetitů i Egyptanů má další společný prvek, a to sice lidskou postavu jako hlavní motiv. Setkáváme se i s vyobrazováním zvířat, zejména posvátných z hlediska náboženství nebo jako doplňky pro figurální scény, avšak v největší míře jsou to lidé, kteří byli vyobrazováni, ať už se jednalo o panovníky a antropomorfní podoby bohů, nebo o výjevy z běžného života poddaných ukazujících jejich každodenní činnosti. I tato zobrazení však měla svá jasně daná pravidla z důvodu jejich využití. Dnes na výtvarné projevy hledíme nejvíce z hlediska estetického či filozofického, psychologického a jiného, nicméně v dobách, o kterých zde pojednáváme, nebyla

hlavním kritériem díla jejich estetická, či dokonce výtvarná hodnota, ale názornost a výpravnost. Z toho vychází i způsob, kterým zobrazovali lidskou postavu. Znamějši příklady máme znovu z Egypta, kde se s nimi setkáváme v každém tehdejší sídle. Egypťští malíři zde byli spíše řemeslníky, protože i jejich práce měla jasně dané zákonitosti a oni prakticky jen kopírovali zažitá a nařízená schémata, která jen alternovali pro potřeby výjevu, který měli za úkol vyjádřit. Schéma zobrazení lidské postavy bylo tehdy založené zejména na tom, aby byla postava co nejvíce celistvá a aby na ní bylo jasně viditelné vše, co ji dělá lidskou. Z toho důvodu se zanevřelo na realistické zobrazení a postavu stylizovali tak, aby její části byly viditelné z toho nejtýpičtějšího, nejnázornějšího úhlu. Hlava tak vždy byla vyobrazena z profilu, protože nos a brada jakožto její výrazné součásti vyniknou zejména z toho úhlu, stejně tak nohy, jejichž pohyb může při pohledu zředu zanikat, zejména s přihlédnutím k neznalosti perspektivní zkratky. Naopak oko je nejčitelnější při čelním pohledu z přímá, tak, jako hrudník a ramena, u kterých je tak jasně znatelné napojení paží na tělo. Stejně to měli i Chetité, dost možná převzetím právě z Egypta, kde se tento kánon zachovával již tisíc let před jejich příchodem. U nich však nacházíme rozdíl v zobrazování žen, který ale podtrhuje výše zmíněnou účelovost a snahu o čitelnost, protože ty byly zásadně zobrazovány z profilu celé. (Gombrich, 1997)

Tato pravidla pro zobrazování byly spolu s tehdejší volbou námětů pro mocensko-politické účely hlavními východisky pro volbu formy mého zpracování motivu bitvy u Kadeše. V horní části vidíme na každé straně jednoho panovníka ve vítězném gestu, jak již bylo zmíněno výše, oba vládci se považovali a prezentovali za vítěze, které tak naznačuje svým pohybem tehdejší způsob zobrazení člověka, ramena čelně, hlava z profilu, ale oko dívající se na diváka. (Gombrich, 1999) Pod nimi se nachází horda pobitých vojáků, mrtvých koní a rozbitých válečných vozů. To odkazuje jednak na častý válečný motiv tehdejšího umění, a to sice panovník v přítomnosti poraženého nepřítele, který samozřejmě o to víc vyzdvihuje vítězství panovníka. Hlavní myšlenkou ale byla jakási metafora toho, že ačkoliv Ramesse i Muvatališ slavili svou výhru a debakl protivníka, jedině, čeho bitvou dosáhli, byly tisíce mrtvých. Vycházejíce z hieratické perspektivy, postavy panovníků jsou znatelně větší než vojáci pod nimi a jsou zobrazeni z podhledu, což má evokovat jejich vysoké až božské postavení divákovi, který na ně tedy kouká zdola. Postavy obou jsou pak doplněny o atributy jejich moci, v případě Ramesse je to mimo tradiční pokrývku hlavy spolu s holí heka a cepem nekhakha i sluneční kotouč boha Ra a jeho paprsky, protože jedním z faraonových titulů bylo „syn

Reův“ a v jeho přítomnosti v podobě rudého slunce je faraon často zobrazován. Vedle Muvatališe pak sedí býk, který byl symbolem vládce jejich božstva Tarhunny, boha počasí, nebes a hromu. Ten svěřoval moc chetitskému panovníkovi a dohlížel na království a jeho hranice a mimo jiné byl nazýván Dobyvatelem, zodpovědným za válečná vítězství Chetitů, zejména v konfliktech s cizími nepřáteli. Zajímavé je, že již zde vidíme symbol býka, který jako takový hrál významnou roli v náboženství a kultuře téměř všech středomořských národů i dlouho později. (Hall,2008)

Horní část obrazu je tedy věnována vyobrazení obou panovníků ve dvou blocích, jež mají evokovat nástěnnou malbu svým technickým zpracováním ostrým obrysem a schematickým použitím barvy pouze na vyplnění prostoru mezi nimi bez jakýchkoliv valérů a přechodů, ale také jejich zasazením do rámce a doplněním o schematicky stylizovaný prvek vyjmutý z tehdejšího zobrazení. Dolní část naopak aspiruje na reálnost a naturalismus a ukazuje, jaké následky za sebou nese vítězství obou vládců, přičemž ale v zásadě zachovává jak pravidla hieratické perspektivy, tak kompletnost tehdejšího námětu zobrazení panovníka a jeho padlých nepřátel.

2.3.2. AENEIAS A DIDO

(Příloha II a XII)

Příběh o městě Tróji a jeho dobytí mykénským králem Meneláem na přelomu 12. a 13. st. př.n.l. je nám dnes dobře známý. To zejména díky Homérovým eposům, jež se dochovaly jakožto první záznamy o řecké historii a velice hodnotné literární díla psané daktylským hexametrem, tedy jako nerýmovaná báseň složená ze šesti stop. Po pádu Tróje nám Homér také nabízí příběh o zpáteční cestě vítězného hrdiny Odyssea, který ještě dlouhých deset let plul po Středozezemním moři, protože rozhněval boha moří Poseidona, jenž mu cesty kladl nelehké úkoly a překážky. Nebyl to však jen král Ithaky, který od maloasijských břehů odplouval, mimo něj z města prchali také přeživší bojovníci Tróji, mezi nimi i Aeneiás, trójský hrdina, nesoucí na zádech svého otce. I on bude deset let putovat, ale poté ho čeká jeho nejdůležitější úkol, a to usadit se na březích Itálie a dát zde vzniknout slavnému městu Římu.

Tento příběh nám líčí ve svém eposu velký římský básník Vergilius, v době, kdy římskému impériu vládl císař Augustus. Aeneiás měl být synem prince Anchísa, bratrance

trójského krále Priama, a Venuše, bohyně lásky a krásy (římská analogie k řecké Afrodité). Ta Anchísa v přestrojení svede a syna, kterého porodí, pojmenuje Aeneiás. Ten je do pěti let vychováván nymfami, avšak poté si pro něho přijde jeho otec Anchísés, za což je potrestán bohem Diem, který sešle blesk na jeho nohu. Od té doby je na nohu chromý a proto ho poté musí ve spěchu jeho syn nést na zádech. Anchísés byl však hrdý muž a Tróju opustit dříve nechtěl, ale když Řekové dobyli město, neměl na výběr než spolu se synovou rodinou a několika dalšími přeživšími utéct před zabitím či zotročením. Aeneiás se ještě vrátil pro svou manželku, která se jim cestou ztratila, avšak tu již našel mrtvou. Její duch mu řekl, ať odpluje na západ, kde se ožení s princeznou a založí království a mocné město.

Cestu mu však komplikuje bohyně Juno (římská analogie k řecké Hére, manželce boha Dia), kvůli které během dalších deseti let bude muset projít mnohými útrapami, než se dostane do samotné Itálie. I přes ně se nakonec Aeneiovi a jeho družině podaří přistát v Itálii a byl přijat u latinského krále Latinia. Latinius měl totiž vidění, že má dceru Lavinii dát za ženu cizinci, jmenovitě Aeneiovi, ačkoliv před tím byla zaslíbena králi jednoho ze zdejších kmenů Turnovi. Tak se stalo, ale Turnus jako odpověď vyhlásil Latinům válku, ve které se poté proti sobě postavili i Etruskové a Arkád'ané, a kterou skončil až souboj mezi Turnem a Aeneiem. Aeneias souboj vyhrál a chtěl svého soka ušetřit, ale viděl u něj pásek svého mrtvého přítele jako trofej a ve vzteku ho zabil. Tím skončila válka a Aeneias založil město Lavinium.

Tím příběh končí, ale dle římské historie pak po smrti svého otce zanechal jeho syn Ascanius matku v Lavinii a založil město Alba Langa, jehož se stal prvním králem. O přibližně tři století později pak ale došlo ke královraždě v Aeneiově rodě, kdy králův bratr Amulius zavraždil panovníka i všechny jeho syny a jeho jedinou dceru Rheu Silviu dal k vestálkám, kněžkám bohyně Vesty, které byly a musely být pannami. Tam si ji ale našel bůh války Mars a svedl ji. Narodila se dvojčata Romulus a Remus, která byla hozena do řeky Tibery, aby nemohla usilovat o trůn. Z řeky je zachránila vlčice, která se o děti postarala a vychovala je na vrchu Palatin. Na tom pak založili město, na jehož názvu se však nemohli dohodnout a v následném souboji zemřel Remus. Město bylo pojmenováno na počest vítěze Roma. (Ctibor, 2014)

Aeneida vznikla v době, kdy vládl adoptivní syn a prasynovec Julia Caesara císař Augustus na přelomu letopočtu, jakožto zástupce rodu Juliů, kteří svůj původ od Jula, římského označení pro Ascánia, zakladatele Alby Langy. Augustusovi se po občanské válce podařilo zavést formu vlády dnes zvanou principát, kdy vládl jako císař, ačkoliv

sám se nazýval prvním senátorem, a potřeboval jakýkoliv způsob pro podpoření své moci, k čemuž mu původ odvozený od obránce Tróji a zakladatelů Říma více než pomáhal. Dalším motivem pro vznik Aeneidy byla absence jakéhokoli národního eposu jako byla Homérova Iliada a Odyssea, kde mohl být otec římského lidu vykreslen jako vzor ctností a disciplíny.

Vergiliův příběh o Aeneovi ale obsahuje odkaz na počátky dalšího mocného města středomořské oblasti období starověku, a to sice Kartága. Na samém počátku Aeneidy zavane vítr hrdinu a jeho posádku ke břehům Afriky, kde se dostanou na dvůr královny Dido vládnoucí nově vznikajícímu městu uprchlíků z fénického Týru, Kartága. Královna se Aenea zamiluje a on jí vypráví o jeho útěku z Tróji a o svém poslání. Její lásku opětuje, nicméně právě velký úkol je mu bohy připomínán a on musí tedy Dido opustit, což ona velice špatně nese. Několikrát se ho pokusí zastavit různými způsoby, ale stejně se jí to nepodaří, a tak se vzápětí po jeho odjezdu v žalu probodne jeho mečem na hranici dřeva. Když se Aeneova loď vzdaluje, vidí hrdina kouř z její pohřební hranice. Ještě před svou smrtí však Dido proklela Aenea a předpověděla věčný konflikt mezi jejím a jeho městem. Tím Vergilius vysvětlil pravý původ punských válek ve 2. a 3. stol. př.n.l., které probíhaly ve třech vlnách a byly konfliktem právě mezi Římem a Kartágem o nadvládu ve Středomoří. (Kovařík, 2014) Z našeho pohledu se samozřejmě jedná o mytlogický příběh, kde osudy lidí přímo a konkrétně ovlivňují personifikované bohové, ale v době vzniku eposu vysvětlovalo lidem historii jejich náboženství a jeho interpretace historie pro ně byla zcela legitimní a věrohodná.

I proto, abych poukázal na tuto skutečnost, a to sice, že dějiny byly vysvětlovány mýty založenými na státních náboženstvích, jsem si vybral legendární příběh. Ve své práci jsem však chtěl nějakým způsobem spojit významná a přelomová období nadvlády Řecka a později Říma, k čemuž je hrdina Aeneias vhodnou postavou. Epos byl sepsaný v dobách počátku římského císařství, vypráví však o hrdinovi trójském, v době, kterou dnes nazýváme řeckou archaickou nebo homérskou. Počátek mocného města Říma je pak spojen s bájným trójským hrdinou, navíc synem bohyně, a odkazuje na Homéra, jakožto zdroj řeckých dějin, čímž parafrázuje řeckou vzdělanost jakožto základ a vzor té římské.

Z výše zmíněných důvodů jsem si pro své pojednání vybral chvíli, kdy Aeneias opouští Didonu. Příběh roztrženého mileneckého páru byl mnohokrát ztvárněn autory jako Claude Lorrain, Peter Paul Rubens nebo náš Karel Škréta, ale většinou se jedná o chvíle lásky nebo oboustranného zalíbení, kdy se pár poprvé spatří, předčítají si nebo se drží v oběti. Já si však vybral moment Aeneiova odchodu, kdy za sebou nechává plačící

a nešťastnou Didonu a jde dál za svým osudem, který se právě váže k budoucí římské historii a následným punským válkám. I tak se však jedná o moment velice emotivní, protože Dido heroa hluboce miluje a není ochotná ho nechat odejít, síla jeho přesvědčení její lásku není schopná přehlušit, a to poté také vede k její smrti na hranici, kterou nechala vystavět pod záminkou spálení Aeneiových věcí.

Pro formu, kterou pojednám mytický příběh o Aeneiovi a Didoně, jsem si vzal za vzor antické sochařství. Sochařství hrálo v dobách před naším letopočtem v Řecku i Římě významnou roli a hraje ji dodnes, protože se jedná vedle architektury o nejlépe dochovaný soubor historických výtvarných památek. Malířské artefakty se z řecké doby nedochovaly vůbec a když, pak z jen z římských kopií. Z římské doby poté již malby dochované máme, zejména jako dekoraci interiérů s jejich největším souborem ve znovu objeveném městě Pompejích, kde malby zůstaly zakonzervovány na stěnách sopečným popelem. Dá se však říci, že daleko více byl posun v myšlení a vidění zřetelný v sochařství, ve kterém přešli Řekové během několika málo staletí od statických propozic egyptského a mykénského zobrazování k naprosto dokonalému a živému zobrazení lidského těla s jeho charakterem a pohybem. Od nich to poté přejali Římští autoři spolu s etruským důrazem pro realističnost a individualitu ztvárnění konkrétních postav. To bylo dáno tím, co je zmíněno v předešlých kapitolách, a to sice řeckým zájmem o člověka a o krásu, které chtěli dosáhnout ztvárněním dokonale harmonického, ale přece realistického lidského těla, které považovali za vrchol přírodní krásy. K tomu využívali znalostí anatomie, minimálně těch, které lze osvojit zrakem, a propracování lidského těla z hlediska jeho tělesné stavby zvládali již napodobit naprosto přesně. Proto většina postav byla zobrazována nahých, zejména mužských, protože mužské pohlaví bylo považováno za to krásnější, a ženy byly často zahaleny jen splývavým oděvem, který dával vyniknout tělu pod ním se zvláštním důrazem na klouby, které drapérii dále vlní a udávají jí tvar. (Gombrich, 1997, s.197)

Antické sochy, ať již řecké nebo římské, však měly ještě jednu charakteristickou vlastnost, kterou téměř skryla eroze a dokonce se o ní ani dlouho nevědělo, a to sice, že tehdejší sochy byly kolorované. Dnes známě antické skulptury i architekturu jako čisté struktury barvy bílého mramoru, ze kterého jsou vytvořeny, avšak v době jejich vzniku bývalo zvykem barvit sochy do realistické podoby a budovám dávat zářivé barvy, jako modrou nebo červenou. Na tento fakt bych chtěl svou kresbou upozornit a z toho důvodu jsem zvolil barevné pojetí takové, jaké jsem zvolil. Pozadí má barvu odstínu blízkému starorůžové, které má vzdáleně evokovat barvu tělovou v kontrastu v pojednání samotných postav v odstínech šedé. Samotný objekt postav jakožto sousoší má pak ve

svých částech užity různé kontrastní odstíny, které mají poukazovat na různost materiálu a tedy na různost barev různých částí oděvu, vlasů apod. To spolu s pózou, ve které se pár nachází, pak evokovat co největší živost, nebo snad dokonce že na piedestalu se nachází skutečná živoucí dvojice. To, že se jedná o sochu však přiznává samotný piedestal, který nese nápis v latině nesoucí jména obou zúčastněných a odkazující písmem na římskou dobu. (Tušl, 2008)

Přiznám se, že jsem obraz kreslil z hlavy, proto tělům chybí anatomická přesnost ve velké množství detailů, které by si nejspíše antický umělec vyžadoval, na druhou stranu jsem to bral tak, že vzhledem k blízkému divákovu pohledu ke dvojici z mírného nadhledu, který svědčí o divákově velmi osobní vzdálenosti, šlo spíše o zachycení emotivního prožitku mezi jinak sošnými postavami, a tomu ve spojení s barvou pozadí může jistá mlžnost a rozmazanost postav svým způsobem svědčit.

Mimo to jsem se ale pokusil zachovat jednak správnost pohybu postav a jeho charakteru a funkčnosti, ale také pravidla zjevu a oblékání, kdy Dido má na sobě jen průhledný zvlněný volný oděv, ze kterého prosvítá její postava se zejména vystupujícími boky a koleny. Zobrazena je jako krásná, ale plačící žena s řeckým účesem, diademem a šperky. Aeneias je oděn pouze ve vojenské sukničce, náhlenicích a sandálech řecké doby, kdyby podobnou sochu tvořil sochař římský, dal by jí již nejspíše římskou zbroj, včetně pláště a zdobeného kyrysu. V ruce má řeckou přilbici. Tu jsem původně záhyšlel dát hrdinovi na hlavu, aby bylo vidět, že už je skutečně na odchodu, ale dost by to odporovalo podstatě antického zobrazení, kdy se dá říci, že musel být vidět obličej, protože ten nám vypoví o nitru člověka, jehož krásu či zpodobu se snažili antičtí autoři ve svých sochách vytvořit.

2.3.3. PANNA ORLÉANSKÁ

(Příloha III a XIII)

Na počátku 15. stol. to se francouzské království nacházelo ve velice svízelné situaci. Od roku 1337 byla Francie ve válečném konfliktu s Anglií, který byl sice proložen dlouhými léty příměří, ale jeho konec, ještě k tomu vítězný pro stranu francouzskou, byl takřka nereálný a většina francouzského území byla v anglických rukou. Mimo vojenskou stránku se totiž projevila i slabá vláda legitimních francouzských králů a vnitřní rozbroje v zemi, které vyvrcholili občanskou válkou s Burgundským vévodstvím, do té doby

součástí Francie, jež se stalo se velice výhodným spojencem Anglie. Ve dvacátých letech se dauphin, korunní princ Karel, jehož jeho otec král Karel VI. Šílený vydědil a vyloučil z nástupnictví ve prospěch anglického krále Jindřicha V., stáhl do města Bourghes a sám pochyboval o legitimitě svého nástupnictví. V roce 1428 pak anglická vojska dosáhla řeky Loiry a oblehla město Orléans. Toto město bylo posledním strategickým bodem francouzské obrany, po jehož pádu a překročení Loiry by Angličanům postupujícím od severu již nejspíše nic nebránilo v dobytí zbytku Francie. „Město se bránilo hrdinně, o to víc, že Karel Orléanský byl v anglickém zajetí a útok na panství bez pána považovalo feudální právo za těžký zločin. Orléanští proto doufali, že boží soud bude na jejich straně, a že budou osvobozeni. Kdo však bude jejich osvoboditelem? A právě tehdy se zjevila Johanka z Arku“ (Maurois, 1994, str. 78)

Anglie si ve Stoleté válce obecně stála od začátku lépe a postupně vítězila. Během poslední etapy války od počátku 15. stol. se však proti anglické okupaci začaly zvedat hlasy z běžného lidu, který si velice přál francouzského krále místo anglických okupantů, čímž válka získala národní charakter a prostý lid se začal bouřit a brojit proti cizí nadvládě. Velkým impulsem k tomu byla Jana z Arku (franc. Jeanne d'Arc), která pozvedla morálku skomírajících francouzských sil, přesvědčila dauphina Karla o předčasnosti jeho rezignace a pomohla mu získat korunu.

Velmi zbožné děvče ze selské rodiny v lotrinské vesnici Domrémy podle svých výpovědí od čtrnácti let slýchalo a vídalo světce a archanděly, zejména sv. Kateřinu a sv. Markétu, které jí přesvědčili, že je Bohem vyvolena vysvobodit Francii z rukou vykořisťovatelů a dovést dauphina do Remeše pro královskou korunu, archanděl Michael jí pak řekl, aby na sebe vzala mužský šat a osvobodila město Orléans. Ve své zbožnosti se bála neuposlechnout příkaz boží a bez jakýchkoliv pochybností uvěřila ve své poslání. Proto ve svých sedmnácti letech na začátku roku 1429 předstoupila před dauphinova guvernéra, jehož síla jejího přesvědčení, které bylo nezlomné, přiměla odít jí do mužské zbroje a s doprovodem ji v přestrojení vyslal přes burgundské území do Chinonu za dauphinem Karlem.

Karel byl samozřejmě velice skeptický a měl podezření ohledně Janiných vidění, ale ona ho oslovila „urozený dauphine,“ když se v přestrojení schoval mezi svou družinu, a o jeho urozenosti ho ujítla slovy „Vyřizuji ti od Nejjasnějšího, že ty jsi ten pravý dědic trůnu a králův syn.“ (Maurois, 1994, str. 78). Samozřejmě se setkala s nedůvěrou teologů i dauphinova okolí, její víra ve své poslání a Karlovo vítězství dané boží vůlí však dodalo dauphinovi důvěru v sebe sama a ten správný impuls k obnovení své snahy o francouzský

trůn z pozice právoplatného dědice. Panně se podařilo přesvědčit i následně svolaný teologický sněm, který určil, že se pravdivost jejich vizí musí zkusit tím, že ji vyšlou k Orléans.

Jana si nechala vyšít korouhev s nápisem Jhesus Maria a květy lilie, jež se stal jedním z jejích atributů, a spolu s ní ve zbroji vyjela s malým vojskem k obleženému Orléans. Ačkoliv vojsku přímo nevedela, stála v jeho čele a dodávala jeho vojákům novou sílu a odhodlání, kdy podle svých slov nezabila jediného vojáka, protože v jejích rukou byl daleko důležitější její prapor, nežli meč. Stejně tak dávala strategicky hodnotné rady velitelům, kteří je přijímali, myslíce si, že jsou vedené Bohem. A skutečně, 8. května 1429 donutilo francouzské vojsko Angličany stáhnout se od Orléans.

Toto vítězství otevřelo Karlovi a jeho vojsku cestu do Remeše, kam vstoupil 16. června. Město Remeš bylo z politického hlediska jedním z nejdůležitějších, protože bylo tradičním místem korunovace francouzských králů, a díky tomu, že ho dauphin získal, mohl být v místní katedrále v přítomnosti Jany z Arku dalšího dne ráno pomazán svatými oleji, což bylo projevem záruky legitimacy, a korunován francouzským králem Karlem VII. Tím Jana splnila vše, co principi slíbila, ale ve svém boji nechtěla ustát, než kdekoliv v celé Francii budou vládnout Angličané.

V květnu 1430 musela Jana vyrazit na pomoc městu Compiégne obleženému spojeným anglicko-burgundským vojskem. Tam však během útoku na nepřátelské ležení byla obklíčena během ústupu jejích jednotek do opevněných pozic, lučištníkem stžena z koně a musela se vzdát a nechat zajmout Burgundčany. Angličané zajatkyni odkoupili a odvěkli ji do Rouenu, hlavního sídla anglické vlády ve Francii. Během jejího zajetí zde došlo k několika pokusům ze strany Francie o její osvobození, nicméně akce byly bezvýsledné a Jana byla souzena církevním tribunálem.

Její hlavním obviněním bylo kacířství, spojení s ďáblem a čarodějnictví, o čemž bylo prakticky rozhodnuto předem, ačkoliv i přes to soud trval pět měsíců. Nakonec však byla odsouzena k smrti upálením, jak pravilo tehdejší kanonické právo. 30. května 1431 byla Jana z Arku předvedena na náměstí Vieux-Marché v Rouenu, kde ji biřicové přivázali k vysokému kůlu na dřevěné hranici. Ještě před svou smrtí požádala, aby před ní byl umístěn kříž, čemuž jeden z vojáků vyhověl, a pak byla hranice zapálena. Poté, co oheň dohořel, bylo tělo ohledáno, zdali se jí nepodařilo uniknout nebo přežít, po čemž bylo tělo ještě třikrát páleno na samotný popel, aby se zabránilo sbírání jakýchkoliv pozůstatků jako relikvií. Popel byl pak vysypán do řeky Seiny. (Duby, 2003)

Válka však pokračovala ještě dalších 22 let. Karta se obrátila a Anglie prohrávala jedu bitvu za druhou. Roku 1453 došlo k poslední bitvě u Castellione a vyčerpaná a osamocená Anglie musela vyhlásit příměří. K dalším bojům však nedošlo, protože v Anglii zanedlouho vypukla dynastická Válka růží trvající třicet let a možnost expanze do Francie tak byla ztracena. Stoletá válka tak skončila bez jakékoli mírové smlouvy, jen tím, že obě země měli jiné své problémy a k vzájemným bojům se nevrátili.

Poté, co Karel VII. ovládl Francii, požádal o obnovení církevního procesu, který rozhodl, že Janina poprava byla justičním omylem, byla rehabilitována v plném rozsahu a stala se mučednicí za svou zemi. Její osoba a pohled na ni jakožto symbol francouzského vzdoru a zbožnosti během staletí prošel velkým vývojem, až daleko později, v roce 1909 byla papežem Piem X. po mnoha peripetích (návrh na kanonizaci byl například nejprve odmítnut z důvodu, že zaútočila na Paříž v den narozenin Panny Marie, nebo že její zajetí bylo zpochybnění jejího poslání Bohem) blahořečena, což mělo v předválečné době velký význam. Papež Benedikt XV. ji pak 16. května 1920 svatořečil, což je spojené s uznáním zázraku, který se Janě stal ve formě jejích vidění. Ale samozřejmě se setkáváme také s jinými vysvětleními, jako jsou halucinace vyvolané psychickou nemocí, ale význam, který Jana měla pro vítězství francouzské královské dynastie je nezpochybnitelný, ať už byl způsoben čímkoliv.

Námět sv. Jany z Arku jsem si zvolil pro práci věnovanou gotice proto, že se jedná o zajímavou historickou osobnost, která však spojuje reálnou historii a sílu, kterou v té době měla křesťanská víra mezi běžným lidem i ve vládnoucích kruzích, a která se stala hlavním námětem umění od dob počátků křesťanství v prvních stoletích našeho letopočtu až po vrcholnou gotiku ve 14. a 15. stol. za Alpami. Z výše zmíněných důvodů se v osobě Panny orléanské spojuje nejen relativně dobře dochovaná historická osobnost, která měla velký vliv na další odvíjení dějin Francie, ale také mystická postava, která pomocí víry a síly své vůle dovedla nejen běžný lid, ale i krále a teologickou radu k přesvědčení, že je vyvolena Bohem vést svatou válku proti Angličanům. Na tom je nejdůležitější však ten fakt, že ona sama o tom byla přesvědčena naprosto bezmezně a svá vidění nikdy nezpochybnila.

Z toho důvodu je Janino vidění ústředním motivem jednoduchého triptychu, který je mým pojednáním gotického námětu svaté Jany z Arku. Při volbě formy jsem vycházel zejména z gotických deskových a oltářních obrazů, často dělených do několika částí, zejména pokud byly součástí otevíracího oltáře. Ten jsem se pokusil napodobit právě rozdělením formátu do třech zlatých obdélníků na černém pozadí, do kterých jsem zasadil

příběh o světici. Ústředním motivem je tedy její vidění, protože se jednalo o zázrak, který býval nejčastějším námětem centrálních částí obrazu. Zde vidíme modlící se mladou dívku z nadhledu, vzhlížející vzhůru symbolicky obklopenou svými atributy – praporem a rytířskou zbrojí – stejně tak jako ovce, které symbolizují to, že byla na pastvě, a svatými, kteří se jí ve vidění zjevili a jejich atributy, sv. Kateřinu držící knihu a opírající se o kolo, Sv. Markétu držící v ruce kříž a archanděla Michaela s mečem a štítem. V bočních částech, pomyslných křídlech oltáře jsou pak výjevy ze života světice. V levé části je zobrazena, jak je ve vřavě strhávána z koně před městem Compiégne, symbolizovaným tamní gotickou radnicí, v pravé pak jak stojí v Rouenu před katedrálou na hranici před jejím podpálením a vzhlíží k nebi.

Tyto dvě události zobrazené v křídlech jsem zvolil tak, aby na sebe navazovali a ukazovali jednu část Janina života a zachovaly tak výpravnost výjevů. Mohl jsem jako první situaci zvolit například hrdou jízdu v čele vojska nebo setkání s králem, ale chtěl jsem udělat linku vedoucí k druhé situaci, která byla dána relativně jasně. V době gotiky, zejména pak od 14. stol. v Evropě začala mezi autory vznikat obliba podpořená vkusem společnosti, a to v nahrazení zobrazování moci, zázraků a slávy Ježíše Krista a svatých ukázkou jejich utrpení a mučednické smrti. To zejména z jakýchsi motivačních důvodů, protože ukazovali společnosti, že nejen její členové, zejména z nižších vrstev společnosti, musí snášet bídu a utrpení, které množstvím válek a epidemií nemocí byly způsobeny, a že i zobrazení světci si prošli muky, než se dostali do nebe. Z toho důvodu v uměleckých dílech vidíme vznikající tendence k zobrazování například umučení světců nebo se zvyšuje obliba pašijových výjevů, které ukazují cestu Ježíše Krista s křížem na horu Golgotu. V gotické době, zejména od 13. stol., také zobrazení crucifixu, tedy Ježíše Krista na kříži, a obecně obraz trpícího Krista (*Christus patiens*.) převážilo nad zobrazením Ježíšovy slávy, dříve ještě podpořenou mandorlou (*Christus gloriosus*.) (Hall, 2008)

Samotná kresebná forma, kterou jsem práci dal, stejně tak jako kompozice a některé jiné dílčí prvky, však vycházejí nejen z deskové malby oltářní. Kresba samotná, vlastně všech částí mimo ústřední postavy Jany z Arku, je velice ilustrativní, stylizovaná, ať se jedná o figury, které jsou často velice zjednodušené a schematizované, nebo o pozadí, které sice tvoří historicky odpovídající architektura, nicméně podaná velice plošně a v nepoměrném měřítku. To odkazuje právě ke knižním ilustracím, dokládajícím například obléhání města nebo biblický příběh. Figurální kompozicí jsem se však snažil odkázat spíše k průkopníkovi italské gotické malby Giotto di Bondone, který byl svou tvorbou velice nadčasový a jehož poznatky také vedly v italské prostředí ke vzniku

renesančního malířství. Giotto na rozdíl od svých vrstevníků se zřekl zlatého pozadí a začal pracovat s prostorem obrazu jako s výsekem divadelní scény, kde má každá postava své místo a pevně tojí na zemi. Také užíval takové prvky, jako to, že se postava dívá z obrazu, nebo je jeho koncem dokonce oříznuta, které byly do té doby naprosto nemyslitelné a Giottovi vynesly jméno nejrealističtějšího a nejživějšího malíře své doby. Proto je přední plán svých výjevů relativně realistický, myšleno kompozicí postav, jejich dynamikou i úhlem, ve kterém stojí k divákovi, kdežto zadní plán je plošný, čistě popisný. (Huyghe, 1969)

Stejně tak popisně má působit centrální blok triptychu. Jana z Arku je zde vyobrazena nahá se svatozáří, ale s žádným náznakem vulgarity, což má odkazovat k její panenskému charakteru. Vedle ní jsou její prapor a zbroj, relativně realistické, ale jaksi se vznášející v prostoru v neodpovídajícím úhlu. Vzadu je pak vidět několik ovcí a stromů, protože Jana měla své vidění během pastvy u lesa. A nad ní se na oblacích ze stran vznáží archanděl a světice, také velice schematizovaní. Tímto pojednáním jsem obecně chtěl odkázat k účelu, které většina tehdejších vyobrazení měla, a to k ilustraci událostí, jež mají zobrazit. Bylo důležité, aby vyobrazení obsahovalo dílčí detaily a atributy, které byly kanonicky schválené a které odkazovali ke konkrétní osobě či události tak, aby odpovídaly církevnímu výkladu, nebyla důležitá realističnost nebo estetický prožitek. Kdybychom však ústřední obraz chtěli srovnat v rámci celých dějin umění, je nejbližší spíše surrealismu.

2.3.4. KONSPIRACE PAZZIŮ

(Příloha IV a XIV)

V době, kdy ve Francii probíhala Stoletá válka a vrcholil zde umělecký styl zvaný gotický, v italských městech už situace byla zcela jiná. Místo šlechty, jako tomu bylo v zemích na sever od Itálie, se zde k moci dostávaly měšťanské rody, které se opíraly o hromadící se bohatství plynoucí z bankovníctví a zprostředkovávání obchodu s celým Středomořím a potažmo Orientem. Asi nejvýznamnějším z nich byl rod Medicejských (it. di Medici), který sídlil ve Florencii, které později vládl nejprve neoficiálně, později z titulu vévodů florentských a toskánských, a jehož zástupci se vystřídali i na papežském stolci nebo zástupkyně v roli královen u významných panovnických dvorů. Bohatství rodu

mělo také veliký vliv na umění, jehož podpora ve formě mecenášství se stala nejen novým projevem zájmu o světský život člověka, ale také moci a prestiže rodu. (Burke, 1996)

Svou moc rod získal zejména založením banky na konci 14. stol., která vybudovala postupně pobočky ve velkých evropských městech a půjčovala významným šlechticům, ale zejména papežům, a rod se díky ní stal jedním z nejbohatších v Evropě. V polovině dalšího století pak Medicejové získali i silný politický vliv s osobou Cosima Medicejského, který sice ve Florentské republice nezastával žádný úřad, nicméně celému městu neoficiálně vládl a tato funkce rodu zůstala až do dalšího století, kdy byl vytvořen titul florentského, později toskánského vévody, který rod získal a začal v Toskánsku panovat oficiálně od roku 1532.

S postavou Cosima di Medici začala také silná mecenášská tradice rodu v oblasti vzdělanosti a umění, která se prvně projevila v celé severní Itálii. Ještě významněji se však na kulturním rozvoji města podílel jeho vnuk, Lorenzo Medicejský zvaný Nádherný (it. il Magnifico), žijící v letech 1449 až 1492. Vlady se ujal po smrti svého otce ve svých dvaceti letech, ovšem stejně jako jeho předchůdci nepřímou, kdy městskou radu ovládal pomocí vlivu získaného výhodnými sňatky, úplatky a výhružkami. Místo obchodního a finančnického talentu svého otce a dědečka ale zdědil spíše zájem o umění, filozofii a literaturu, kterým se v podstatě věnoval více než rozšiřování majetku, který za jeho vlády spolu s bohatstvím banky upadal. Na jeho ale dvoře pobývali umělci jako například Leonardo da Vinci, Andrea del Verrochio, Sandro Botticelli, Michelangelo nebo Filippo Lippi. Těm sice osobně moc prací nezadal, ale dopomohl jim k významným zakázkám, jako například výzdoba Sixtýnské kaple pro papeže Sixta IV. I sám Lorenzo se věnoval tvorbě, a to literární, kdy psal básně ve své rodné toskáňštině, které byly sice oslavou života, ale v dosti melancholické formě.

Lorenzo byl vychován k vládnutí, a jak již bylo řečeno, vládl Florencii téměř absolutně, ačkoliv stále budil dojem jisté politické svobody v republice. Jeho vliv však sahal daleko za hranice města a proto si rod vydobyl své postavení i mezi ostatními severoitalskými městy, mezi kterými se snažil udržovat mír, který pomáhal obchodu, a které se snažil diplomaticky bránit před vlivem mocností jako Francie nebo Svaté říše římské. Prakticky despotické postavení a nezměrné bohatství Medicejských však nutně vedlo k odporu jiných mocných rodů Florencie a mocnářů Evropy.

Nepřátelský postoj k rodu Medicejských měl i sám papež Sixtus IV., který se snažil proti rodu a jeho vlivu bojovat politickou silou, jež pro dnešní úřad papeže je zcela nemyslitelná. V 70. letech 15. stol. vedl proti rodu několik zákulisních bojů a dosazoval své stoupence do církevních úřadů. Příkladem je jmenování Francesca Salviatiho, zástupce rodu papežových bankéřů, do pozice arcibiskupa v Pise, kde formálně vládla florentská republika, pročež novému arcibiskupovi zapověděl Lorenzo vstup do města. Proto papež Sixtus nepřímo, ve svém úřadu si nemohl dovolit dojít tak daleko, ale zcela zjevně dal najevo, že je nejvyšším papežským zájmem odstranit Medicejské z republiky a podpořil plán rodu Pazziů z Florencie, který byl konkurenčním rodem Medicejských a již dříve proti nim papeže finančně podporoval, na vraždu Lorenza a jeho bratra Guiliama de Medici a získání vlády nad Florencií. Do tohoto spiknutí se zapojil nejen rod di Pazzi, ale také Salviati v čele s novým arcibiskupem, rod Baroncelli, stejně tak jako některé další florentské rodiny, a vyvrcholilo 26. dubna 1478 v dómu Santa Maria del Fiore.

Během nedělní mše, které se účastnilo na deset tisíc lidí, na bratry Medicejské zaútočila meči a dýkami skupina pučistů v čele s jejími hlavními organizátory. Guiliamo di Medici byl devatenácti ranami ubodán a na místě vykrvácel, Lorenzo byl vážně, avšak ne smrtelně zraněn a podařilo se mu ukrýt v sakristii. V nastalém zmatku část útočníků utekla, avšak druhá část, včetně arcibiskupa Salvietiho, byla obklíčena a zatčena, a tím celý útok skončil. (Hibbert, 2001)

Poté, co bylo nebezpečí pro Lorenza zažehnáno, následovala však rychlá a nemilosrdná spravedlnost, kterou bychom mohli nazvat spíše vendettou. Hned po útoku bylo pět hlavních konspirátorů, mezi nimi i Francesco di Pazzi a Salvieti, oběšeno z okna Palazza della Segnora, sídla florentské vlády, a jejich těla zde rozkládající se zůstala na výstrahu. Jedno z nich, tělo Bernarda Bandiniho dei Baroncelli, který zabil Guiliama, dokonce nalezneme na skice Leonarda da Vinci. Během následujícího půl roku pak bylo zatčeno a popraveno na osmdesát dalších podezřelých po celé Itálii. Rod Pazzi byl pak vyhnán z Florencie, všichni jeho členové a příbuzní, a jejich jména a erb smazány ze všech úředních záznamů a rejstříků.

Jako reakce zneřádkovaného papeže Sixta IV. na popravu arcibiskupa, ale i na neúspěch jím podporovaného spiknutí, byl na město uvalen interdikt, který zakazoval vykonávání jakýchkoliv církevních úkonů, od mši až po křest, a Lorenzo a celá florentská vláda byli exkomunikováni, tedy vyloučeni z katolické církve. Jako reakce na to vyhlásil Lorenzo papeži válku, kterou však diplomatickou cestou vyřešil s papežovým spojencem

Ferdinandem I. Ferrantem, neapolským králem, i proto, že přišel útok ze strany rozpínavých Osmanů a na konflikt uvnitř Itálie nebyl prostor ani prostředky. Nakonec se podařilo smíření i se samotným papežem, které přerostlo v účelové spojení, které bylo neoficiálně utvrzeno právě výzdobou Sixtýnské kaple, kterou měl z velké části zaříditi Lorenzo pomocí svého vlivu v umělecké společnosti, a proto do Říma vyslal Ghirlandaia, Sandra Botticelliho, Pietra Perugina a Cosima Roselliho. (Tušl, 2008)

Další osudy rodu Medicejských vedly k dalšímu politickému vzestupu. Roku 1532 získal rod poprvé titul toskánských vévodů, čímž prvně legálně opanovali Flórencii a její okolí. Toskánsko pak roku 1569 povýšil papež Pius V. na velkovévodství a rodina tak mohla začít svou velice úspěšnou sňatkovou politiku. Stali se součástí několika královských rodin v Evropě, například Kateřina se provdala za Jindřicha II. Francouzského do rodu Valois nebo později Marie za krále Ludvíka VIII. do dynastie Bourbonů. Vedle toho také tři členové rodu získali pontifikát, tedy nejvyšší církevní úřad papeže, a osvojili si jména Lev X., Kliment VII. a Lev XI. Rod dále prosperoval, ale s osobou Giana Gastona di Medici roku 1737 vymřel po meči, protože on jakožto homosexuál nezplodil žádného potomka. Jeho vláda byla dobrá a za ženu si vzal českou šlechtičnu Annu Marii Františku z rodu Sasko-lauenburských. Pro novomanžele přestavěl Kryštof Diezenhofer spolu s Abrahámem Leuthnerem zámek v Ostrově nad Ohří, kde manželé střídavě pobývali vedle zámku v Zákupích a ve svém paláci v Praze, ale poté, co se jim nepodařilo stvořit potomka, i díky prudký náboženský zápal Anny Marie Františky, se vrátil do rodné Florencie, kde poté bez potomků zemřel. V ženské linii pak rod vymřel o pár let později roku 1743 s osobou Anny Marie Ludovici Medicejské. (Hibbert, 2001)

Lorenzo di Medici mi přišel z důvodů výše zmíněných jako asi nejvhodnější postava pro vyjádření ideálů renesance, jejího smýšlení a vlivu umění. Umění sám podporoval jakožto velký mecenáš a angažoval se i v politice, která jakožto pravá vědní disciplína začala pomalu v italských městských státech vznikat s postavami, jako byl Nicóllo Machiavelli. Politika mocných a bohatých rodů nešlechtického původu začala hýbat s osudy celých států často pod pouze osobními vidinami zisku, čemuž nezůstala stranou ani církev, která se do bojů o moc, a to často velice nekalých, nemálo zapojovala v osobách kardinálů, ale i samotných papežů, často dosazených právě z mocných rodin. To je vidět právě na příkladu konspirace Pazziů, kterou papež dlouhodobě podporoval a která vyvrcholila během posvátného církevního obřadu mše v dómu Santa Maria del

Fiore. I samotný dóm je z hlediska renesance velice významným, protože jeho kopule je považována za jeden z prvních, nicméně první takto velký renesanční projekt i Itálii. (Johnson, 2004)

Samotný atentát byl několikrát zpodoběn, často však až jako ilustrace z pozdějších staletí, zejména 18. a 19. Já jsem se však vzít si inspiraci u renesančních autorů jako byl Raffael Santi nebo Paolo Veronese, kteří ve své tvorbě užívali právě velkých figurálních výjevů, často zasazených do dobových interiérů. Stejně tak jsem použil čistou středovou kompozici, jako je tomu například u Santiho Athénské školy nebo u Veroneseových prací, kdy jsem do samého středu umístil úběžník jednoúběžníkové perspektivy, na které je výjev založen. V předu jsou pak nejvýraznější tři postavy, útočník, který je držen několika obránci mocnáře, Lorenzo, který je táhnut svými společníky pryč a mrtvý Guilliamo, který leží mrtev na zemi a svým tělem vybočuje z formátu. Tyto tři postavy pak kompozičně tvoří trojúhelník, který přitahuje divákovu pozornost a ve kterém se vyskytuje nejdůležitější sdělení obrazu tak, jak tomu velí renesanční tradice.

Od těchto tří ústředních bodů dochází k útlumu linek i ploch, které přecházejí hlouběji do prostoru v podobě další spousty rozhybaných postav, které buď utíkají nebo spolu nějak intereagují. Ústup detailů i kontury přechází v intenzivní protisvětlo, které do prostoru vniká z oken zpoza kříže, který leží ve zmíněném úběžníku, a prostor tak působí zalitý hutným světlem. Přesto je však výjev viditelně zasazen do reálného prostředí chrámu Santa Maria del Fiore a sbíhající se horizontální linky naznačují divákovu přítomnost ve výjevu. Tříúběžníková perspektiva, nutno říci, se však většinou u renesančních umělců nevyskytovala, protože od svých modelů a objektů malby seděli dále, tedy toto optické působení nezaznamenali, nicméně znalost a užití dvouúběžníkové perspektivy dotáhli ke geometrické dokonalosti.

Celá kompozice podpořená ostrým ohraničením obrazu má působit prostorně a světelně, čemuž je podřízená i částečná stylizace postav. I tak jsem se snažil ale zachovat jejich dynamiku a individuální charakter s náznakem aktivity, ať už utíkají od útoku pryč, nebo mezi nimi probíhá nějaká komunikace či boj. Tomu má odpovídat i stylizace a útlum detailů architektury, která však odpovídá historickému interiéru chrámu a byla vedena snaza o správnost i z hlediska perspektivního zobrazení jak obdélné lodi s ještě lomenou klenbou, tak hlavního hexagonálního prostoru zastropěného kopulí, ačkoliv nezastírám, že v některých momentech se dařilo méně než více. Stejně tak oděvy účastníků výjevu jsou voleny tak, aby odpovídaly dobové módě, ať už se jedná o kabátce, pláště nebo

pokrývky hlavy, jako je například Lorenzův typický klobouk nebo kloboky dvou kardinálů v pozadí.

Z čistého a uzavřeného celku vystupuje jen postava ležící oběti atentátu, která má daný řád a iluzivnost narušit a přidat do přesné kompozice nějaký chaotický moment, byť takto ostýchavý. Takto ležící postavu jsem ale zvolil vědomě jako odkaz k prvním autorům, kteří začali s perspektivní zkratkou v takovéto míře pracovat, jako byl například Andrea Montegna v jeho obraze Mrtvý Kristus a nebo Paolo Ucello v jeho bitevním výjevu Bitvy u San Romana, kde mezi jezdce položil jedinou ležící postavu padlého ozbrojence, který leží nohama směrem k divákovi. (Hodge, Ansoos, 2006)

2.3.5. EXHUMACE JANA NEPOMUCKÉHO

(Příloha V a XV)

Období zhruba od začátku 16. stol. do konce 17. byla v Evropě, potažmo v celém křesťanském světě spojena s tendencemi o reformaci církve ze strany nově vznikajících skupin, například kolem Martina Luthera nebo Jana Kalvína, a došlo k odtržení některých prvních tzv. protestantských církví. Ty získávaly mnoho podporovatelů, jak z řad běžného obyvatelstva, tak z řad šlechty, nicméně musely si své působení vydobýt, protože odmítaly autoritu papeže a tradiční katolické církve. Katolická církev s úbytkem vlivu v rozsáhlých oblastech Evropy ztácela svou politickou moc, pročež musela reagovat svým programem protireformace vyhlášeného na významném tridentském koncilu probíhajícím mezi léty 1545 – 1563.

Jedním z argumentů, které měla katolická církev užívat k udržení svých věřících a rekatolizaci konvertitů k protestantismu, bylo mimo mnohých jiných užívání kultů světců jakožto vzor pro příkladný život člověka. K tomu ve velké míře sloužilo umění, jenž se pro úkoly, které mu byly zadávány a cíle, které mělo sledovat, vyvinulo ve sloh, pro který se vžil název barokní a jehož byly hlavním motivem a námětem náboženské výjevy. Mimo to se ale také zvyšoval počet kanonizovaných, tedy svatořečených osob, což se nejvýrazněji projevilo za pontifikátu Benedikta XIII. na počátku 18. stol. Jedním

z nejvýznamnějších kanonizovaných tímto papežem byl i český kněz Jan Nepomucký. (Heer, 2004)

Jan Nepomucký, dříve také zvaný Johánek z Pomuka, byl generálním vikářem pražské arcidiecéze v době, kdy v úřadě arcibiskupa pobýval Jan z Jernštejna na konci 14. stol. Ten s vedl s českým králem Václavem IV. mocenské spory spojené s neochotou obou ustoupit, a do těchto sporů byl zapleten ze své pozice i Jan Nepomucký, a to zejména v jejich konfliktu o vznik nového kladrubského biskupství a obsazení pozice biskupa. V tomto sporu vyhrál arcibiskup, avšak Janova, ikdyž velice diplomatická, účast pak vedla spolu s jeho další spoluprací s arcibiskupem k jeho zatčení králem Václavem IV. spolu s dalšími třemi muži věrnými Janovi z Jernštejna. Zatčení byli královými katy mučeni, prý za přispění samotného krále Václava. Ten si v průběhu nejspíš začal uvědomovat následky a své vězně se rozhodl pod přísahou mlčení propustit. Jediný Jan Nepomucký, který byl mučen nejvíce, byl v bezvědomí a po chvíli zemřel. Jeho tělo pak katovy pacholci svázané do kozelce shodili do Vltavy z Pražského, dnešního Karlova mostu.

Janovo tělo bylo vyzvednuto rybáři, od kterých si ho převzali bratři Křižovníci s červeným srdcem a uctivě ho uložili v kostele při svém klášteře nedaleko řeky. Při vyzvyhování jeho těla se prý kolem jeho hlavy objevilo pět hvězd, možná odražených na hladině Vltavy, pročež je jedním z Janových atributů pět hvězd doplňujících svatozář, což je mimo něj zobrazení typické pouze pro Pannu Marii. Už Janovi současníci ho označili za mučedníka a jeho ostatky byly ani ne po dvaceti letech převezeny do hrobky v katedrále sv. Víta. Důvodem Janovi smrti byly nejpravděpodobněji mocenské spory mezi světskou a církevní mocí, ale od poloviny 15. stol. se setkáváme s další interpretací, nejspíše smyšlenou, a to sice, že byl Jan Nepomucký zpovědníkem královny Žofie, manželky Václava VI., a že proto, že ani pro krále nechtěl porušit zpovědní tajemství zemřel vhozením do Vltavy.

Zprávy o skutečném Janově životě jsou později zastřeny vznikající legendou o Janovi Zpovědníkovi, jež jsou živeny kronikáři, jako byl Václav Hájek z Libočan s jeho Kronikou českou z roku 1541 (která je však velice nepřesná a například postavuje Jana Nepomuckého tam líčí jako dvě různé osoby, zpovědníka a vikáře, kteří zemřeli přesně deset let po sobě naprosto shodnou smrtí), nebo životopisců, z nichž byl nejvýznamnějším jezuita Bohuslav Balbín o sto let později, který posbíral historické zmínky a lidové skasky, ze kterých poskládal dnešní svatojánskou legendu. Na konci 17. stol. se kult Jana

Nepomuckého dostával do stále větší obliby, v Praze například vznikla jeho socha na dnešním Karlově mostě z dílny Maxmiliána Brokoffa, jež se stala jakýmsi prototypem a vzorem pro mnoho mostů, na které se jeho sochy později tradičně dávaly právě z důvodu Janovi smrti a jejího spojení s řekou. A to nejen v Čechách, ale zejména později po jeho svatořečení, kdy ho jakožto oblíbeného světce představovali zejména jezuité na svých misích po celém světě. (Vlnas, 1993)

Už v roce 1593 zařazuje historik a církevní úředník Jiří Barthold Portanus z Breitenbera Jana Zpovědníka mezi české zemské patrony. Jeho osoba spojená s legendou o jeho mlčenlivosti a oddanosti se dostávala mezi lidmi stále do větší obliby a už na přelomu 17. a 18. století vznikají první kaple věnované Janu Nepomuckému. Jednání o jeho kanonizaci probíhají na základě Balbínova životopisu už od poloviny 17. stol., ale až na počátku následujícího století dochází k Janovu blahoslovení papežem Inocencem XIII. a má být zahájena druhá etapa vedoucí ke svatořečení. V rámci té je ovšem podle kanonických pravidel, ohledat místo odpočinku a tělo mučedníka.

V dubnu roku 1719 se proto ve svatovítské katedrále sešlo kolegium anatomů, historiků a církevních hodnostářů a po dlouhé motlitbě vykopali pozůstatky Jana Nepomuckého. Všichni byli ve velikém očekávání zázraku, protože mnoho z nich bylo o Janově svátosti přesvědčeno, a proto, když ohledávali lebku a vysypávali z ní hlínu a během toho z lebky na stůl vypadla načervenalá část jakési tkáně, všichni si byli jistí, že se jedná o zachovalý jazyk jako symbol nevyřčeného tajemství. Již tehdejší lékaři řekli, že proto, že části hlavy jako oči a jazyk podléhají rozkladu a zkáze jako první, musí se jednat o zázrak. Analýza v 70. letech 20. stol. sice ukázala, že se jednalo o mumifikovanou část mozku, která sestoupila z lebeční dutiny do dutiny ústní, avšak dřívější znalosti anatomie, stejně tak jako vědomí toho, co je potřeba najít, vedla k jednoznačnému závěru o zachovaném jazyku Jana Nepomuckého. Několik let poté došlo k dalšímu ohledání před samotnou kanonizací a průzkumu zachované relikvie, avšak ukázalo se, že ta za tu dobu zčervenala a roztáhla se, což vyšetřující lékař označil za napřirozený jev a dílo Boha. (Chlumský, www.catholica.cz)

Zachování jazyka mučedníka, změna barvy jazyka a dvě zázračná záchránění byly papežovou komisí schváleny jako důvody pro kanonizaci a Jan Nepomucký byl roku 1729 prohlášen za svatého. V pozdějších dobách českého národního vědomí se Jan Nepomucký stával spornou postavou, kdy skeptičtí historici tvrdili, že jeho legenda a svatořečení bylo jen nástrojem jezuitů pro zastínění mučednické smrti mistra Jana Husa. To nemůžeme

potvrdit ani vyvrátit, avšak jeho příběh se díky nim dostal do známosti na celém světě od Latinské Ameriky po Asii, kde je uznáván jako mučedník zpovědního tajemství, vzor vnitřní síly a přesvědčení a v neposlední řadě také jako významný patron při povodních a jiných živelných pohromách.

Pro dobu a sloh barokní, stejně tak jako pro gotiku, bylo z podstaty věci nutné vybrat námět převážně náboženský. Baroko, můžeme říci trochu zobecněně, vznikalo právě na základě náboženských třenic v Evropě, kdy proti vznikající reformaci katolická církev začala posilovat své prostředky pro udržení svého vlivu, a to také pomocí umění, ať už architektury, nebo malířství. Obecně zobrazování života a náboženského citění svatých mužů a žen, které mnoho nových reformních církví neuznávalo, se stalo častým námětem katolických autorů, zejména s důrazem na emotivnost a sílu víry ve svých dílech. V protestantských zemích pak častějším námětem samotný Ježíš Kristus nebo starozákonní výjevy, ale i tak se udržovali náboženských motivů, ačkoliv se zde často však také objevují motivy reálné, jako jsou zátiší nebo krajiny. Jan Nepomucký potom v jeho příběhu znovu spojuje jak reálnou postavu a události jeho života zasaženého politikou Václava IV., tak legendu o zpovědním tajemství, která vznikla později, stejně tak jako právě zobrazenou událost, historicky podloženou, ale vypovídající o síle přesvědčení ve svou víru a v zázraky zprostředkované Bohem.

Svou formou jsem se ale pokusil přiklonit spíše ke zpracování zaměřené na výpovědní hodnotu náboženskou a vystižení atmosféry tajemna a emocí vyvolaných hlubokou vírou, proto jsem se nedržel pojetí nezkrášlené živosti a naturalistické povahy, o což se snažili autoři pomyslného směru barokního realismu, jako byl například Rembrandt nebo José de Ribera. Nepřiklonil jsem se však k rubensovské dynamice radikálního baroku a mé pojetí je nejbližší formě barokního klasicismu s autory, jakým byl například Nicolas Poussin. Na rozdíl od jeho prosvětlených, harmonických kompozic jsem já však zasadil výjev do tmavé kobky a zalil ho temnou černí. Tento prvek je pod názvem šerosvit (it. *chiaroscuro*) nebo temnosvit, neboli *tenebrismus*, v různé míře typický pro všechny formy barokního malířství. Využití kontrastních světelných efektů a valérů na malbě jí tak dodává nejen často tajemnou a duchovní atmosféru, ale zdůrazněné osvětlení hlavních momentů kompozice vystupujících z často temného prostoru za využití ostrého světla z konkrétních zdrojů pak dodává výjevům živost a pocit hmotnosti, plasticity a prostorovosti. Mnou zvolená míra *tenebrismu* už je relativně vysoká a nedá se říct, že by byla úplně tradiční. Nicméně setkáme se s jednotlivými díly i významných

autorů, stejně tak jako s malíři, kteří podobné formě práce se světlem věnovali podstatnou část své tvorby, jako to byl například Georges de la Tour. (Hodge, Anson, 2006)

Kompozice samotná je tedy spíše klasická, kdy v pohledu do temného, nepřítis definovaného prostoru vidíme sedm mužských postav kněžích či farářů spolu se dvěma barokními anděly v podobě malých obtloustlých dětí s kudrnatými vlasy, které si dávají ukazovák před ústa, jakožto odkaz k dodržení mlčenlivosti. Nejvýznamnějším momentem obrazu je však samotná lebka, která je umístěna zhruba v poměrech zlatého řezu, aby harmonicky seděla do celku, a kolem které se krčí a obdivuje ji čtveřice mužů. Dalším výrazným místem jsou dveře na druhé straně obrazu, nebo spíše průchod, který zde slouží jako světlá protiváha zářící lebce v kompozici. Vedle relativně malého počtu jsem využil dalšího znaku baromního realismu, a to jemných gest a mimiky. Celá figurální kompozice je smyšlená, ale i tak jsem se snažil o důraz na dynamiku jednotlivých postav, ať už se jedná o jejich pohyb, gesta rukou nebo výraz obličeje, a na jejich vzájemnou interakci mezi sebou mezi sebou navzájem a společně s lebkou. Tímto vyjádřením postav jsem se pokusil posílit pocit z náboženského prožitku, který se ve chvíli, kdy domnělý jazyk vypadl z nitra lebky, museli zbožní muži prožívat a který má dílo jakožto barokní zprostředkovat.

Dalším znakem, který jsem své práci chtěl vložit, je trochu ironický, leč z mého hlediska stojí za zmínku už jen pro zajímavost. Je jím historická nepřesnost barokních dějinných, ale i biblických výjevů. S tím se již od dob renesance setkáváme zejména v nizozemském prostředí, kde množství informací a hmatatelných důkazů o dávných dobách bylo znatelně méně a byly hůře k dostání, nežli ve středomoří. V době renesance za Alpami to vidíme již například u Pietera Brueghela st., třeba na obraze Sčítání lidu v Betlémě z roku 1566, kde je Betlém zobrazen jako soudobá nizozemská vesnice zahalená sněhem, ale i později v barokní době například u Rembrandta. Z toho důvodu jsou ctihodní otcové oblečeni v běžných dnešních kalhotách, černých košilích a kolárcích pod límcem, někteří z nich mají brýle, jiní hodinky, a podobně. Vedle toho tu jsou reálně podané nereálné znaky, a to sice andělé a hvězdy kolem lebky. Mimo to, že jsou jazyk, ale také andělé ve ztvárněném gestu a pět hvězd ve svatozáři atributy sv. Jana Nepomuckého, se kterými by měl být zobrazován pro jeho jednoznačnou identifikaci, andělé a hvězdy jakožto duchovní symbolické motivy odkazují k alegorické formě, která se v baroní době také často vyskytovala. Setkává se tu tedy v obraze svět reálný, ve formě skutečné události a skutečné exhumace těla světce, ale také svět duchovní, vyjádřen

atmosférou a nadpřirozenými motivy, které ukazují na neustálou a přirozenou provázanost obou světů v očích běžných lidí. (Černá, 2008)

2.3.6. REVOLUCE ŽERE SVOJE DĚTI

(Příloha VI a XVI)

Zpráva, že byl v Paříži 21. ledna 1793 popraven francouzský král Ludvík XVI. rozsudkem Konventu otřásla tradiční autoritou všech absolutistických panovníků tehdejší Evropy. Ale už samotná Velká francouzská revoluce, jež vzala moc legitimnímu králi Francie a dala ji za cenu tisíců mrtvých do rukou zástupcům lidu, znamenala konec pro staré pořádky a začátek nového, občanského a národního smýšlení. Jedním z hlavních iniciátorů rozsudku smrti pro krále byl Maxmilien Robespierre, vůdčí osobnost celé revoluce. Ten však, ironií osudu, stál pod stejnou gilotinou na náměstí Revoluce (dněšní náměstí Svornosti, fr. Place de la Concorde) o rok později, protože jeho představa o revoluci byla tak strašlivá, že ho ze strachu odsoudil stejný Konvent, který odsoudil krále Ludvíka. (Duby, 2003)

Velká francouzská revoluce je označení pro období konce 18. stol. ve Francii, přesněji mezi rokem 1789, kdy král Ludvík XVI svolal Generální stavy, a rokem 1799, kdy moc ve Francii získal Napoleon Bonaparte. Ve druhé polovině 18. stol. stála Francie několikrát na pokraji státního bankrotu, což ve spojení s léty neúrody a nedostatečné zemědělské produkce vedlo k řadě nepopulárních reforem, které vyvolaly nepokoje a lidové bouře, a král Ludvík XVI. byl nucen svolat sněm generálních stavů, který nebyl panovníkem svolán už 175 let. Ve sněmu byli zástupci šlechty, církve, ale nově i tzv. třetího stavu, měšťanstva. Jako poslanec třetího stavu za oblast Artois byl zvolen Maxmilien Robespierre, právník z města Arras, který se vzdal funkce trestního soudce, aby nemusel vynášet rozsudky smrti.

Sněm se měl podle králových plánů zabývat pouze daňovou reformou a řešením finanční krize země, avšak zejména zástupci třetího stavu měli představu o komplexnější změně směrem k uvolnění absolutistické moci a konstituční monarchii. Jednání se tak nedařila a jako reakci na pohyb králových vojsk kolem Versailles, kde se sněm konal, obsadili Pařížští měšťané královskou zbrojnici a ozbrojeni dobyli vězení Bastillu, symbol

královských represí jakožto vězení pro politické vězně. Tím oficiálně začíná Velká francouzská revoluce, protože touto byly inspirovány i lidové organizace mimo Paříž a přebíraly vládu od zástupců tradiční královské moci. Ústavodárné národní shromáždění fakticky převzalo moc nad Francií a směřovalo k vytvoření první ústavy. Prvním krokem byla Deklarace práv člověka a občana, jejímž hlavním autorem byl Robespierre a která mimo jiné stanovovala úplnou rovnost před zákonem, svobodu slova a právo na vlastnictví, a jako taková byla silným zásahem do pohledu na rodovou šlechtu a o to více na pozici krále, který má tradičně svůj úřad z boží vůle. Ústava jako taková vyšla roku 1791 a stvrzovala práva stanovená Deklarací a zákonodárnou a výkonou moc dávala do rukou Zákonodárnému národnímu shromáždění. Král Ludvík byl pod nátlakem ústavu, již hlavním tvůrcem byl také Robespierre, nucen přijmout a Francie se tak stala konstituční monarchií.

Ale i to bylo pro hlavní představitele revoluce málo. Revoluce podle nich měla pokračovat a nesměla být bržděna starými pořádky. A jako jejich představitel, ačkoliv prakticky zbaven moci, jim podle Robespierrových slov stále bránil král Ludvík. Ten, ačkoliv ústavu stvrdil, hledal pomoc u ostatních absolutistických vládců Evropy, kteří v jeho situaci viděli velké ohrožení svých pozic ve svých zemích, a vojska nové francouzské vlády se tak střetli s vojsky Pruska a Rakouska. V září 1792 pak zaútočil lid vedený Georgesem Dantonem a podnícený hladomorem, jež panoval v Paříži, na sídlo krále a Ludvík XVI. byl zatčen a uvězněn. Francie vyhlásila republiku v čele s Konventem, do kterého mohl být zvolen kdokoliv. V lednu 1793 však vystoupil znovu Robespierre s požadavkem na královu popravu jako absolutní nutnost pro další postup, a ta byla těsnou volbou o jeden hlas schválena a Ludvík XVI., už jen jako občan Ludvík Capet, sťat gilotinou.

Celá revoluce byla provázena rozpory mezi frakcemi v nových vládních institucích, avšak největší nastaly po popravě krále, kdy se moci chopil v Konventu nově ustanovený Výbor pro veřejné blaho v čele s radikální frakcí jakobínů a Robespierrem. Ten se stal populárním jako zastávce teroru jako formy vlády, která je krutá, ale očistí Francii od zbytku rojalistů, odpůrců revoluce, která jakožto dlouhodobý proces bude moci přinést blaho obyvatelům země a později celé Evropy. Ale jakobínský teror, jak se zhruba roční vláda ve Francii v letech 1793 až 1794 nazývá, a zejména kvůli Robespierrovi v jejím čele, dorostl rozměrů, které nebyly únosné ani pro velkou část původní jakobínské frakce, jak z důvodu obětí a obavy o vlastní život, tak z důvodu

rozchodu názorů na organizační, hospodářské a politické záležitosti v zemi. Na Robespierrov popud probíhalo mnoho poprav politických nepřátel pod motivem ochrany republiky, kdy postupně začali být ohroženi i poslanci Konventu a jakobíni. Tato situace byla francouzským rojalistickým novinářem Jacquem Malletem du Pan v jedné z jeho statí zaměřených proti revoluci okomentována známými slovy, že jako Saturn, i revoluce požírá své děti (ve fr. originále „A l'exemple de Saturne, la révolution dévore ses enfants.“(Maurois, 1994)

Z obav o vlastní bezpečnost byl během jednání Konventu 26. července 1794 po rychle zorganizovaném spiknutí jeho odpůrců Robespierre zatčen a uvězněn. Podařilo se mu sice uprchnout na pařížkou radnici, kde mu zůstali věrní, ale vojsko Konventu radnici dobylo a on byl spolu se svými vernými zatčen a ještě ten den s ostatními dvaceti zatčenými sťat gilotinou na náměstí Revoluce. Během boje na radnici došlo k prostřelení Robespierrovi čelisti, a poté při samotné popravě mu katův bičic shodil obvaz z hlavy a roztráštěná čelist se tak uvolnila a přivedla tak Robespierrovi ještě před smrtí velká muka, kdy mu roztráštěná čelist visela jen na kusu kůže a on nedůstojně před smrtí řval bolestí. I přesto však po jeho stětí gilotinou nastal v tisícovém publiku bouřlivý potlesk a jásot.

Smrtí Robespierra končí vláda teroru ve Francii a začíná převládat tendence k ukončení, či alespoň zklidnění revoluce, nejen z důvodu vyčerpání země, ale také trvajících útoku evropských absolutistických mocností. Nejprve nastal chaos a další vraždění, protože Konvent neměl plán, co se bude dít, až odstraní Robespierra. Jediný pravý motiv převratu v Konventu bylo odstranění samotného Robespierra ze strachu o vlastní život, nikoliv ochrana dalších životů. Termidorský převrat, pojmenovaný podle měsíce revolučního kalendáře, ve kterém se udál, dal vzniknout tzv. Ústavě roku III. (vznikla ve třetím roce republiky), která omezila volební právo výši majetku a výkonou moc dala do rukou pětičlennému direktoriu. Situaci se však nepodařilo stabilizovat, a tak po čtyřech letech vlády direktoria generál Napoleon Bonaparte spolu s dvěma direktory využil podmínek a strhl direktorium, na jehož místo dosadil tři konzuly. Jeho samotného pak nová ústava z roku 1800 jmenovala prvním konzulem, čímž získal moc nad Francií a po dalších úspěších se mohl v katedrále Notre-Dame roku 1804 v přítomnosti papeže Pia VII. zády ke všem zúčastněným sám korunovat francouzským císařem a dobýt, či alespoň mocensky ohrozit většinu Evropy a světa.

Čistou formu klasicismu založenou na řádu pak pro své účely v rámci umění Napoleon přejal a rozšířil ho do Evropy jako empír, avšak já se rozhodl ztvárnit událost

ještě před jeho vzestupem, i proto, že Napoleon Bonaparte byl a je zobrazován opravdu nesčetněkrát a jeho život je všem více méně znám. Volbou popravy Robespiera na náměstí Revoluce jsem chtěl ukázat jakousi ironii osudu, která k Napoleonově moci v podstatě také vedla, a to popravu muže, který dovedl revoluci do takové formy, že se jí zalekli i její strůjci a raději poslali na smrt jejího vůdce a diktátora z obavy o vlastní život. Také jsem se chtěl držet tradice velkolepých akademických historických scén, které vznikly v době francouzského klasicismu a byly založené na chladném řádu a harmonii obrazu na úkor emotivnosti a dynamiky. Umělci a filozofové v době francouzské revoluce hleděli za vzory zejména v římské době, jejíž řád chtěli přenést na svou dobu, stejně tak jako se ohlíželi za tehdejšími hrdiny jako odrazu ctností, hrdosti, síle člověka jedince, ale také jako metafor k soudobému dění. Z toho důvodu jsem se také uchýlil k tématu čistě historickému, bez žádných odboček k náboženství apod., ale ukazující událost zcela reálnou, svým způsobem formální a oficiální, odkazující k rodící se občanské identitě. (Černá, 2008)

Z forem klasicismu vychází i samotné pojednání výjevu, kdy jsem se pokusil o čistou kompozici z hlediska její přehlednosti, rozložení, ale i prostoru. Zde jsem tedy zvolil rozlehlý pohled na náměstí Revoluce plné lidí, kde na jedné straně vidíme pódium, jako hlavní výjev znovu zhruba v kánonu zlatého řezu, na druhé straně jako vyvážení podstavec se zbytky stržené sochy Ludvíka XVI. V zadním plánu je pak horizontální pás klasicistní architektury v podobě dvou zrcadlově stejných budov dodnes na náměstí stojících, v pravé části přerušeny a ubíhající do hloubky postupně se vytrácejí v podkladu. Nahoře pak ohraničení formátu tvoří bílé nebe přecházející znovu v podklad přibližně do míst horizontu a styku pozadí s architekturou. Statickou kompozicí podpořenou horizontálními liniemi jsem chtěl docílit řádu, který tak ve spojení s prací se světlem, technikou kresby a světlými valéry, zejména v místech vystihujících hloubku a přechod do vytracena má dát divákovi pohled na vzdušný, volný prostor zalitý světlem, které mizí v mlze mizi domy. Tento prostor má však být protknut chladnou, ponurou atmosférou vystihující vážnost situace, která měla být vystižena barvou podkladu v kombinaci s prací s bílou barvou, které mají dodat pocit studeného, mlžného rána.

Jak jsem již zmínil, výjev je sám o sobě z větiny statický. Vidíme zde stěnu tvořenou přísně harmonickými klasicistními domy, piedestál sochy, a houfec lidí zaplňující celé náměstí, ale stojící a hledící jako v tichém napjetí. I jejich stylizace odpovídá tomu, aby toto množství figur co nejméně rušilo, a proto diváci na náměstí

velice schematizovaní a všichni shodně hledí na ústřední bod výjevu. Tím je tedy pódium, na kterém vidíme několik postav. Formou práce se světlem, které má působit tak, že formuje prostor, stejně tak jako rozlohou zobrazovaného výjevu a malými figurami, jejichž podstatná část má tvořit v podstatě pouze stafáž do prostoru, je toto pojednání blízké stylu Clauda Lorraina, ačkoliv ten se ve svých námětech zaměřoval na zasazování hostirckých a biblických příběhů do volné přírody, nebo k souborům architektury na pobřeží oceánu. Možná by motiv samotného náměstí v podstatě ze čtyř stran uzavřeného byl pro autora zvyklého na krajiny a mořské hrizonty moc stísněný.

Pódium má být středem pozornosti celého obrazu a na něm jediném se má odehrávat veškerý děj, ačkoliv ono samotné zabírá plochou jen relativně malou část výjevu. Vpředu s listinou v ruce žalobce stojí sice čelem k davu, ale významně a důrazně se otáčí a ukazuje na postavu Robespiera v bílé haleně s tmavou páskou přes ústa. Jak bylo zmíněno, později mu páska byla stržena a on musel před smrtí projít muky plnými hrozných skřeků a řevu, ale teď ještě stojí opodál hrdě s hlavou vztyčenou a hledí před sebe, nijak se nebrání pacholkům, kteří ho drží za paže. Vedle nich pak stojí vysoká gilotina, která odkazuje k dalšímu osudu zadrženého i k osudům mnoha dalších, kteří k jejímu užití byli odsouzeni.

Samotný akt Robespierovy popravy byl znázorněn už mnohokrát ve své době i později, nicméně ve většině případů se jednalo o ilustrace k popisu události nebo doprovod k článkům v knihách a novinách. Když pomineme kresebnou či grafickou podobu jejich zpracování, tak se dá říci, že jsou často velice podobné mému zpracování, totiž tím, že čistě popisují událost, ukazují pódium s gilotinou a účastníky v různém fázi procesu popravy, mnohočetný dav lidí a vojáky, které přihlížející od pódia oddělují. Já se však od této ilustrativnosti a úmyslného potlačení prostoru pro zachování výpravnosti odchýlil k většímu realismu, danému zejména tedy prostorem vyjádřeným jednak perspektivou, ale také postupnout schematizací s jeho hloubkou. I tak si ale forma zachovává podobu kresby, není nijak rozmazávaná, jako například Aeneias a Dido, a většina objektů i figu je tvořena různě silnými liniemi pastelu, na výjimky ve větších plochách, jako jsou stěny budov nebo nebe. Práce měla zhruba tuto podobu zamýšlenou už od svého počátku, protože kresba v době klasicismu ve Francii hrála téměř větší roli než modelace barvou a hmotou, základ v kvalitně zvládnuté kresbě upřednostňovali nejvýznamnější autoři své doby, jako Jacques Louis David nebo jeho žák Jean Auguste

Dominique Ingres, který je dodnes považován za jednoho z největších kreslířů všech dob. (Mrázová, Mráz, 1988)

2.3.7. BRATŘI GRIMMOVÉ

(Příloha VII a XVII)

Napoleonské války přinesly do evropských zemí mimo jiné také nové národní uvědomnění kvůli podrobění velké části kontinentu francouzským dobyvatelem a jeho vojskem. Z odporu k okupantům spolu se zvyšující se gramotností způsobenou osvícenskými reformami vedlo ke zvyšujícímu se zájmu o národní historii. Jako národní dědictví pak začaly být vnímány i lidové zvyky, které ve městech mizely důsledkem jiných společenských vyžití, které si mohla bohatnoucí měšťanská vrstva dovolit a které by více odpovídaly její rostoucí prestiži, a zůstávaly na venkově, kde byl celkový vývoj pomalejší. Proto se v průběhu 19. stol. začínáme setkávat i se zájmem o lidové tradice jako studnice ústně tradované historie a její přímý pozůstatek, kdy národně smýšlící učenci a vědci začali podnikat cesty na venkov, kde sbíraly pověsti a příběhy o zapomenutých hrdinech, ale také památkách a místech. U nás je neznámějším představitelem podoby tohoto nového trendu a počátku nového oboru folkloristiky Karel Jaromír Erben v polovině století, ovšem již několik desítek let před ním započaly jako jedni z prvních se sběrem a popularizací ústní lidové slovesnosti v zájmu národní identity v německých zemích bratři Grimmové. (Hanzal, 1987)

Jacob a Wilhelm byli bratři narození v německém lankrabství Hessensko-Kesselsko, kteří celý svůj život spolupracovali na výzkumu v oblasti lingvistiky a literatury. Během studií na univerzitě v Magburgu se pod vlivem svých kantorů věnovali zejména výzkumu středověkého německého písemnictví a postupně se také nadchlili pro myšlenku některých svých učitelů o sjednocení více než dvou set samostatných německých států a státek, pro což byl společný jazyk a historie silným argumentem. Po studiích se oba bratři stali knihovníky v Kasselu, během čehož začali se svou sběratelskou činností v oblasti lidových příběhů, jak od měšťanů v Kasselu, tak z venkova, stejně tak jako s činností výzkumu a publikace jeho výsledků v oboru německé historie, mytologie a jazykovědy. Celý život bratři sdíleli majetek i společný domov a i přes své velké rozdílnosti tvořili harmonický a tvůrčí tým.

Jejich práce si brzy získala velký obdiv a uznání, nejen mezi laickou veřejností, ale i v akademické sféře, kdy za své úsilí a výsledky dokonce získali bratři čestné doktorské tituly na univerzitách v Marburgu, Berlíně a polské Vroclavy, a po přesídlení na univerzitu v Göttingenu se stali profesory historické lingvistiky, literární historii a diplomacii na zdejší univerzitě, jakožto představitelé nově stanoveného vědního oboru německé lingvistiky.

Starší z bratrů věnoval zejména samotné jazykovědě, kdy vycházel zejména z historických pramenů a zkoumal vývoj němčiny ve spojení se snahou o její sjednocení a unifikaci. Výsledky svého výzkumu pak prezentoval v několika významných a rozsáhlých pracech, jako Historie německého jazyka (Geschichte des deutschen Sprache) nebo Německá gramatika (Deutsches Grammatik), a to zejména z oboru etymologie a fonologie. Ve fonologii dokonce došel k formulaci pravidel pro posouvání souhlásek, jež se objevovalo ve většině indoevropských jazyků, který podle něj byl pojmenován jako Grimmův zákon, a jako takový je považován za jeden z nejzásadnějších objevů fonetických změn v historické lingvistice.

Hlavním zájmem Wilhelma Grimma byla naopak spíše literatura a lidová historie. Jacob byl obecně energičtější a iniciativnější, i proto, že mladší Wilhelm v mládí trpěl dlouhými a vážnými onemocněními, pročež byl celý život slabý a neuživý. Na druhou stranu, Wilhelm měl daleko větší vypravěčské nadání, proto to byl on, kdo stylisticky upravoval jejich společné práce a kdo se věnoval parafrázi nasbíraných lidových příběhů a přispěl k jejich posunutí do pozice legitimního objektu zájmu vědy, a tím vzniku folkloristiky.

Oba bratři přinesly několik významných objevů a pro lingvistiku a německou literární historii, stejně tak jako pro ustanovení německého národa v budujících se národních společnostech 19. stol. Pro laickou veřejnost ale nejvíce vešli ve známost právě díky své sběratelské činnosti, která se stala podkladem pro jejich nejznámější dílo – Dětské a domácí příběhy (Kinder- und Hausmärchen), které celý svět dnes zná jako Pohádky bratří Grimmů, jejichž první vydání vyšlo v prosinci roku 1812.

Během práce v kasselské knihovně měli bratři čas na vlastní výzkum a práci a toho využil jeden z jejich přátel, který bratry požádal o pomoc se sbíráním lidových příběhů a jejich zachování v organizované formě. Tímto nápadem se bratři nadchli, zejména pak Wilhelm, a proto roku 1806 začali s projektem. Na konci roku 1812 pak

vyšlo první vydání, které obsahovalo 86 příběhů, včetně těch, které dnes považujeme už za klasické, jako Šípková růženka, Červená karkulka, Popelka, Jeníček a Mařenka nebo Sněhurka. Příběhy získávali od několika desítek vypravěčů, kteří je navštěvovali v jejich domě, kdy bratři příběhy zapisovali a Wilhelm je kompletoval a literárně pojednával do vydatelné formy, sjednotil jejich stylistiku a přidal dialogy. Proslulost a autenticitu pohádky získali díky představě, že jejich původ příběhů byl od poddaných z venkova, kde se ještě tradice zachovávaly v nezměněné, nezkažené podobě. Pravdou ale je, že mnoho ze zdrojů pocházelo ze střední i vyšší, aristokratické vrstvy z měst. Vidina dvou bratrů, jak obchází divokou krajinou od vesnice k vesnici je tedy značně romanticky zkreslená.

Dohromady bratři Grimmové vytvořili sedm vydání své knihy, kdy poslední vyšlo roku 1857 a obsahovalo již 211 příběhů. Mimo přidávání dalších částí Wilhelm rozšiřoval a přidával další detaily do těch stávajících a modifikoval je tak, aby byly více čtivé pro vzdělanou měšťanskou společnost, pro kterou byly určeny. Původně kniha nebyla určena ani přímo pro děti, ale spíše jako ukázka ústní lidové slovesnosti pro dospělé, a proto příběhy byly v mnoha případech kruté, zejména v případě trestání zla. A právě proto, aby příběhy, které byly založené na morálním ponaučení, byly vhodné i pro děti a mohly tak svůj potenciál využít, byly některé části postupně pozměněny a bylo z nich odebráno zejména přílišné násilí, ale například i sexuální podtexty, které některé příběhy obsahovaly. Sbíрка prošla i po náboženské stránce změnami a místo částých prvků zejména germánské mytologie, kterou Jacob Grimm také velice důkladně zkoumal, byly přidány prvky křesťanské.

Knihy byla od začátku podávána jako soubor ryze německých příběhů a legend, které si již od starých dob předávají generace a do těchto dob se zachovaly u prostého lidu, a tím se stávají důkazem o historické povaze jejich národa. Je však pravdou, že mnoho podobných legend se od středověku vyskytuje v kultuře mnoha evropských národů a bylo již dříve někým sepsáno i v jiné zemi, stejně tak jako že nemálo vypravěčů, kteří bratry Grimmy navštívili, bylo z neněmeckých, zejména francouzských rodin. To je nejspíše ukázka toho, jak je pojem „germánský“ zkreslen na „německý“ v závislosti na politických potřebách budujícího se německého národa.

Přesto, nebo možná právě proto se ale práce bratří Grimmů stávala postupně stále populárnější, kdy v sedmdesátých letech 19. st. byla začleněna do učebních osnov v Prusku a později v nově ustanoveném Německém císařství. Pro naivní patos dobra a zla spolu s ponaučením, které dětem vštěpuje morálku a zásady a dospělí v něm můžou

hledat metafory ke svým vlastním zkušenostem, se Pohádky bratří Grimmů staly po Bibli druhou nejkupovanější knihou v Německu a ve 20. stol. ji vlastnila téměř každá domácnost. Stala se symbolem národní historie, možná jako u nás později Staré pověsti české, ale v daleko větším měřítku, ale také se stala základem a ukázkou metodiky pro zkoumání dějin národů Evropy z nových pramenů a pomohla znovuobjevit či navrátit do zájmu historiků některé někdy i dávno zapomenuté památky, které byly zase novými podněty pro rozvíjející se obor archeologie a tím dávaly další odpovědi, které si vědci kladli z oblasti historie jejich předků.

Pro vyjádření důležitosti vzniku národního smýšlení a rozvoji historie jednotlivých etnik Evropy, které se po napoleonských válkách začaly definitivně vymezovat, byly postavy bratří Grimmů, jakožto těch, kteří s výzkumem národní historie, tradic a slovesnosti začali a inspirovali tak i vědce v ostatních zemích, z mého pohledu ideální. Jednak v sobě tedy spojují tento historický význam, ale také se ve své práci věnovali mimo to ostatním oborům, typickým pro romantické zájmy, jako byla ranně gotická a germánská historie a mytologie, která často vedla právě ke vzniku legend a pohádek. Jejich pohádky jsou často temné, tajemné a odehrávají se v divoké přírodě nebo dvorech králů, čímž rozvířily fantazii a city tehdejších romantických diváků způsobem, který si oblíbili po ztrátě zájmu o chladný klasicismus. Tomu má znovu odpovídat i foma, která má působit na jednu stranu klidně a zamyšleně, na druhou stranu zasazeně do dramatického, tajemného prostředí. (Gombrich, 1999)

K dramatickému efektu má vést zejména kombinace formy podkladu, který má působit současně jako pozadí pro část obrazu. Podkladový nátěr je nanesen válečkem, avšak barva pro to nebyla ve svém černém, bílém a modrém složení do čista rozmíchána a na papíře tak vznikly nerovnoměrné skvrny těchto barev, někde zřetelnější, někde více slité a smíchané. Podklad tím má působit jako mračna roztrhané větrem, která mají být právě pozadím pro novogotický hrad a les, které se nacházejí v zadním plánu výjevu a dodávat vjevu pocit dramatického a divokého, větrného počasí. Tento efekt má znovu podpořit kontrast s přesným ohraničením zbytku obrazu, pojednaného černobíle tedy na částečně barevném podkladu. Samotná kresba je pak zaměřená jednak na zmíněný hrad, který jakožto novogotická replika vznikla nedlouho před vyjevovanou dobou, a odkazuje tím k historizujícím tendencím tehdejší doby a oblibě v nápodobě gotického umění a rytířské atmosféry. Bohužel se mi nepodařilo najít důkazy o tom, že by bratři Grimmové pod tímto hradem sedávali, nicméně vzhledem k tomu, že se stavba nachází v přímé

blízkosti města Kessel, kde oba pobývali, dá se vzhledem k jejich zájmům a zaměření předpokládat, že hrad minimálně navštěvovali, pokud je k tomu vrchnostenský majitel dovolil, nebo se alespoň zdržovali v jeho blízkosti a zkoumali ho. Ke všeobecnému dramatu a tajemnosti má mimo celou atmosféru vést i příroda v pozadí, les, keře, ale i popínavé rostliny, které se plazí po stěnách a hradbách hradu. Podobné prostředky, jako divoké, větrné počasí, šero, nebo právě středověké hrady, tvrze, a jejich zbořeniny často romantičtí autoři, jako například u nás ti z rodu Mánesů v 19. stol., vyhledávali, aby svým dílům dodali práv historický a pohádkový, či legendární ráz odkazující znovu k staronárodní historii vznikající už v dávných dobách.

Oproti tomu ale všeobecné kresebné zpracování, jak pozadí, tedy architektury i přírody, tak zejména ústředních postav, kterými jsou dva bratři sedící ve spodní části obrazu jakožto ústřední motiv obrazu, je relativně naivně, či až pohádkově stylizované. Jeden z bratru, nám blíže, sedí se soustředným výrazem a zapisuje do knihy, druhý pak s uvolněnější tváří sedí, rukama si objímaje koleno a hledí vzhůru před sebe, jako by byl pohroužen v nějaké příjemné myšlence. Oba bratři na sobě mají dobové oblečení, ve kterém jsem většinu jejich vyobrazení našel, a to sice černé sako či žaket, bližší dobové označení jsem bohužel nenašel, bílou košili s knoflíky a černé kalhoty, které už předznamenávají budoucí módu formálních obleků. Vedle toho oba bratři nosili kolem krku šátek, který je svým způsobem také náznakem k rozevlátosti tehdejších autorů a dodání jakéhosi bohémského puncu.

Postavy jsou ale záměrně vyobrazeny bosé, což právě s formálním oděvem má kontrastovat, má to ukázat jakousi uvolněnost spojenou s pobytem v přírodě, návrat k přirozenosti a možná jakousi infantilitu spojenou s pohádkami. S těmi má účastníky děje pojit právě i zapisování do knihy, které má naznačovat sběratelskou a lingvistickou činnost, stejně tak jako zamyšlený a snový pohled druhého bratra a hrad v pozadí.

2.3.8. HAAGSKÝ KONGRES

(Příloha VIII a XVIII)

Už od první poloviny 19. stol. docházelo ve vyspělejších státech Evropy k silným společenským změnám spojeným s průběhem ztv. průmyslové revoluce. Jedním z viditelných projevů byla zvyšující se úroveň urbanizace a úpadek venkova, kdy se lidé ze zemědělských oblastí stěhovali do větších měst, která tou dobou byla zasažena průmyslovou revolucí a nabízela spoustu pracovních míst v množství nově budovaných továren. Vidina lepšího živobytí do měst po celé Evropě přivedla obrovské množství nových obyvatel zejména nižší majetkové vrstvy, což snižovalo cenu jejich práce a docházelo k hospodářským kolapsům spojených s růstem inflace a místy i hladomorem. Dělnická vrstva se brzy stala silným subjektem měst, kdy si začala uvědomovat svou moc plynoucí z její práce, která vedla k výdělku vyšších vrstev majitelů továren, a začala mít ambice řešit svou bídnou situaci a dožadovat se nových práv, která reagovala na měnící se společenskou situaci, často neomezené pravomoci zaměstnavatelů a absenci legislativy určující alespoň přijatelné pracovní podmínky v továrnách, ať už se jednalo o délku pracovní doby, bezpečnost práce nebo práci dětí.

Po celé Evropě tak začaly vznikat dělnická hnutí a odbory, které zprvu byly oficiálními autritami často potlačovány, ale svým bojem za lepší podmínky dělníků získávaly mezi touto vrstvou stále větší vliv, až dosáhli pozice, kdy mohli pomocí své jednotné politiky a organizace stávek a demonstrací masových měřítek vyžadovat po majitelých továren a státním aparátu ústupky a dílčí reformy. Většina hnutí měla pouze národní působnost, avšak brzy si některé z nich začaly uvědomovat možnosti, jež vyplývají z mezinárodní spolupráce mezi organizacemi a jejich případné spojení do jedné velké, protože většina z organizací vycházela z pohledu na dělnictvo bez ohledu na národ, jako na jednotnou třídu společnosti celého industrializovaného světa. (Muravchik, 2003)

Na základě této myšlenky byl na 28. září 1864 do St. Martin's Hall v Londýně svolán mezinárodní sjezd pro zástupce dělnických hnutí a skupin, většinou levicově socialistického, komunistického nebo anarchistického smýšlení. Ty se zde dohodli na vytvoření první nadnárodní dělnické organizace International Workingmen's Association, později známé jako První internacionála, která v době svého vrcholu měla na pět milionů členů v celé Evropě. Internacionála se starala o koordinaci akcí prosazování zájmů a zlepšení životních podmínek dělníků, kdy se například zapojila do povstání Pařížské komuny roku 1871, kdy město bylo obleženo Prusy. Povstání dělnického lidu proti buržoazii sice skončilo krveprolitím a korunovaci pruského krále Viléma I. prvním německým císařem v Zrcadlovém sále Versailles, ale Internacionálou bylo pokládáno za vzor diktatury proletariátu. Avšak právě ideální podoba společnosti po revoluci, která

musí změně fungování společnosti nutně předcházet, se mezi jednotlivými frakcemi Internacionály výrazně lišila. Po neúspěchu v Paříži konflikt vyeskaloval na konferenci v Haagu o rok později, kdy se zástupci První internacionály názorově rozešli a celá organizace se polarizovala kolem dvou předních osobností zastávající protichůdné názory, Karla Marxe a Michaila Alexandroviče Bakunina.

Karel Marx byl spolu s Bedřichem Engelsem představitel komunistického hnutí, jehož manifest vydali v Londýně roku 1848 a jehož významným bodem je dělení společnosti na dva proti sobě bojující tábory, buržoazii a proletariát. Proletariát měl podle nich vést revoluci a na jejím konci zrušit soukromé vlastnictví a nastolit absolutní třídní rovnost, to však politickým způsobem. Michail Bakunin byl politickým přesvědčením anarchista, a jako takový pokládal stát za hlavního utlačovatele pokroku lidstva, protože jakákoli forma násilné centralizace je jen novou formou otroctví. Rozcházel se tedy v mnoha ohledech od základních otázek, jako jestli vůbec má existovat stát proletariátu nebo žádný. Marx požadoval stát, kterému by vládl proletariát a který by usiloval o dosažení komunismu, a proto ho Bakunin, který chtěl stát zrušit od samého začátku revoluce a nastolit dobrovolné společenství lidí na základě vzájemné nápomoci, nazval autoritářem.

V následku neschopnosti přijít ke kompromisu byl Bakunin a jeho zastánci z Internacionály vyloučen, ačkoliv anarchisté měli v organizaci nad komunisty a marxisty početní převahu. Bakunin však toto rozhodnutí kongresu nebyl ochoten uznat a prohlásil ho za neplatné. Ještě toho roku zorganizoval nový kongres První internacionály ve švýcarském Saint-Imer, čímž se proti sobě prakticky postavily dvě organizace, jedna marxistická, druhá anarchistická, a obě hlásící se za právoplatnou První internacionálu. Ani jedna však poté už neměla dlouhého trvání. Po rozdělení někdy zvaném červeno-černém (rudá barva komunistů, černá anarchistů) se sídlo marxistické Internacionály přemístilo z Londýna do New Yorku, a po jednom neúspěšném kongresu v Ženevě pak na dalším, ve Philadelphii, byla roku 1876 rozpuštěna. Anarchistická oficiálně fungovala o rok déle, ačkoliv její působení našlo i později odezvy zejména ve Spojených Státech. Roku 1922 na anarcho-syndikalistickém kongresu v Berlíně pak byla První internacionála obnovena a formálně funguje dodnes. Z popudu marxistů pak byla roku 1889 založena, ovšem i za účasti některých anarchistů, tzv. Druhá internacionála, která zastřešovala socialistické a dělnické organizace světa. Ta vznikla z iniciativy Bedřicha Engelse, protože Karel Marx zemřel již dříve, roku 1883.

Marxův odkaz a pohled na společnost a potřebu revoluce se však nejviditelněji, avšak velice neblaze projevíly více než třicet let po jeho smrti, a to v Rusku. Tam roku 1917 přijel se skupinou profesionálních teoretických revolucionářů Vladimír Iljič Uljanov, sám zvaný Lenin, z Německa, kde vypracovali plán na převzetí moci v Rusku na základě interpretace a adaptace Marxova komunismu. To se mu na podzim téhož roku podařilo a začala hrůzovláda komunistického režimu a občanská válka v Rusku, která měla vymýtit imperialismus a nastolit rovnost všech, nejdříve v Rusku a poté v celém světě. K tomu účelu byla založena Třetí internacionála, Kominternu, která měla své pobočky ve státech téměř celého světa a snažila se tam mezi dělnickou třídou šířit myšlenky komunismu a leninismu a připravovat revoluce proletariátu. (Muravchik, 2003)

Jak už samotné označení realismu napovídá, pro událost, jež jsem si vybral, jsem nechtěl sahat někam k idealistickým námětům, k náboženství či legendám. Realistické tendence v kterémkoliv směru či slohu vždy zobrazovali přírodu, většinou nezkrášenou, neidealizovanou, naturalistickou a živou. Samotný výtvarný směr 19. století, jemuž dalo název kritické označení pro styl práce Gustava Courbete, ale zašel ještě dál, než k náznakům. Samotní autoři již začali tvořit v plenéru, tedy ve volné přírodě, která byla jejich hlavním námětem, a jejich díla se stávala lehčí, spontánnější a živější. Vedle přírody se také autoři zaměřovali na lidskou postavu jakožto součást výjevu, ale znovu ne nikterak symbolicky nebo idealizovaně, snažili se ukázat člověka v jeho denní přirozennosti při činnosti nebo v jeho přirozeném prostředí nijak nezkrášeně. Tomu se věnoval například Jean-Francois Millet, který se ve svých obrazech snažil o pravdivé vyjádření venkovského člověka, jeho každodenní dřiny a útrap v reálných scénách, ovšem bez známek sentimentality. Pro svůj námět jsem si však jako inspiraci vybral jiného autora období realismu, a to Honoré Daumiéra. Honoré Daumiér byl dlouhou dobu, než začal malovat, pouze ilustrátorem a karikaturistou tvořící satyrické kresby namířené proti současné politice a vyšším třídám společnosti, což mu také vyneslo půlroční pobyt v kriminále. Ale i poté, co se začal věnovat malbě, ve které já osobně u něj nacházím veliké zalíbení a jež je mi velice blízká, se zaměřil na znázornění tehdejší společnosti, život běžných lidí nepříliš vysokých společenských tříd, nebo naopak kontrast mezi jednotlivými třídami obyvatelstva. (Hodge, Anson, 2006)

Z toho důvodu je hlavním mého motivu obrazu zaměřeného na období realismu situace, která se sociální problémy, které byly námětem nejen zmíněných autorů, ale také mnohých dalších, velice souvisí. Daumiér konkrétně zobrazoval běžné lidi, ale například

také soudní a divadelní výjevy, které stylizoval, a reagoval tím na posun společnosti, který se v přímém důsledku průmyslové revoluce děl nejen ve městech, ale také na venkově. I můj námět s tímto posunem, potažmo s průmyslovou revolucí souvisí, protože se přímo týká dělnických hnutí, která začala vznikat jako obrana přibývajících dělníků proti zaměstnavatelům, jejichž pracovní podmínky byly často zastaralé a neodpovídali požadavkům na práci v nich odvedenou. Tvorba skupin, které chtěli změnit systém fungování státu či společnosti tak přímo vycházeli z problémů, které společnost měla. Zde jsem se však také neubráníl jisté satyře, protože jsem zobrazil sice sociální a dělnickou problematiku, ale v pozici, ve které se o ní jen mluví a filozofují lidé, kteří nikdy dělníky nebyli a nikdy nezažili situace, ve které žijí ti, o kterých mluví. Zejména pak Marx s Engelsem, kteří vyzdvihují proletariát a chtějí jeho vládu, nicméně samy by se řadili spíše do vyšších majetkových a finančních vrstev obyvatelstva. Zde se musím přiznat, že kdybych chtěl, bylo by ještě mnoho prostoru pro mé pátrání po odpovědích na otázky, které mi při přemýšlení nad tím přicházejí na mysl, a to například, jak by si představovali samotní otcové myšlenky komunismu svou pozici ve světě, který chtěli tvořit.

A k těmto záměrům jsem si vybral právě moment na Haagském kongresu v Café Concert Excelsior, kdy tam v relativně malém prostoru, protože samotného kongresu se zúčastnilo do padesáti účastníků, docházelo k hádkám mezi anarchistickou a komunistickou frakci Internacionály nad tak abstraktními tématy, jako například nad samotnou existencí státu po nastolení jimi navrhovaného řádu, které jsou sice z hlediska filosofického důležité, nicméně podmínky a obecně život dělníkům a potřebným tím nikterak nezlepšují. Tyto hádky nakonec vedly k rozpadu celé Internacionály, jejímž jediným počinem, mimo několika kongresů a mnoha debat, bylo nepodařené povstání pařížské komuny, které stálo mnoho mrtvých a takřka ničeho nedosáhlo. Ačkoliv později, nutno dodat, už úspěchů dělnického hnutí a ústupků ze strany zaměstnavatelů. (Dison, Miller, www.marxist.org)

Obraz je rozdělen do tří dílů tvořených ústředním výřezem, jeho rámem a vnějším zbytkem obrazu. Ve výřezu, který pojímá nejdůležitější část obrazu, vidíme pohled do místnosti se dvěma k sobě kolmými stoly, za kterými různě sedí či stojí muži v černých oblecích, často s vousy, podle tehdejší módy. Tři postavy jsou tam ale nejdůležitější, a jako jediné reálné se svou historickou podobou, nebo alespoň jejím náznakem. Zleva je jím Michail Bakunin, který stojí zapřený o stůl a výhružně hledí před sebe. Dalšími jsou

u vedlejšího, pravého stolu Karl Marx a Bedřich Engels. Marx sedí druhý zleva, vedle muže se zdviženou pěstí, a sám má pěsti rozrušeně na stole, jako by jimi chtěl praštit, a Engels vedle něj nějakou podstatnou poznámku vypráví muži, který je nad ním skloněn. Těmito gesty, stejně tak jako gesty a pózou ostatních účastníků hlavní části výjevu, jsem chtěl docílit právě míněné hádky a při pohledu na jejich kombinaci a interakci i živosti a přirozenosti. Tomu měl také dopomoci pohled jakoby zevnitř davu, kdy před diváka a nahlíženou scénu dělí ještě postavy několika dalších diváků ztvárněných jen rozmazanými siluetami, protože vzhledem k jejich blízkosti by je i divák viděl rozmazaně a při sledování hlavního výjevu tím nijak neruší. Třetím výrazným bodem je pak váza s květinou ve spodní části výřezu. Ta měla mimo realističnosti jako rekvizita posloužit jako reference a jakási narážka na dřívější formy realismu, které se začaly projevovat zejména v době baroka, kdy si autoři poprvé začaly záměrně volit krajinu, zátiší, ale i květiny jako hlavní náměty svých obrazů a obliba těchto obrazů jako dekorací vzrůstala i ve společnosti.

Rámeček, který byl po celou dobu kresby překryt páskou a až po jejím dokončení odkryt, byl lehce přetáhnut rozmazaným uhlem tak, aby propojoval vnitřní a vnější část obrazu. Vnější část obrazu, tedy od světlého pruhu ohraničujícího vnitřní část až po okraj formátu, je pak pokračování vnitřní scény, ale velice potlačené, ochuzené o světlé odstíny a celé rozmazané a zastřené. Znovu je to z důvodu vedení pozornosti dovnitř, kdy celý obraz byl zamýšlen jako zaostření na okamžik, jakýsi pohled od fotoaparátu, ukazující skutečný moment, jako by ho někdo v tu chvíli dokumentoval. Mimo grafický efekt to má také poukazovat na fakt, že v pojednávané době už docházelo k rozvoji systémů fotoaparátů, jejich dokonalý obraz fyzické skutečnosti se odrazil i v umění a byl jedním z východisek pro modernistické styly. Čistě grafickým prvkem je pak volba pozadí, které je sytě modré až tyrkysové a má tvořit barvu nebe v oknech. Na druhou stranu jsem chtěl vyzkoušet, jaký efekt na něm bude mít samotná kresba v odstínech šedé podaná relativně volnými schematizujícími tahy.

2.3.9. HVĚZDNÁ MATA HARI

(Příloha XI a XIX)

Ve druhé polovině 19. stol. se mimo změny způsobené měnicím se společenským uspořádáním začaly projevat i vlivy nových zeměpisných objevů a vědeckých poznatků, které otevíraly novou škálu zájmů a zábavy pro zprve zejména majetnější společnost. Zájem začal být i o exotické či do té doby neznámé civilizace a jejich kultury, ať už se jednalo o Japonsko, které se po 220 letech otevřelo světu po reformách císaře Meiji v 80. letech, primitivní národy, které na svých výpravách do neprobádaných částí Země potkávali cestovatelé zejména v Africe a ostrovech Tichého oceánu, stejně tak jako o tradice ostatních, zejména nechristionizovaných zemí. Vlivem nových podnětů se tedy ve velké míře rozšiřovala obliba namísto obdivu historie a národní hrdosti spíše objevování a poznávání světa. Ačkoliv v době, o které mluvíme, již existovala turistika jakožto forma volnočasové aktivity, pro většinu i z vyšších vrstev obyvatelstva byla dlouhá a nákladná cesta do neznámé a často divoké destinace nemyslytelná. Z toho důvodu vznikala zařízení, která by mohla tyto nové zážitky a senzací lidem v Evropě zprostředkovat, jako byly například muzea zaměřená na neevropské kultury a krajiny, cirkusy, ale například i zoologické a botanické zahrady. (Wittlich, 1987)

V některých oblastech bylo také možné dosáhnout ještě větší popularity využitím obecné neznalosti publika, kdy byly budovány příběhy a legendy o soudobých postavách a účastnících exotických představení, aby jim bylo přidáno na autenticitě a neznalý divák byl o to více okouzlen. Jedním z příkladů toho, jak vykonstruovaná legenda o exotickém původu, samozřejmě s notnou dávkou osobního charismatu, vedla ke slávě a cestě mezi mocné, je příběh nizozemské tanečnice Margarethy Geertuidy Zeelové, kterou však většina Evropy znala jako Mata Hari, narozenou ve vznešené rodině jihoindického bráhmy.

Margaretha si ve svých osmnácti letech, po tom, co její otec zkrachoval a matka zemřela, vzala za muže o více než dvacet let staršího kapitána nizozemské armády Rudolpha MacLeoda, se kterým v rámci jeho vojenské služby odjela na Jávě, tou dobou náležící Nizozemské východní Indii. Jejich manželství ale nebylo nikterak šťastné, ačkoliv z něj vzešly dvě děti, a po návratu do Evropy došlo k rozvodu. Ještě na Jávě byl jejich syn nejspíše otráven, a opatrovnictví dcery získala Margaretha, ovšem během jedné z návštěv se Rudolph MacLeod rozhodl dceru matce nevrátit a vzal si ji k sobě. Margaretha neměla prostředky, aby se právně bránila, a tím zůstala sama. To ale zcela vyhovovalo jejímu nové ambici, a to sice být úspěšnou tanečnicí. A to se jí skutečně podařilo. Během svého pobytu v dnešní Indonézii pilně studovala tamní kulturu a po

svém návratu si vytvořila svou fiktivní identitu Mata Hari, která se narodila na jihu Indie a po smrti vážených rodičů byla vychovávána kněžími, u kterých se učila posvátné tance. To společně s její osobností, která byla velice otevřená a bez ostychu, ale zároveň tajemná a svůdná, vedlo k tomu, že se Mata Hari podařilo proslavit se na nejvýznamnějších scénách nejprve v Paříži a poté i ve zbytku západní Evropy.

Mata Hari si své publikum získala z velké části díky silnému erotickému tónu, který její představení mívala. Často vystupovala téměř nahá, kdy jako jedinou část oděvu měla zdobenou podprsenku (prý se styděla za své malé poprsí), a její taneční pohyby byly na tehdejší společnost také velice živelné. Ovšem s tancem a vystupováním začala v relativně pozdním věku, a proto její kariéra neměla dlouhého trvání. Už před začátkem První světové války byla její obliba na úpadku a postupně, díky svému dřívějšímu vlivu, přešla Mata Hari z role umělkyně spíše do role kurtyzány mocných mužů, ať už se jednalo o politiky, podnikatele nebo vojenské důstojníky, a to po celé Evropě. Před válkou byla vnímána jako bohémská umělkyně, avšak v průběhu války na ní bylo postupně nahlíženo spíše jako na promiskuitní ženu a nebezpečnou svůdnicí.

Během těchto svých aktivit se Mata Hari několikrát vystupovala před německým korunním princem Vilémem, synem císaře Viléma III. a také významným německým generálem Západní fronty. V hlavách francouzského velení pak vznikl plán na to, aby byla Mata Hari využita jako cesta k informacím o německých postupech a strategii na Západní frontě právě přes prince Viléma, kterého měla svést, a to za velkou finanční odměnu. Mata Hari, jakožto občanka Nizozemí neutrálního v První světové válce, měla volnější přístup přes hranice a měla možnosti daleko větších kontaktů, proto byla pro tento plán ideální, ve spojení s jejím talentem. A Mata Hari skutečně souhlasila a odebrala se do Španělska, kde se setkala s německým vojenským atašé s žádostí o schůzku s korunním princem. Ovšem během jednání s německými důstojníky měla podle všeho začít spolupracovat i s německou stranou, čímž se stala dvojitou agentkou. Německý atašé vyslal zprávu do Berlína, že se jim podařilo získat užitečné informace od jistého agenta, jehož popis na Mata Hari seděl, a tato zpráva byla zachycena francouzskou tajnou službou. Němci pro zprávu použili šifrování, o kterém věděli, že ho již Francouzi prolomili, je tedy možné se domnívat, že se jednalo o její úmyslné vydání z německé strany. Možná z toho důvodu, že Mata Hari ve skutečnosti nebyla schopná podat žádné podstatnější informace, než drby a skandály z osobního života francouzských důstojníků a politiků, a jako taková byla jako informátor z vojenského hlediska k ničemu.

Po získání dalších důkazů o Margarethině vině byla v únoru 1917 zatčena a o tři měsíce později postavena před soud s obvinění ze špionáže pro Němce, která vedla ke ztrátě životů padesáti tisíc vojáků. Proces skončil v říjnu téhož roku, a ačkoliv se Mata Hari bránila, že Němcům dala pouze neužitečné informace a její loajalita je stále se státy Dohody, o její vině bylo již rozhodnuto a 15. října byla popravena zastřelením. Během samotné popravy prý odmítla být svázána mít na očích pásku a své popravčí četě složené z francouzských důstojníků dokonce poslala polibek, než ji dvanáct výstřelů usmrtilo těsně před východem slunce.

To, že Mata Hari neposkytla žádné důležité informace ani jedné straně je již dnes známo. Skutečným motivem pro její popravu byla míra jejího přečinění, tedy že se stala špiónkou sloužící oběma zemím, a zvláště to, že Francii se ve válce nedařilo a Francie získala novou vládu v čele s Georgesem Clemenceauem, který byl odhodlaný válečné neštěstí otočit. K tomu, aby lidé byli přesvědčení o množnosti jejich vítězství, ačkoliv to tak již přestávalo vypadat, bylo ideálním způsobem najít viníka, na kterého by vláda odpovědnost od dosavadních neúspěchů přenesla, a jako taková pro to byla německá špiónka, ještě k tomu volných mravů, která manipulovala s muži, více než ideální. A tak i přes její relativně malou vinu, způsobenou nejspíše více naivitou a nedomyšlení svých konání než úmysly poškodit Francii ve válce, byla popravena jako exemplární případ ve jménu vyšších politických zájmů. (Zýková, www.rozhlas.cz)

Nizozemská tanečnice byla příkladem osudové ženy, femme fatale, tedy archetypu ženy, která je svůdná, až nadpozemsky okouzující, ale také podmanivá, a těchto svých vlastností je si vědoma a užívá je k manipulaci s muži s vedena různými motivy. Postava takovéto ženy s objevuje v mýtech a legendách již od starověku, například biblická Salome nebo Helena Trójská, ale v době druhé poloviny 19. stol., zejména pak v době secese, se námět osudové ženy stal velice oblíbeným a vyhledávaným zejména ve výtvarném umění. A Mata Hari byla přesně taková. Byla společenská, otevřená a její smyšlený původ jí dodával známku tajemnosti a exotiky. (Wittlich, 1987)

V době secese, o které pojednávám, se námět krásných a svůdných žen dostal do umění společně s přírodními motivy a plošnou stylizací, inspirovanou často japonskými tisky 19.stol., s autory, ze kterých byly nejvýraznějšími Gustav Klimt, Alfred Beardsley nebo Alfons Mucha. Ženy Alfonse Muchy jsou lákavé a krásné, jak kresebně, tak vzezřením, ale já jsem hledal inspiraci spíše u prvních dvou zmíněných protože výrazy jejich žen jsou z mého pohledu více ženské, více hluboce, vnitřně vášnivé a hluboce

citové, jak to můžeme vidět například na Klimtově obraze *Judita a Holofernes*. Zde název také mluví o příběhu biblické Židovky Judity, která svedla, opila a připravila o hlavu generála útočícího Nabukadnezarova vojska Holoferna. Z tohoto příběhu je však Klimtem kladen veškerý důraz právě na výraz, který bych označil právě jako sílu ženství Judity jakožto osudové ženy, která svou svůdností zachránila město před dobytím Babyloňany. Tento výraz se pokusil vložit ženě do tváře ve formě takřka orgasmického výrazu. Samotný generál je pak v obraze vyobrazěn jen v náznaku, přesněji na obraze je jen kus jeho hlavy mrtvolné barvy a se zavřenýma očima, naznačujícími smrt, ale není vidět celý obličej, natož pak postava a všechna pozornost je věnována osudové ženě a jejímu výrazu. Podobný výraz, alespoň v náznaku, jsem se pokusil své *Mata Hari* dát i já. Pohledem lehce zdola je nejen vyjádřena blízkost diváka ke scéně, ale také dodán jakýsi pocit vědomé vlasní vznešenosti, či možná až arogance a domšlivosti, stejně tak jako její výraz i póza mají působit zasněná, až snová, téměř jako nějaká vyšší bytost. (Hodge, Anson, 2006)

Mimo postavu *Mata Hari*, vypracovanou lehkými valéry šedé bez využití bílé a znovu se zlatou barvou podkladu využitou pro barvu těla, zde kresbou inspirovanou postavami Alfonse Muchy, se obraz skládá spíše z grafických prvků, tvořenými však reálnými náměty. Všechny odstíny šedi včetně bílých jsou pak použity na figuře pouze u šperků, které tím chci odlišit od povrchu a struktury těla. Tento grafický charakter jsem tedy znovu mimo Muchy, který ho využíval pro tvorbu svých plakátů v Paříži, od zmíněného Klimta nebo Beardleyho. Alfred Beardsley byl ilustrátorem a kreslířem secesní doby, často se zabýval právě osudovými náměty, ať už z Bible, Danteho příběhů nebo jiných historických, a ve svých pracech se v mnohém inspiroval zmíněnými japonskými tisky a jeho kresby jsou tak velice splošné a lineární, bez modelací hmoty světlem nebo valéry. K tomu kombinace tenkých přesných, avšak relativně organických linek a ploch černé barvy, které kresbě, často vyvedené jen v černobílé provedení, dodává velice schematizující a ornamentální nádech. Klimt potom podobného přístupu využil také, ale v malbě, kdy ve velké míře pracoval se zlatou, jak bylo znovuobjeveným znakem secese, a kombinoval plošnost zejména drapérií a prostředí, vyvedených často ve florálních, nepravidelně ornamentálních motivech, a relativně realistické zobrazení postav, které z prostředí a látek vycházejí. Proto i mé ženské postavy, *Mata Hari* a dvě ženy ve spodní části obrazu jsou vyvedeny realistiky, stejně tak jako květiny, které tvoří vzor látky, ze které se odhaluje *Mata Hari*. Ale tato drapérie je pojata jako plocha právě s

tímto vzorem, je opomenuta jakákoliv realističnost či dokonce různé záhyby apod., a my usoudíme, že se jedná o látku jen z jejího prověšeného tvaru a ze zplsobu, kterým je držena. Stejně tak hávy, které zahalují ženy v předu, jsou pojednány jako čistá černá plocha v inspiraci právě v Beardsleym. Stejně tak kruhový objekt kolem hlavy, který se v dobovém zobrazování často užíval, je sytě černý vyplněn hvězdokupou schematizovanou v soubor pěticípých hvězd různých velikostí. Zde bych ještě zmínil, že většinu doby bylo pracováno s trochu jiným rozložením a proporcemi jednotlivých částí obrazu, ústřední postava měla být původně mnohem menší, ale právě proto, abych ji ještě více zdůraznil, zvětšil jsem ji. Přiznám se, že i z toho důvodu, že jsem chtěl alespoň při poslední práci kreslit figuru v životní velikosti, když už pracuji na formát, který to umožňuje. Celý výjev je ještě propojen a narušen vertikálními pruhy čistého podkladu po stranách v párech, kdy vždy jeden končí se začátkem drapérie držené ústřední představitelkou, druhý pak prochází celým formátem až dolu, kteréžto mají plošně pojaté prvky zobrazení dále propojit.

Ale ani vizuální prvky, které jsem použil, nejsou zcela účelové pro vytvoření secesního charakteru a mají většinou i vlastní význam pro interpretaci. Hvězdy vytvořené v kruhu kolem hlavy hlavní postavy mají symbolizovat její ambice, snad až hlavu v oblacích. Květiny, které tvoří texturu pláště, který Mata Hari drží, pak spolu s pláštěm a jeho pozicí mají metaforicky naznačovat, že Mata Hari přináší svým divákům kus exotiky jako něco tajemného a nepoznaného, stejně tak jako s každým vystoupením dává kus sebe. A v neposlední řadě jsou tu dvě ženy v předu. Ty mají být personifikací Francie a Německa, ačkoliv zde už je pro diváky opřít se o autorský komentář, a to jak barvou vlasů, tak účesem, tedy tmavým mikádem a světlým copem. Symbol těchto dvou zemí i způsob, jakým jsou vypracovány, jsem chtěl zapojit z toho důvodu, že společnost obou zemí tanečnici milovala a užívala si její představení, krásu i tajemnost, proto k Mata Hari dvě postavy vzhlíží. Černý oděv obou pak odkazuje ke smutnému konci, který Mata Hari čekal, kdy ji, tak říkajíc, zástupci obou zemí hodili přes palubu ve chvíli, kdy ji nepotřebovali.

3. DIDAKTICKÁ ČÁST

3.1. DĚJINY UMĚNÍ V PEDAGOGICKÉ SITUACI

Dějiny umění se ze zkušenosti obecně dají považovat za nepříliš populární obor u většiny žáků, snad proto, že vládne představa, že se jedná jen o velice obsáhlý soubor jmen, dat a názvů, do kterého je velice obtížné proniknout, a který je pro nezasvěceného velice těžké hodnotit. Nutno říci, že dějiny umění skutečně do jisté doby takovým oborem byly, kdy mapovaly jednotlivé umělce a jejich tvorbu, popřípadě interpretovaly konkrétní díla a jejich význam z hlediska vývoje autora i kontextu umělecké tvorby obecně.

Zhruba v polovině minulého století došlo ale v rámci oboru k pomyslnému rozkolu, kdy za protestu konzervativních uměnovědců došlo s posunem od modernistického k postmodernistickému pojetí umění a autora také k diskusím o obsahu samotných uměleckých teoretických oborů a jejich integrace v rámci jiných vědeckých a filosofických disciplín. Mimo vznik nových oborů, zabývajících se zejména vizuálními studií s východisky v poznacích zejména psychologie, antropologie, biologie, ale i mnohých jiných, to mělo vliv i na obsah zkoumání dějin umění. Jednou tendencí zde bylo rozšiřování objektu zájmu oboru, právě s ohledem na přesah jiných vědních disciplín, nejen na čistě uměleckou tvorbu, ale na vizuální tvorbu obecně, na různé způsoby a významy zobrazování, což bylo mimo jiné ovlivněno i silným rozvojem médií, reklamy a komerční užívání vizuálních komunikátů pro širokou veřejnost. Vedle toho se ale změnil pohled i na samotné vysoké umění a jeho chápání.

Od modernistického pojetí umělce-génia a výzkumu jednotlivých autorů a jejich vlivu se přešlo i k hledání motivů, podmínek a jiných faktorů, které měly vliv na samotné obecnější tendence v umělecké tvorbě i smýšlení a formování jak umělců, tak diváků. Umělecká tvorba tak byla ve větší míře zasazena do dobových kontextů, jak politických, tak společenských, kulturních a jiných, které pomáhají pochopit situaci, ve které vizuální projevy vznikaly, a tím i nově vede k otázce, jakým způsobem je vůbec potřeba se na tuto tvorbu dívat a jak jí rozumět. Tím se otevírají nové cesty, jak vzbudit zájem nejen mezi žáky právě v umění jako specifické lidské činnosti závislé a reflektující soudobou společnost a její podmínky, protože nám to nabízí nové dimenze, jak se na ně dívat, totiž nejen jako na čistě estetickou tvorbu, která je zapovězená všem, kteří nemají estetické citění.

Tento měnící se pohled na vizuální tvorbu a její vývoj, jak jsem popsal v prvním odstavci, se nutně projevil i na didaktice a obsahu výuky předmětů zaměřených na umění a výtvarnou činnost. V českém prostředí se takto rozšířený pohled na dějiny umění ukázal jako východisko jednoho ze čtyř pojetí výtvarné výchovy charakterizovaných Janem Slavíkem na konci minulého století a to art-centrismu. „Tehdejší prezident mezinárodní společnosti INSEA a přední světový teoretik estetické výchovy E. W. Eisner vyjádřil v r. 1988 na kongresu v Českých Budějovicích art-centrický program slovy: ‚Umělecká výchova rozvíjí důležitou formu vzdělání – poskytuje gramotnost, která je potřebná k chápání významu poezie, hudby, výtvarného umění a tance ... Nezáměřím se na umění se může vyvinout v neschopnost lidí chápat kulturu, která přesahuje možnosti sdělovacích prostředků.‘ “ (Slavík, 1997, str. 161) Tento trend převládal v USA v 80. letech pod označením Discipline based art education (DBAE), a opíral se o pojem umělecké gramotnosti, tedy schopnosti kriticky nahlížet na dílo, porovnávat ho, hodnotit, popřípadě využít ve své tvorbě jakožto zdroje možných obrazných znaků. Hnutí DBAE se také snažilo o zvýšení profesionality uměleckých oborů ve vzdělávání a prestiže mezi jinými vědními obory požadavkem na profesní způsobilost učitelů, i rozšířením pole zájmu oboru o širokou škálu nových teoretických cest a otázek, čímž zrušily požadavek pomyslného výtvarného talentu pro vstup do výtvarných oborů a dávaly prostor pro poznání i těm, kteří tento talent nevykazovali.

Pro obšírnější popis významného vývoje didaktiky v posledních padesáti letech zde však bohužel není místo. Zde je teď důležité, že se vývoj kunsthistorie i její didaktiky projevil i v u nás vzhledem k našemu zapojení do výtvarně didaktického diskursu na světové úrovni a byl základem pro dnešní pojetí výtvarné výchovy a jejích cílů shrnutých v Rámcovém vzdělávacím programu (RVP). Ta už je dnes charakterizována nejen jako soubor praktických výtvarných dovedností a teoretických znalostí o vysokém umění a jeho dějinách, ale, velice obecně řečeno, jako obor všeobecně vizuální, který má studentovi dopomoci k smyslovému a rozumovému uchopení vizuálních vjemů, ať už uměleckých nebo jakýchkoliv jiných, a jejich reflexi v prožitku, interpretaci a vlastních vyjádřeních. Už v charakteristice vzdělávací oblasti Umění a kultura se pak také dočteme, že tento široký obsah vzdělávacího oboru a jeho členění jsou a mají být pojímány v kontextech historických a sociokulturních, v jejich vývoji a proměnách. (RVP pro gymnázia, str. 51)

Historický vývoj umělecké tvorby je v RVP zakotven ve druhém okruhu vzdělávacího obsahu, Znakové systémy výtvarného umění. Nejobsáhlejší a nejlépe

definovanou částí učiva je zde třetí a poslední bod „Vývoj uměleckých vyjadřovacích prostředků podstatných pro porozumění aktuální obrazové komunikaci,“ kde následuje dalších sedm podokruhů s klíčovými pojmy zasahující nejen do teorie a dějin umění, ale i oblasti vizuální gramotnosti, sociálních věd, psychologie apod., doplněnými o příklady tvorby moderny počínaje Cézannem a konče postmodernou a novými médii. Styly a autoři tohoto bodu učiva však nejsou objektem mé diplomové práce. Časově by sem seděla pouze secese, ta však není v RVP vzpomenuta. K mé práci a dějinám umění předešlých epoch se zde váže bod předchozí „Světónázorové, náboženské, filozofické a vědeckotechnické zázemí historických slohů evropského kulturního okruhu,“ který však nemá žádné další specifikace a jeho naplnění je tak závislé na struktuře a specifikaci v konkrétním Školním vzdělávacím programu. Přímou však odkazuje ke kontextuální povaze oboru dějin umění a potřebě chápání uměleckého projevu v širších společenských i jiných souvislostech, což se odráží i v definovaných očekávaných výstupech žáka daného okruhu. Konkrétním výstupům, které má naplnit aplikace mé praktické části do výukové řady se však budu věnovat později, po popisu řady a jednotlivých výukových bloků a budou uvedeny v přípravě pro jednotlivé bloky. (RVP pro gymnázia, str. 55)

3.2. APLIKACE DO VÝUKOVÉ ŘADY

Tímto dlouhým úvodem a bohužel relativně povrchní sondou do vývoje kunsthistorie, výtvarné didaktiky art-centrismu a RVP jsem se pokusil podložit svůj postoj k dějinám umění v rámci obsahu výtvarného vzdělávání a možnému didaktickému obsahu mé práce a její aplikace do výukového procesu.

Aplikace praktické části mé práce v podstatě vychází přímo z jejího zadání, které jsem si stanovil v úvodu. V řadě tří dvouhodinových etud bych se tak pokusil propojit dějiny umění s analýzou obrazných znaků a jejich významů a námětů spojených s dobou a s současným kontextem spolu s vlastní praktickou tvorbou a její reflexí. Řada je určena pro žáky gymnázií do hodin výtvarné výchovy, která je většinou vyučována v prvním a druhém ročníku, potažmo kvintě a sextě. Vyskytují se gymnázia, na kterých je otvírán volitelný seminář dějin umění zejména v posledních dvou ročnících studia pro přípravu na maturitu s dějin umění.

3.2.1. VYUŽITÍ

Níže popsaná výuková řada by v rámci zapojení do dlouhodobějšího tematického plánu výuky mohla najít uplatnění několika způsoby. Tento koncept by se dal zapojit volně jako aktivitu naplňující tematický plán a jeden konkrétní oddíl zabývající se daným stylem nebo směrem, přičemž po skončení této řady bude další výuka probíhat zase jinak, a to jak do hodin výtvarné výchovy, tak do semináře dějin umění. V kontextu jiných výukových metod, forem i námětů realizovaných v hodinách výtvarné výchovy i semináře to může pro žáky tvořit zajímavou změnu a náhled na jiné pojetí dějin umění a jeho poznání konstruktivistickou metodou podpořené pozdější vlastní tvorbou zakládající se na získaných poznatecích.

Další možností je na tomto konceptu vystavět výuku v rámci celého tematického plánu předmětu, pokud by naplňoval školní vzdělávací program na konkrétní škole. To by spíše než pro hodiny výtvarné výchovy bylo vhodné pro hodiny semináře dějin umění pro jeho užší zaměření na teoretické oblasti konkrétních znalostí a vztahů, které budou později potřeba pro splnění maturitní zkoušky. Požadované úrovně znalostí však tímto může být dosaženo nejen pouhou transmisí a výkladem, jak tomu bývá zvykem, ale také aktivizací žáků spojenou s vlastní vědomou tvorbou poznání i fyzického artefaktu namísto pouhého pasivního přijímání informací. Koncept by však vyžadoval mnohé alterace právě z důvodu obsahu učiva dějin umění, které pojednává i o architektuře, sochařství a mnohých jiných vizuálních projevech, proto by bylo potřeba pozměnit zadání ať už technikou, například jednoduché modely budov z kartonu či lepenky, plastiky ze sochařské hlíny apod., pokud to dovolují technické podmínky, nebo větším odchýlením námětu od historických dobových námětů k jiným motivům, soudobým nebo i osobním a jakýmkoli jiným, které budeme schopni teoreticky pojmut a propojit s daným výtvarným stylem nebo historickým obdobím.

Asi nejjednodušší možností pro zapojení tohoto formátu, a to sice analýzy stylu a vědomého využití jejích výsledků pro vlastní dílo, které tak bude i z hlediska žáků v podstatě dílem pedagogickým, je jeho zadání jakožto seminární práce. Jednotlivé dvojice, pro které je úloha koncipována, by dostaly v zadání konkrétní umělecký styl či směr a jakožto domácí práci by ho pojednaly a odprezentovaly. To by však vyžadovalo daleko větší míru samostudia, protože v hodinách by pro výklad zadání každé dvojice nebyl prostor, a množství poskytnutého času s nůstností alespoň sporadické průběžné konzultace

zejména z hlediska fakt a ověření správného pochopení východisek a souvislostí. Celkově uznávám, že by úloha nemusela být zprvu úplně jednoduchá, ale v případě, že práce budou zadávány postupně a postupně budou i prezentovány, tak po ukázce několika prvních dvojic, kterým učitel bude k dispozici a může nabídnout cesty, kterými v pojetí úkolu jít, by mělo být asi relativně jasné, jakými způsoby se dá úkol zpracovat a jaké jsou obecné požadavky a kritéria pro jeho hodnocení.

3.2.2. OBECNÝ POPIS

Výuková řada a přípravy pro jednotlivé jednotky v podobě, ve které je nyní popíši, se z mého pohledu dají využít v prvních dvou příkladech zmíněných výše. Obsahem série etud je tedy analýza uměleckého stylu, jeho prvků, námětů a specifík na vhodně zvolených referenčních obrazech v diskusi spolu s jejich objasněním a hledáním jejich významů v historicko-kulturních souvislostech, kteréžto budou východisky pro vlastní tvorbu a její následnou prezentaci. Tento obsah je strukturován do třech dvouhodinových výukových bloků, tedy 3 krát 90 minut, protože hodiny seminářů i výtvarné výchovy mívají svou hodinovou dotaci ve většině případů formovanou do dvouhodinových bloků, ať už na týdenní bázi nebo každý druhý týden. Počet žáků na každé hodině je předpokládán mezi 14 a 20, protože dějiny umění i výtvarné výchovy na vyšším stupni gymnázia jsou volitelné a nikdy se jich neúčastní třída o plném počtu. Tento počet pak bude rozdělen či se rozdělí do dvojic, čímž tedy vznikne 7 až 10 skupin a tedy i výsledných prací.

Jak jsem již několikrát naznačil, práce je organizována do dvojic. K volbě práce ve dvojicích mě vedlo hned několik důvodů, které ale potřebují ověření v praxi, kterého se mi bohužel zatím nedostalo. Prvním důvodem je množství požadované práce, které není úplně malé a obsahuje dvě různé složky – teoretické a výtvarné pojednání. Tyto složky mají samozřejmě velmi rozdílnou povahu a práce byť i ve dvoučlenném týmu umožňuje rozdělení práce podle toho, co je komu bližší, ať už tedy výtvarná tvorba nebo do jisté míry výzkumná činnost. Je zde samozřejmě i mnoho hledisek motivačních, kdy je zvyšována nejen samotná motivace k práci díky vzájemnému působení žáků jeden na druhého, ale také například alespoň částečně odbourávána tréma při závěrečné prezentaci u žáků, kteří na ni trpí, nebo vnitřní motivace k lepšímu výsledku vzhledem k odpovědnosti k druhému členovi týmu. Tím se dostáváme k sociálním kompetencím,

kteřé práce ve dvojici rozvíjí, mezi kterými samozřejmě převládá schopnost kooperace. Vzhledem k tomu, že zadaná úloha je relativně komplexní, vyžaduje její splnění mnoho rozhodnutí a kompromisů, ke kterým je potřeba dojít a které je potřeba zrealizovat, ať už se jedná o samotnou volbu námětu, využitých historických prvků nebo praktického technického zpracování výsledného díla.

Podíváme li se na očekávané výstupy z hlediska RVP a jeho druhého okruhu zabývajícího se znakovými systémy výtvarného umění, vidíme, že tato výuková řada vede k naplnění jejich velké části, tedy z hlediska daného probíraného tématu, jak v rovině teoretické, tak praktické. Vedle toho však vzhledem k tvůrčí povaze části výukové jednotky založené na teoretických poznacích, realizace jejího obsahu vede k naplnění očekávaných výstupů žáka i prvního okruhu výukového obsahu předmětu Výtvarná výchova, který je zaměřený, obecně řečeno, na žákovu interakci s dílem nebo jiným vizuálem položenou do kulturních, historických i společenských souvislostí a na jeho vlastní tvorbu a vizuální komunikaci ovlivněnou tímto poznáním. Na samotnou tvorbu a komunikaci je pak zaměřen okruh společný pro celý vzdělávací obor Umění a kultura, ve kterém se zaměření zaměřuje zejména na první body. Před samotným příkladem aplikace v hodině, který bude následovat, bych tedy vybral očekávané výstupy, které se týkají této formy a obsahu výuky, přičemž v samotných přípravách pak budou uvedeny výstupy pro konkrétní hodiny. Některé výstupy se samozřejmě týkají výukové řady více, některé méně, dáno zejména jejich konkrétností.

3.2.3. OČEKÁVANÉ VÝSTUPY Z HLEDISKA RVP

Výběr z očekávaných výstupů okruhu **Obrazové znakové systémy**

(RVP pro gymnázia, str. 54)

žák:

- rozpoznává specifčnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů a zároveň vědomě uplatňuje jejich prostředky k vytváření obsahu při vlastní tvorbě a interpretaci
- v konkrétních příkladech vizuálně obrazných vyjádření vlastní i umělecké tvorby identifikuje pro ně charakteristické prostředky
- objasní roli autora, příjemce a interpreta při utváření obsahu a komunikačního účinku vizuálně obrazného vyjádření

- na příkladech uvede vliv společenských kontextů a jejich proměn na interpretaci obsahu vizuálně obrazného vyjádření a jeho účinku v procesu komunikace
- při vlastní tvorbě uplatňuje osobní prožitky, zkušenosti a znalosti, rozpozná jejich vliv a individuální přínos pro tvorbu, interpretaci a přijetí vizuálně obrazných vyjádření
- na příkladech objasní vliv procesu komunikace na přijetí a interpretaci vizuálně obrazných vyjádření; aktivně vstupuje do procesu komunikace a respektuje jeho pluralitu

Výběr z očekávaných výstupů okruhu Znakových systémů výtvarného umění:
(RVP pro gymnázia, str. 54-55)

žák:

- nalézá, vybírá a uplatňuje odpovídající prostředky pro uskutečňování svých projektů
- využívá znalosti aktuálních způsobů vyjadřování a technických možností zvoleného média pro vyjádření své představy
- charakterizuje obsahové souvislosti vlastních vizuálně obrazných vyjádření a konkrétních uměleckých děl a porovnává výběr a způsob užití prostředků
- své aktivní kontakty a získané poznatky z výtvarného umění uvádí do vztahů jak s aktuálními i historickými uměleckými výtvarnými projevy, tak s ostatními vizuálně obraznými vyjádřeními, uplatňovanými v běžné komunikaci
- na konkrétních příkladech vysvětlí, jak umělecká vizuálně obrazná vyjádření působí v rovině smyslové, subjektivní i sociální a jaký vliv má toto působení na utváření postojů a hodnot
- vytváří si přehled uměleckých vizuálně obrazných vyjádření podle samostatně zvolených kritérií
- rozlišuje umělecké slohy a umělecké směry (s důrazem na umění od konce 19. století do současnosti), z hlediska podstatných proměn vidění a stavby uměleckých děl a dalších vizuálně obrazných vyjádření
- na příkladech uvádí příčiny vzniku a proměn uměleckých směrů a objasní širší společenské a filozofické okolnosti vzniku uměleckých děl

Výběr z očekávaných výstupů společného okruhu Tvorba a komunikace:
(RVP pro gymnázia, str. 55-56)

žák:

- vědomě uplatňuje tvořivost při vlastních aktivitách a chápe ji jako základní faktor rozvoje své osobnosti; dokáže objasnit její význam v procesu umělecké tvorby i v životě
- vysvětlí umělecký znakový systém jako systém vnitřně diferencovaný a dokáže v něm rozpoznat a nalézt umělecké znaky od objevných až po konvenční
- na příkladech vysvětlí umělecký výraz jako neukončený a nedefinitivní ve svém významu; uvědomuje si vztah mezi subjektivním obsahem znaku a významem získaným v komunikaci
- uvědomuje si význam osobně založených podnětů na vznik estetického prožitku; snaží se odhalit vlastní zkušenosti i zkušenosti s uměním, které s jeho vznikem souvisejí
- vysvětlí, jaké předpoklady jsou zapotřebí k recepci uměleckého díla a zejména k porozumění uměleckým dílům současnosti

3.3. PŘÍPRAVA KONKRÉTNÍ VÝUKOVÉ ŘADY

3.3.1. VÝUKOVÁ ŘADA GOTICKÉ ZOBRAZOVÁNÍ

(Příloha X)

Je třeba říci, že různá období a témata budou pro transformaci ze vyplývající ze svého obsahu obecně náročnější, než jiná. U některých v případě aplikování této úlohu bude potřeba úlohu pozměnit, jak již bylo zmiňováno výše. Proto jsem se rozhodl vybrat sloh, který na který by bylo možné úlohu aplikovat co nejnázorněji a v podobě nejbližší původnímu zaměření mé práce a úlohy z ní vycházející. Zvolil jsem si proto gotiku, protože je z mého pohledu dobře popsatelná jak z hlediska námětů a jejich společenských a kulturních kontextů, tak vzhledem k technikám a konkrétním analyzovatelným prvkům, které se dají sumarizovat do ucelených pojmů.

Učivo gotického slohu bych logicky v rámci rozsahu předmětu výtvarné výchovy do 1. ročníku vyššího gymnázia nebo dějin umění do 3. ročníku vyššího gymnázia, tedy vždy do prvního roku, kdy je předmět vyučován. Pro žáky ve věku 15 či 16 let, tedy v prvním ročníku střední školy, by úkol mohl být zprvu relativně náročný, nicméně jeho náročnost se odvíjí od hloubky poznání, které chceme žákům zprostředkovat a od kvality zpracování úlohy, kterou od žáků požadujeme. I při jeho relativním zjednodušení však si však úloha zanechá svou komplexní povahu, která jí z

pedagogického hlediska přidává na úrovni učení řešením problému a potřebou vyšší míry spolupráce v týmu. Jak jsem již udával výše, počet žáků je počítán mezi 14 a 20, podle obsazenosti většinou volitelných předmětů, čímž tedy vznikne 7 až deset skupin a výsledných výstupů. V případě lichého počtu žáků je pak

Náplní výukové řady je tedy malířství gotického slohu, nebo spíše obecně gotické plošné zobrazování. Toto téma bude v diskusi učitelem uvedeno za pomoci základních faktů a historických a společenských souvislostí, v tomto konkrétním případě nejvíce se opírajícím o náboženství. Tento výklad podložen obrazovou a pojmovou PPT prezentací plynule přejde do diskuse nad referenčními obrazy gotiky a několika ranně středověkými a pozdějšími renesančními pro srovnání a lepšímu definování jednotlivých prvků. Tato teoretická a diskusní část zabírá zhruba třetinu celého rozsahu řady, hlavním dílem je tedy následná tvůrčí práce žáků ve dvojicích, kdy na základě poznání historických souvislostí a výtvarných prostředků gotického zobrazování je jejich úkolem výtvarně pojmut jimi zvolený historický námět a užít v něm některým analyzovaných gotických prvků a tuto práci doplnit krátkým textem reflektujícím jejich postup ve spojení s nabytými poznatky a objasňujícím námět. Výsledná díla pak budou v závěrečné reflektivní diskusi autory obhájena a budou vysvětleny užité prvky a prostředky, stejně tak jako vysvětlena zvolená situace a důvod její volby.

První výukový blok ze tří po sobě jdoucích je bude věnován teorii a analýze zobrazování gotického slohu. Pro to bude potřeba ze strany učitele, aby si připravil nejlépe počítačovou prezentaci, která se bude skládat z krátkého historického úvodu, který spíše než detaily nastíní zajímavé momenty, konflikty nebo obecně události. Důležité je také alespoň obecné objasnění společenských souvislostí, v tomto případě nejvíce náboženství, církve, ale letmo také poměrů mezi vrstvami obyvatelstva a jejich ekonomickými možnostmi. To by mělo vést nastínění motivů, pro které umění vznikalo a objasnit tehdejší náměty, které by spolu s předchozí historickou sondou měly sloužit jako inspirace pro žáky při jejich volbě námětu, jež pojednají. Následující část prezentace už je věnována výtvarnému umění gotiky v jeho třech hlavních plošných formách, a to desková a oltářní malba, knižní ilustrace a iluminace a v neposlední řadě vitráže. K tomu bude zapotřebí velký kus balicího papíru připevněný na tabuly, protože následná diskuse nad obrazy, jež by vedená učitelem měla vést k odklíčování základních prvků jednotlivých výtvarných forem, by měla probíhat formou brainstormingu. Zjištěné poznatky ve formě bodů budou zapisovány právě na balicí papír, vždy žák, který přijde s konstruktivní myšlenkou v rámci diskuse, ji pujde zapsat, a tento záznam pak bude žákům

před očima k dispozici i v dalších hodinách. Diskuse by měla tematicky být zaměřená jednak na výrazné vizuální prvky, ať už se jedná o zobrazování figur, pozadí, nebo kompozice. Volba referenčních obrazů učitelem by si tak měla být vedoma toho, jaké konkrétní prvky jednotlivých forem chce učitel žákům zdůraznit a ty musí na referenčních obrazech dobře viditelné. Vhodné je i již zmiňované srovnání s uměním předchozí a následující epochy, tedy raně středověkým křesťanským malířstvím a raně renesančním malířstvím Itálie, protože zdůrazňuje prvky výrazné pro gotiku a ukázka delšího vývoje nabízí i pohled na vývoj smýšlení a pohlížení na umění.

V další části prezentace, která je již určena pro obsáhlejší zadání následující práce, se po jejím uvedení učitel věnuje závěr a prezentace konkrétnějšímu zadání úlohy pro následující dvě výukové jednotky spolu s reflektivními otázkami, které budou podkladem pro závěrečnou reflektivní diskusi. Žákům by mělo být doporučeno se před další výukou pokusit samostatně se domluvit na rozdělení do dvojic a zamyslet se nad svým námětem, zejména pokud nemají k dispozici telefon či jiný přístroj s připojením k internetu nebo pokud nenaleznou nic vhodného v nabídnutých knihách. Po zadání úkolu přejde učitel k poslední části prezentace, která je věnována tématu postrodukce a autorů, kteří se jí venovali, jako například Picasso, Duchamp, Bacon, nebo jejich odraz v médiích a populární kultuře, která má nabídnout další inspiraci a východiska pro vlastní zpracování tématu a motivace pro další práci.

Konkrétním zadáním následující učební jednotky, které zde bude řečené žákům, je zpracování historického námětu z doby gotického středověku ve dvoučlenných skupinách ve formě vlastního obrazu formátu A2 libovolnou technikou spolu s krátkým textem o rozsahu maximálně jedné strany A4, kde autorská dvojice popíše mimo jiné jimi zvolený námět. Ve vizuálním zpracování námětu je pak potřeba částečně vycházet z teoretického úvodu, který proběhl danou hodinu, a vědomě využít některých analyzovaných prvků, které budou doplněny o prvky vlastní invence. Zde je možné orientačně určit počet prvků, které je pro úlohu potřeba využít, protože jsou žáci, kteří užší kritéria pro svou práci potřebují, jejich počet však závisí na zamýšlené hloubce probírané látky a také na obecných schopnostech třídy, protože při větším množství prvků hrozí, že žákům nezbyde prostor na žádné vlastní vyjádření. Zde mi však akutně chybí vyzkoušení této výukové řady v praxi a všeobecně část zadání bude muset projít jistě mnohými úpravami tak, aby došla co nejlepší efektivity. Výsledná práce pak bude prezentována v reflektivní diskusi, kde žáci krátce volně odpoví na zadané reflektivní otázky, čímž samy okomentují své dílo a zhodnotí ho s ostatními pracemi.

Na samém konci prvního výukového bloku pak dojde ke krátké rekapitulaci zjištěných poznatků, tedy námětů a prvků gotického výtvarného umění, právě v souvislosti s další prací, a to formou rychlého projetí předchozích obrázků a přiřazování a opakování jednotlivých prvků a námětů.

Druhá výuková jednotka pak bude již věnována samotné práci. Na úvod učitel zopakuje a upřesní zadání úlohy, včetně rozsahů a formátů apod., a zopakuje poznatky předešlé hodiny stejným způsobem jako předtím. Žáci by již tou dobou měli být rozděleni do dvojic, a pokud ne, tak tomu tak učiní teď. Stejně tak ti, kteří již mají vybran námět a třeba i formu, mohou začít konzultovat námět s učitelem. V tomto směru bych dával v námětech relativně volnou ruku, ačkoliv v gotice převládalo náboženství, protože i historické téma dopomůže k dalšímu poznání a jde spíše o to, aby žáci nad výběrem přemýšleli, měli ho podložený alespoň minimálním teoretickým poznatkem a nějak ho odůvodnili. Médium není omezeno, k dispozici by měl být repertoár klasické výtvarné třídy, od tužek a uhlů po tempery, přičemž ani jejich kombinaci se meze nekladou, nabídnuta by měla být například i koláž atd. Ti, kteří námět ještě vybraný nemají, mají k dispozici své mobilní telefoni s internetem, a pokud ne, tak využijí učitelem nabídnutou literaturu pro jejich výběr. Před samotným začátkem práce by však měl učitel ještě zdůraznit důležitost organizace práce, jak časové, tak z hlediska dělby práce v rámci rozsahu celého procesu úlohy. Žákům by také mělo být doporučeno udělat si před začátkem práce na samotném výsledném obraze udělat několikero přípravných skic, kdy vyžadována bude alespoň jedna na formát A4 před započítím výsledné práce, a důležitost skic krátce zdůvodnit. Žáky možná napadne možnost společně nyní pracovat na výtvarné části a textovou část dodělat doma, a taková možnost by jim mohla být dohodnuta, je ale třeba říci, že je to na úkor jejich volného času. To proto, že kritéria, kterými později budeme hodnotit práce, budou úměrná času, který poskytují hodiny a neměla by vyžadovat žádnou práci navíc. Práce navíc se samozřejmě cení, jen svým způsobem trochu odebírá na nutnosti dobře si organizovat práci pro dodržení časových termínů.

Po těchto úkonech již může dojít k průběžnému konzultování zvolených námětů a následnému skicování prvních návrhů. Bude potřeba žákům také zdůraznit, že skicování nemusejí být nikterak propracované, že jejich účel je zcela ilustrativní, a že jde jen o to mít představu o tom, jak obraz bude vypadat dříve, než ho začnou dělat a budou tím mít tak možnost nad návrhem dále přemýšlet a dojít k lepšímu výsledku. Během práce pak žáci průběžně konzultují s učitelem, kdy učitel obchází jednotlivé lavice a ptá se žáků na postup, popřípadě poskytuje rady, když je žáci požadují, nebo když má pocit, že jsou

potřeba. Obecně by se ale učitel neměl snažit do práce moc zasahovat, protože by měl brát v potaz jednak volnost žákovského projevu, kdy ve chvíli, kdy pracují uvědoměle a promyšleně, měli by být necháni přemýšlet, dokud se to ubírá správným směrem. Dalším, čistě praktickým faktorem je fakt, že pokud by učitel chtěl něco vrazně měnit, tak pokud je práce výsledkem delšího logického postupu dovoje, mohla by být celá struktura jejich práce narušena, proto je třeba zasahovat spíše ze začátku. Během druhé poloviny bloku by skupiny měly mít hotový svůj návrh a začít pracovat na finální realizaci a výsledném textu, protože poslední výukový blok samotný neposkytne dost času. Na závěr proběhne krátké zhodnocení práce učitelem a krátké reflexi se žáky zaměřené spíše na jejich pocit z tvorby.

Náplní poslední etudy je mimo krátké rekapitulace práce posledních dvou hodin hlavně finalizace jednotlivých prací a jejich příprava pro výslednou prezentaci. Výsledná prezentace pak může proběhnout několika způsoby. Buď ve třídě, kde využije buď stojany nebo různé nástěnky a vývěsní plochy, jsou-li ve třídě k dispozici, nebo v nejjednodušším případě se dají práce rozložit na zem. Další možností, z mého pohledu vhodnější, je využít některých z výstavních ploch školy, někde na chodbě nebo v jiných k tomu využívaných prostorech, protože vzhledem ke svému pedagogickému zaměření a průvodním textům zprostředkovávají práce další poznání i budoucím divákům. K takovéto gotické výstavce bychom pak doplnili papír používaný pro brainstorming během diskuse v první etudě, aby byl vidět myšlenkový postup práce. Učitel také může výstavu doplnit krátkým popisným textem, který mimo zadání bude obsahovat vyvětlení konceptu úlohy, zhodnocení jejich výsledků a tím tedy objasní obsah výstavy.

Poslední částí hodiny a úkolu je závěrečná reflektivní diskuse. Na to by se žáci měli připravovat již během samotné práce, protože otázky, na kterých je diskuse vystavěna, budou mít k dispozici od první výukové jednotky a průběžně by jim to také mělo být připomínáno v hodině druhé. Otázky, které jsou uvedeny v závěru přípravy poslední etudy, žáci mohou brát i jen jako inspiraci pro prezentaci své práce, tím myslím, že celá jejich prezentace se nemusí skládat z pouhých pěti odpovědí na pět otázek, a je naopak žádoucí, aby se dvojice pokusila o nějaký samostatný plynulý projev, ve kterém z otázek budou vycházet. Samozřejmě ale jsou žáci, kteří mají s vystupováním před lidmi nebo s formulováním delších projevů problém, a pro takové, kteří vyžadují pozvolnější přístup, jsou tu právě takto konkrétně zadané otázky, aby věděli, čeho se mají držet a jaká míra sdělení je minimální vyžadovaná.

Reflektivní otázky jsou formulované tak, aby vedly žáky k přemýšlení nad prací po celou dobu tvorby a na konci ke zhodnocení své činnosti v rámci vlastního prožitku a jeho konfrontace s ostatními. První otázka, „Jaké prvky používáte a proč?“, je zaměřená na uvědomnění a další a hlubší uložení dosažených znalostí gotického zobrazování potřebou další práce s nimi a jejich využitím ve vlastní tvorbě, stejně tak jako ostatní žáci jsou vedeni k jejich identifikaci a ověřování. Zde také vycházím z předpokladu, že pokud žáci budou dbát na uvedomělé používání prvků z jisté množiny doplněné o prvky vlastní, potom i nad těmito vlastními prvky musí přemýšlet a volit je vědomě. Druhá otázka „Jak váš námět souvisí s náměty, o kterých jsme mluvili?“ předesílá již před volbou námětu práce jednotlivých dvojic, že by se měl alespoň okrajově týkat námětů dobových. Vedle toho vede znovu k další mentalizaci poznatků tentokrát z oblasti gotických námětů a dobových souvislostí, které pro svou práci potřebují zkoumat a mezi kterými znovu musí vybírat ty, které jsou jim nejbližší a kterým chtějí vložit nějakou konkrétní formu. Další otázky jsou již namířeny spíše na hodnocení vlastní práce a jejího výsledku. Ta třetí, „Jak jste si rozdělili práci ve dvojici a jak se vám pracovalo?“ vede k reflexi jejich týmové práce a kooperace, což by od počátku mohlo dopomoci k lepší organizaci a promyšlenosti práce. Čtvrtá otázka „Z čeho máte pocit, že se vám povedlo a z čeho naopak?“ pak vede ke zhodnocení vlastní práce, jak z hlediska výsledného díla, tak z hlediska vlastních prožitků. Poslední otázka „V čem je vaše práce podobná ostatním a v čem naopak odlišná?“ je zaměřená jednak na zhodnocení vlastní výsledné práce znovu v kontextu ostatních děl, ale také k dalšímu uvědomění si společných prvků, kterými by měly být zejména ty gotické, a je zde možnost k poslednímu zopakování dříve získaných vědomostí.

Výuková řada má vést k získání vědomostí o gotickém malířství, jeho souvislostech historických a společenských

Výuková řada Gotické zobrazování - přípravy

pro gymnázium

- výtvarná výchova, 2. ročník vyššího gymnázia
- Seminář dějin umění, 3.-4. ročník vyššího gymnázia

Téma: Gotické zobrazování

časová dotace: 3 x 90 minut

Počet žáků: 14 – 20

3.3.2. PRVNÍ VÝUKOVÁ JEDNOTKA

Jak poznáme gotický obraz?

Škola: Gymnázium

Třída: sexta (v případě povinné Vv), septima/oktáva (v případě semináře DU)

Časová dotace výuky: 90min

Název hodiny: Jak poznáme gotický obraz?

Námět: Analýza prvků gotického zobrazování

Inspirační východiska: gotické umění, desková malba, vitráže, iluminace a ilustrace, soudobé kontexty

Pomůcky: Žák - školní sešit k danému předmětu, psací potřeby

Učitel - vizuální prezentace (PC software), PC, diaprojektor, knihy s obrazovými ukázkami konkrétních děl, balící papír a fix

Prostředí: klasická třída s lavicemi seřazenými do řad bez dalších nároků na prostor

Výukové metody: frontální výklad doplněn počítačovou prezentací, diskuze, dialog

Očekávané výstupy – vzdělávací cíle (RVP pro gymnázia)

žák:

- rozpoznává specifčnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů a zároveň vědomě uplatňuje jejich prostředky k vytváření obsahu při vlastní tvorbě a interpretaci
- v konkrétních příkladech vizuálně obrazných vyjádření vlastní i umělecké tvorby identifikuje pro ně charakteristické prostředky

- objasní roli autora, příjemce a interpreta při utváření obsahu a komunikačního účinku vizuálně obrazného vyjádření
- na příkladech uvede vliv společenských kontextů a jejich proměn na interpretaci obsahu vizuálně obrazného vyjádření a jeho účinku v procesu komunikace
- na příkladech objasní vliv procesu komunikace na přijetí a interpretaci vizuálně obrazných vyjádření; aktivně vstupuje do procesu komunikace a respektuje jeho pluralitu
- své aktivní kontakty a získané poznatky z výtvarného umění uvádí do vztahů jak s aktuálními i historickými uměleckými výtvarnými projevy, tak s ostatními vizuálně obraznými vyjádřeními, uplatňovanými v běžné komunikaci
- vytváří si přehled uměleckých vizuálně obrazných vyjádření podle samostatně zvolených kritérií
- na konkrétních příkladech vysvětlí, jak umělecká vizuálně obrazná vyjádření působí v rovině smyslové, subjektivní i sociální a jaký vliv má toto působení na utváření postojů a hodnot
- na příkladech uvádí příčiny vzniku a proměn uměleckých směrů a objasní širší společenské a filozofické okolnosti vzniku uměleckých děl
- vysvětlí umělecký znakový systém jako systém vnitřně diferencovaný a dokáže v něm rozpoznat a nalézt umělecké znaky od objevných až po konvenční
- na příkladech vysvětlí umělecký výraz jako neukončený a nedefinitivní ve svém významu; uvědomuje si vztah mezi subjektivním obsahem znaku a významem získaným v komunikaci

Fáze výuky:

- Přivítání, nastínění tématu, administrativní třídnické záležitosti
- Historické politicko-kulturní souvislosti – výklad
- Postavení umění, účel umění – výklad
- Gotická malba – rozdělení podle média a podkladu, základní klasifikace

Přestávka

- Rekapitulace
 - Brainstorming na velký papír, analýza dle referenčních obrazů, porovnávání konkrétních obrazů s díly z jiných epoch (dřívější antický Řím, pozdější renesance)
- Fresky, deskové malby – referenční obrazy a analýza prvků (s odkazem na předchozí a nastávající tvorbu) - diskuse
- Knižní ilustrace a iluminace – referenční díla a analýza prvků (s odkazem dnešním ilustracím?) - diskuse
- Vitráže a naznačení funkce sochy jako součásti architektury – rozbor dalších možností zobrazování - diskuse
- Propojení analyzovaných jevů s předchozími informacemi – odkaz k účelu a postavení umění
- Bližší zadání úkolu na příští dvě výukové jednotky, krátká prezentace možností postprodukce – Picasso, Bacon, Duchamp, reprodukce a odkazy v populární kultuře
- Rekapitulace prvků a možností

Žákův konkrétní výstup z hodiny:

- Poznámky s hrubým klíčem k rozeznávání prvků gotické malby (s odkazy k prezentaci, která bude k dispozici)

Hodnocení:

- slovní během diskuse, zejména argumentů a snahy přemýšlet, rozvíjení myšlenek, které vedou k daným vzdělávacím cílům

3.3.3. DRUHÁ VÝUKOVÁ JEDNOTKA

Gotika dnes I

Škola: Gymnázium

Třída: sexta (v případě povinné Vv), septima/oktáva (v případě semináře DU)

Časová dotace: 90min

Název hodiny: Gotika dnes I

Námět: Vlastní tvorba s využitím prvků gotického zobrazování

Inspirační východiska: gotické umění, desková malba, vitráže, iluminace a ilustrace, soudobé kontexty

Pomůcky: Žák - školní sešit k danému předmětu, psací potřeby, potřeby ke skicování (tužka, archy papírů, fix,...), chytrý telefon nebo počítač do dvojice výhodou

Učitel - vizuální prezentace (PC software), PC, diaprojektor, knihy s obrazovými ukázkami konkrétních děl

potřeby na finální tvůrčí činnost (k dispozici co nejširší škála, od temperer, přes tuš, až po barevné papíry a nůžky), papíry formátu 100x70 cm

Prostředí: klasická třída s lavicemi seřazenými do řad bez dalších nároků na prostor

Výukové metody: frontální výklad doplněn počítačovou prezentací, diskuze, dialog, projektová metoda, práce ve dvojicích

Očekávané výstupy – vzdělávací cíle (RVP pro gymnázia)

- rozpoznává specifčnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů a zároveň vědomě uplatňuje jejich prostředky k vytváření obsahu při vlastní tvorbě a interpretaci
- v konkrétních příkladech vizuálně obrazných vyjádření vlastní i umělecké tvorby identifikuje pro ně charakteristické prostředky
- při vlastní tvorbě uplatňuje osobní prožitky, zkušenosti a znalosti, rozpozná jejich vliv a individuální přínos pro tvorbu, interpretaci a přijetí vizuálně obrazných vyjádření
- na příkladech objasní vliv procesu komunikace na přijetí a interpretaci vizuálně obrazných vyjádření; aktivně vstupuje do procesu komunikace a respektuje jeho pluralitu
- nalézá, vybírá a uplatňuje odpovídající prostředky pro uskutečňování svých projektů
- využívá znalosti aktuálních způsobů vyjadřování a technických možností zvoleného média pro vyjádření své představy
- charakterizuje obsahové souvislosti vlastních vizuálně obrazných vyjádření a konkrétních uměleckých děl a porovnává výběr a způsob užití prostředků
- své aktivní kontakty a získané poznatky z výtvarného umění uvádí do vztahů jak s aktuálními i historickými uměleckými výtvarnými projevy, tak s ostatními vizuálně obraznými vyjádřeními, uplatňovanými v běžné komunikaci
- vytváří si přehled uměleckých vizuálně obrazných vyjádření podle samostatně zvolených kritérií

- vědomě uplatňuje tvořivost při vlastních aktivitách a chápe ji jako základní faktor rozvoje své osobnosti; dokáže objasnit její význam v procesu umělecké tvorby i v životě
- vysvětlí, jaké předpoklady jsou zapotřebí k recepci uměleckého díla a zejména k porozumění uměleckým dílům současnosti
- uvědomuje si význam osobně založených podnětů na vznik estetického prožitku; snaží se odhalit vlastní zkušenosti i zkušenosti s uměním, které s jeho vznikem souvisejí

Fáze výuky:

- Přivítání, administrativní třídnické záležitosti, naznačení dnešního cíle
- Opakování z minula, zadání úkolu, zopakování hlavních prvků - diskuse
- Rozdělení do dvojic
- Výběr námětu tvorby (možno s pomocí internetu), skicování a zjišťování možností užití či parafráze daných prvků

Přestávka

- Skicování, konzultace s učitelem
- Začátek práce na finálním obraze, formulace průvodního textu a obhajoba užitých prvků a metod s odkazem na teorii
- Rekapitulace práce a nastínění další hodiny

Žákův konkrétní výstup z hodiny:

- Vybraný a zkontrovaný námět k práci, skicovní materiál, body nástinu myšlenkových postupů ve smyslu propojení teorie a praxe, započatá finální práce

Hodnocení:

- Průběžné hodnocení během konzultací (ne správně a nesprávně, ale vhodné nebo méně vhodné) – vhodné myšlenkové postupy, volba námětu, rozvíjení myšlenek vedoucích k daným vzdělávacím cílům
- Hodnocení spolupráce ve skupině (dvojici), organizace práce

3.3.4. TŘETÍ VÝUKOVÁ JEDNOTKA

Gotika dnes II

Škola: Gymnázium

Třída: sexta (v případě povinné Vv), septima/oktáva (v případě semináře DU)

Časová dotace výuky: 90min

Název hodiny: Gotika dnes II

Námět: Vlastní tvorba s využitím prvků gotického zobrazování a její prezentace ve skupině

Inspirační východiska: gotické umění, desková malba, vitráže, iluminace a ilustrace, soudobé kontexty

Pomůcky: Žák - školní sešit k danému předmětu, psací potřeby, potřeby ke skicování (tužka, archy papírů, fix,...), chytrý telefon nebo počítač do dvojice výhodou

Učitel - vizuální prezentace (PC software), PC, diaprojektor, knihy s obrazovými ukázkami konkrétních děl

potřeby na finální tvůrčí činnost (k dispozici co nejširší škála, od temperer, přes tuš, až po barevné papíry a nůžky)

Prostředí: klasická třída s lavicemi seřazenými do řad bez dalších nároků na prostor

Výukové metody: diskuze, dialog, projektová metoda, práce ve dvojicích, závěrečná prezentace a reflexe

Očekávané výstupy – vzdělávací cíle (RVP pro gymnázia)

- rozpoznává specifčnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů a zároveň vědomě uplatňuje jejich prostředky k vytváření obsahu při vlastní tvorbě a interpretaci
- v konkrétních příkladech vizuálně obrazných vyjádření vlastní i umělecké tvorby identifikuje pro ně charakteristické prostředky
- při vlastní tvorbě uplatňuje osobní prožitky, zkušenosti a znalosti, rozpozná jejich vliv a individuální přínos pro tvorbu, interpretaci a přijetí vizuálně obrazných vyjádření
- na příkladech objasní vliv procesu komunikace na přijetí a interpretaci vizuálně obrazných vyjádření; aktivně vstupuje do procesu komunikace a respektuje jeho pluralitu
- nalézá, vybírá a uplatňuje odpovídající prostředky pro uskutečňování svých projektů
- využívá znalosti aktuálních způsobů vyjadřování a technických možností zvoleného média pro vyjádření své představy
- charakterizuje obsahové souvislosti vlastních vizuálně obrazných vyjádření a konkrétních uměleckých děl a porovnává výběr a způsob užití prostředků
- své aktivní kontakty a získané poznatky z výtvarného umění uvádí do vztahů jak s aktuálními i historickými uměleckými výtvarnými projevy, tak s ostatními vizuálně obraznými vyjádřeními, uplatňovanými v běžné komunikaci

- vytváří si přehled uměleckých vizuálně obrazných vyjádření podle samostatně zvolených kritérií
- vědomě uplatňuje tvořivost při vlastních aktivitách a chápe ji jako základní faktor rozvoje své osobnosti; dokáže objasnit její význam v procesu umělecké tvorby i v životě
- vysvětlí, jaké předpoklady jsou zapotřebí k recepci uměleckého díla a zejména k porozumění uměleckým dílům současnosti
- uvědomuje si význam osobně založených podnětů na vznik estetického prožitku; snaží se odhalit vlastní zkušenosti i zkušenosti s uměním, které s jeho vznikem souvisejí

Fáze výuky:

- Přivítání, rekapitulace práce z minula, administrativní třídnické záležitosti
- Pokračování v práci na finálním výsledku a průvodním textu (dvojice – ideálně jeden to a druhý to)
- Průběžné konzultace

Přestávka

- Dokončování úkolu
- Příprava prací na prezentaci (buď ve třídě na stojanech nebo na připravenou nástěnku či desky v prostorách školy)
- Prezentace prací, obhajoba užitých metod a prvků
- Reflexe k samotné práci, k výsledku a k obsahu učiva (který prvek převládal, výběr námětu, pocit z práce..)

Žákův konkrétní výstup z hodiny:

- práce na téma soudobé události za využití gotických prvků zobrazování ve formátu min A2, krátký průvodní text s obahjobou
- výstup třídy – banner(y) s výstavkou gotického zobrazování, analyzovanými prvky a specifiky a klíčem k jejich poznání (díla žáků, průvodní texty, záznam brainstormingu)
- idální jako součást delší série Dějin umění

Hodnocení:

- Průběžné hodnocení během konzultací (ne správně a nesprávně, ale vhodné nebo méně vhodné) – vhodné myšlenkové postupy, volba námětu, rozvíjení myšlenek vedoucích k daným vzdělávacím cílům
- Hodnocení spolupráce ve skupině (dvojici), organizace práce
- Hodnocení prezentace výsledné práce – slovní hodnocení, formou případných doplňujících otázek
- Společné hodnocení formou závěrečné reflexe – mají možnost se vyjádřit všichni
- Hodnocení splnění zadání – dodání požadovaných výstupů v přesně specifikované míře – skicovní materiál, finální obraz, průvodní text

Reflektivní otázky:

- Jaké prvky používáte a proč?
- Jak váš námět souvisí s náměty, o kterých jsme mluvili?
- Jak jste si rozdělili práci ve dvojici a jak se vám pracovalo?
- Z čeho máte pocit, že se vám to povedlo a z čeho naopak?
- V čem je vaše práce podobná pracím ostatních žáků a v čem naopak odlišná?

ZÁVĚR

V první části své práce jsem se pokusil objasnit vývoj obsahu historických námětů a jeho podání v rámci dějin umění, kde jsem objasnil hlediska, ze kterých vidíme historii v závislosti na dobové úrovni vývoje lidské společnosti a kultury a souvislosti mezi historií, mytologií a náboženstvím odrážející se v umění. To bylo důležité pro mou další volbu námětů v Praktické části, protože je to z mého pohledu důležité pro jejich správnou interpretaci a položení do umělecko-historického kontextu, což doufám, že se mi podařilo zprostředkovat i čtenáři mé práce. Zde bych dodal, že ačkoliv se povahou jedná o práci praktickou, i v teoretických ohledech jsem měl tendence se rozepisovat a obšírně vysvětlovat, protože mě během práce samotné napadala řada otázek, které jsem měl potřebu okomentovat a objasnit, aby se nenašel někdo, koho by napadly též a nenašel na ně odpověď. A nechat je nezodpovězené, to by znamenalo na ně buď nedbat, což mi přijde ignorantské, nebo je využít v práci a neokomentovat je, a to by se pam podle mě tato práce minula účinkem.

Proto i v Praktické části jsem se nejprve zaměřil na historický popis jednotlivých událostí, které jsem ale i tak musel jen nastínit z těch podle mě nejdůležitějších úhlů pohledu. I má vlastní činnost byla nejdříve výzkumná, protože charakter mé diplomové práce vyžadoval předešlý rozbor událostí a uměleckých slohů, které se chci dotýkat. To by mohlo znít samozřejmě, ale například při mé bakalářské práci jsem takto systematicky nepostupoval a textovou část, včetně popisů jednotlivých motivů, jsem dopracovával až po dokončení kresby, a zjistil jsem, že jsem se při kresbě dopustil několika historických nepřesností či omylů, čemuž jsem se již nyní pokusil vyhnout. Můj postup při volbě námětů, které tedy se tak k sobě přímo historicky nevážou, ale pojí je vizuální podoba a jejich kunsthistorický obsah, jsem pak popsal v kapitole Náměty.

Poté, co jsem měl představu o každém námětu a jeho souvislostech, jak historických, tak uměleckých, začal jsem zpracovávat první skicy. Zde už jsem ale měl představu o tom, jak zhruba mají scény vypadat, proto jsem už hledal spíše přesnější podobu než náhodná nahodilá pojetí výjevu, což mi umožnila právě předešlá teoretická práce. Ještě před tím, než jsem začal kreslit finální obrazy, jsem však ještě pro každý vytvořil jednu větší skicu uhlem na balicí papír formátu 100 x 70 cm, kde jsem se zaměřil na poslední úpravy, detaily a studie jednotlivých částí. Většina mých skic je pak doplněna poznámkami, které jsem si zapisoval během jejich zpracovávání pro příští práci.(viz Skicovní materiál) Nutno však dodat, že ve finálních obrazech jsem se často i od posledních skic odchýlil.(viz. Finální obrazy)

Poslední část mé práce tvoří pokus o začlenění systému mé práce do vzdělávacího prostředí ve formě přípravy tříblokové výukové řady pro vyšší stupeň gymnázia do hodin výtvarné výchovy a seminářů dějin umění. Zde jsem se pokusil hledat východiska pro tento přístup nejprve znovu v teorii, a poté ho aplikovat na výuku zaměřenou na gotické umění středověku v učební úloze, která by měla propojit učivo dějin umění s vlastní praktickou tvorbou a výzkumem spolu s rozvojem sociálních kompetencí. Jak jsem již předesílal, bohužel jsem neměl možnost si tuto výukovou řadu vyzkoušet v praxi, ovšem doufám, že tomu budu mít příležitost.

RESUMÉ

Historical themes in art were commonly chosen by the artist since the ancient times, firstly for political reason and as a way to show ruler's wealth and power, then to show people images of mythology and the realigion and beliefs interpreting the history in their own way, but finally from the end of 18th century for the importance for the forming of reali nations as we know them today.

Those themes were considered as a base for my further work which was based on applying elements of painting of historical genre to my own creative work represented by nine pastel drawing on colored paper of scale of 120 x 200 cm described aboce in this work. Each of them refer of one historical event or character which is suposed to be typical for thinking or society and to the elements of historical style and vizual expresion of that time.

This ask is in the third part elaborated into educational enviroment, where I tried to find a way to teach art history different than `transmission of information based on the teacher speaking and student passivelyly receaving. My educational program is structurated into three blocks, where in the first one is dedicated to analysis of historical art style, in this instance gothical, in the discussion and brainstorming over refering pictures. The other two blocks are then spent on own creative work in couples, where students choose their subject for vizualization based on short research and then realize it artistically using analyzed elements and aspect of the particular artistic style.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

LITERÁRNÍ ZDROJE

- BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. ISBN 80-85839-25-3.
- BAREŠ, Ladislav, Rudolf VESELÝ a Eduard GOMBÁR. *Dějiny Egypta*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2009. Dějiny států. ISBN 978-80-7106-971-3.
- BURKE, Peter. *Italská renesance: kultura a společnost v Itálii*. Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN 80-204-0589-5.
- BURKE, Peter. *Francouzská revoluce v dějepisectví: Škola Annales (1929-1989)*. Praha: Nakl. Lidové Noviny, 2004. ISBN 9788071067191.
- CTIBOR, Michal. Aeneis: Publius Vergilius Maro. *Plav.* 2014, **10**(9), 37-43. ISSN 1802-4734.
- ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 5., rozš. a upr. vyd. Praha: Idea servis, 2008. ISBN 978-80-85970-63-0.
- DUBY, Georges. *Dějiny Francie od počátků po současnost*. V Praze: Karolinum, 2003. ISBN 80-7184-514-0.
- FURET, François, ed. *Člověk romantismu a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 2010. ISBN 978-80-7021-818-1.
- GOMBRICH, E. H. *Stručné dějiny lidstva*. Praha: Aurora, 1999. ISBN 80-85974-65-7.
- GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. ISBN 80-204-0685-9.
- HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Přeložil Allan PLZÁK. Praha: Paseka, 2008. ISBN 978-80-7185-902-4.
- HANZAL, Josef. *Od baroka k romantismu: ke zrození novodobé české kultury*. Praha: Academia, 1987.
- HEER, Friedrich. *Evropské duchovní dějiny*. Vyd. 2., opr. Přeložil Martin ŽEMLA. Praha: Vyšehrad, 2014. ISBN 978-80-7429-470-9.
- HIBBERT, Christopher. *Vzestup a pád rodu Medici*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. ISBN 9788071062011.

- HODGE, Nicola a Libby ANSON. *Umění od A do Z: největší světoví umělci a jejich díla*. Praha: Albatros, 2006. Albatros Plus. ISBN 80-00-01649-4.
- HRADEČNÝ, Pavel, Růžena DOSTÁLOVÁ, Věra HROCHOVÁ, Pavel OLIVA, Konstantinos TSIVOS a Vladimír VAVŘÍNEK. *Dějiny Řecka*. Vydání třetí. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2015. Dějiny států. ISBN 978-80-7422-456-0.
- HUYGHE, René. *Encyklopedie umění středověku*. Praha: Odeon, 1969.
- JOHNSON, Paul. *Dějiny renesance*. Brno: Barrister & Principal, 2004. ISBN 978-80-86598-68-0.
- KOVAŘÍK, Jiří. *Římské války*. Třebíč: Akcent, 2014. ISBN 978-80-7497-018-4.
- MAUROIS, André. *Dějiny Francie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994. ISBN 80-7106-098-4.
- MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ, Marcela. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988. ISBN 21-077-88
- MURAVCHIK, Joshua. *Nebe na zemi: vzestup a pád socialismu*. Přeložil Michael ŽANTOVSKÝ. Praha: BB art, 2003. ISBN 80-7341-016-8.
- ODEHNALOVÁ, Alena. *Vybrané kapitoly z dějin kultury: [(od pravěku do počátku 19. století)]*. Vyd. 2., opr. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2005. ISBN 9788072043910.
- PIJOÁN, José. *Dějiny umění*. Praha: Knižní klub, 2000. ISBN 80-7176-765-4.
- PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. Dějiny států. ISBN 80-7106-152-2.
- SLAVÍK, Jan. *Od výrazu k dialogu ve výchově: artefiletika*. Praha: Karolinum, 1997. ISBN 80-7184-437-3.
- SPUNAR, Pavel. *Kultura středověku*. 2. pozm. a dopl. vyd. Praha: Academia, 1995. ISBN 80-200-0547-1.
- TUŠL, Jiří. *Nástin dějin evropského umění: výtvarné umění, literatura, divadlo, hudba*. Praha: Fortuna, 2008-. ISBN 978-80-7373-086-4.
- VLNAS, Vít. *Jan Nepomucký, česká legenda*. Praha: Mladá fronta, 1993. Kolumbus. ISBN 80-204-0358-2.
- WITTLICH, Petr. *Umění a život – doba secese*. Praha: Artia, 1987.
- ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8.

WEBOVÉ ZDROJE

Jan CHLUMSKÝ: sv. Jan Nepomucký, *www.catholica.cz*, získáno 2.5.2018, dostupné na <http://catholica.cz/?id=2382>

Richard DIXON and Alex MILLER: Hague congress on marxist.org, *www.marxist.org*, získáno 26.4.2018, dostupné online na <https://www.marxists.org/archive/marx/iwma/documents/1872/hague-conference>

W. Dwayne GREER, Developements in DBAE: From Art Education towards Atrs Education, *www.tandfonline.com*, získáno 8.5.2018, dostupné na <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00393541.1993.11651893>

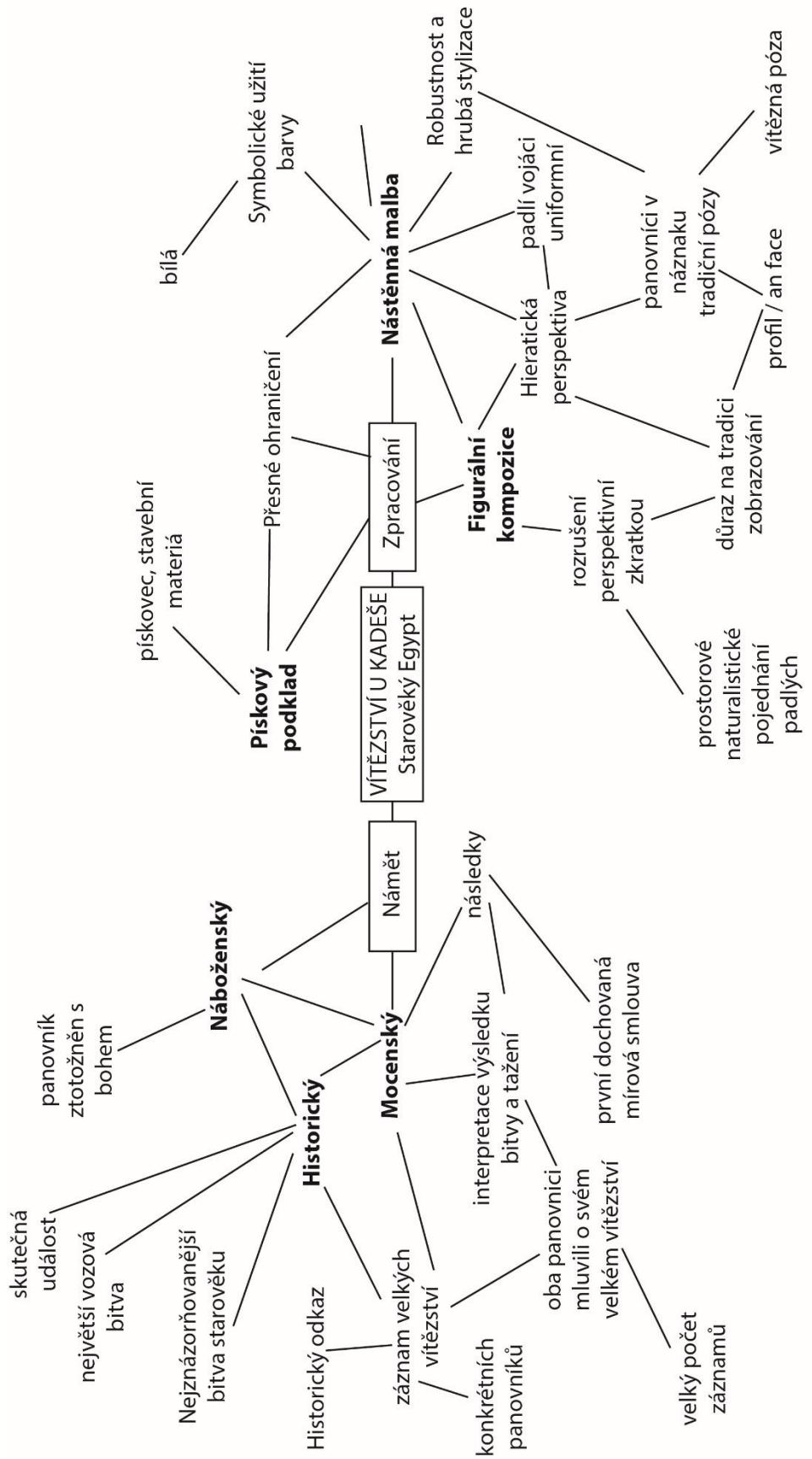
Eva KUTÁKOVÁ, Aeneias aneb cena za vítězství, *www.ff.cuni.cz*, získáno 1.5.2018, dostupné na https://www.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/2014/03/Aeneas_Kutakova_Eva_den_latiny_2013_texty.pdf

Iva-Hedvika ZÝKOVÁ: Mata Hari: Femme Fatale i naivka, *www.rozhlas.cz*, získáno 28.4.2018, dostupné na http://www.rozhlas.cz/pred100lety/spioni/_zprava/mata-hari-femme-fatale-i-naivka--1372716

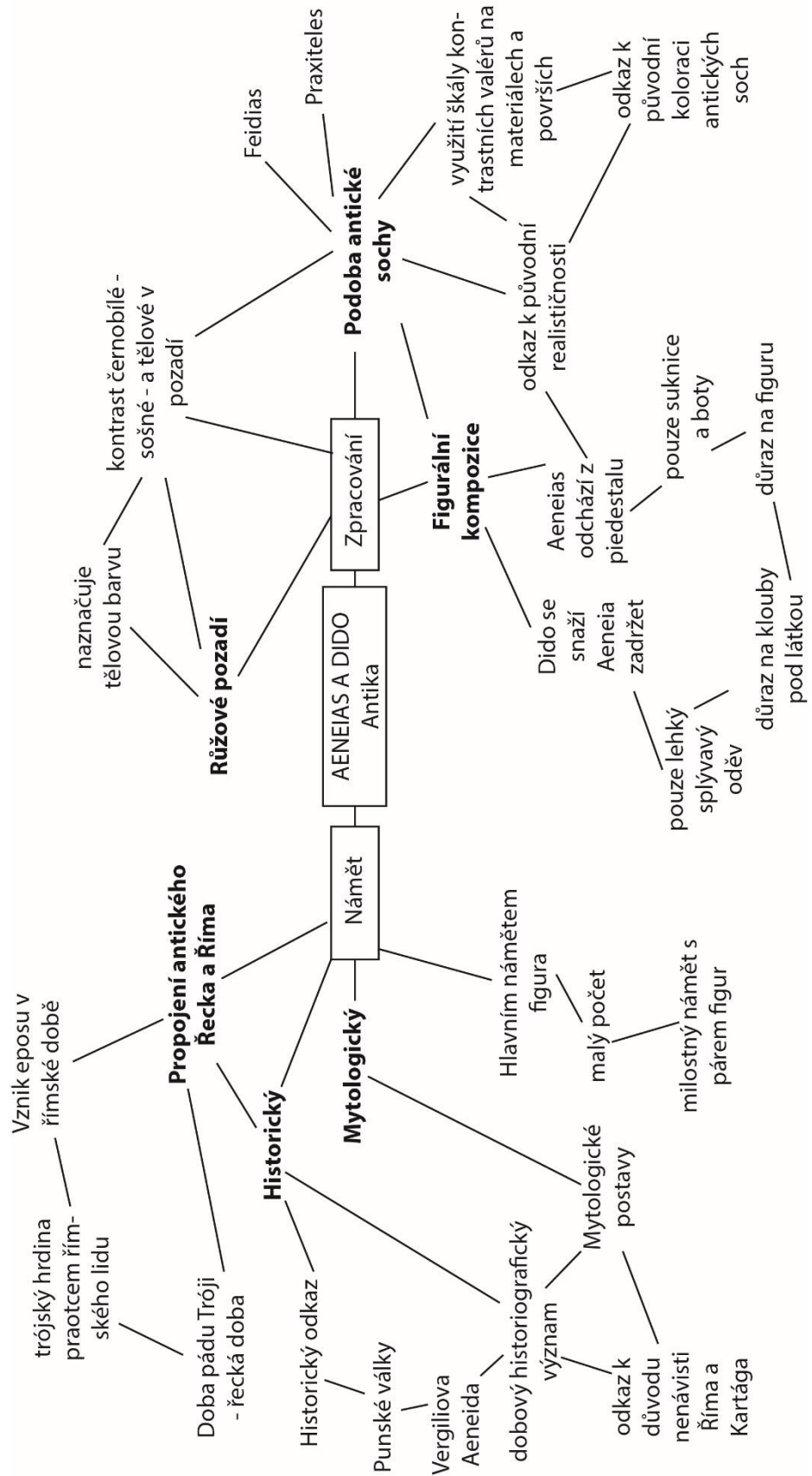
PŘÍLOHY

MYŠLENKOVÉ MAPY

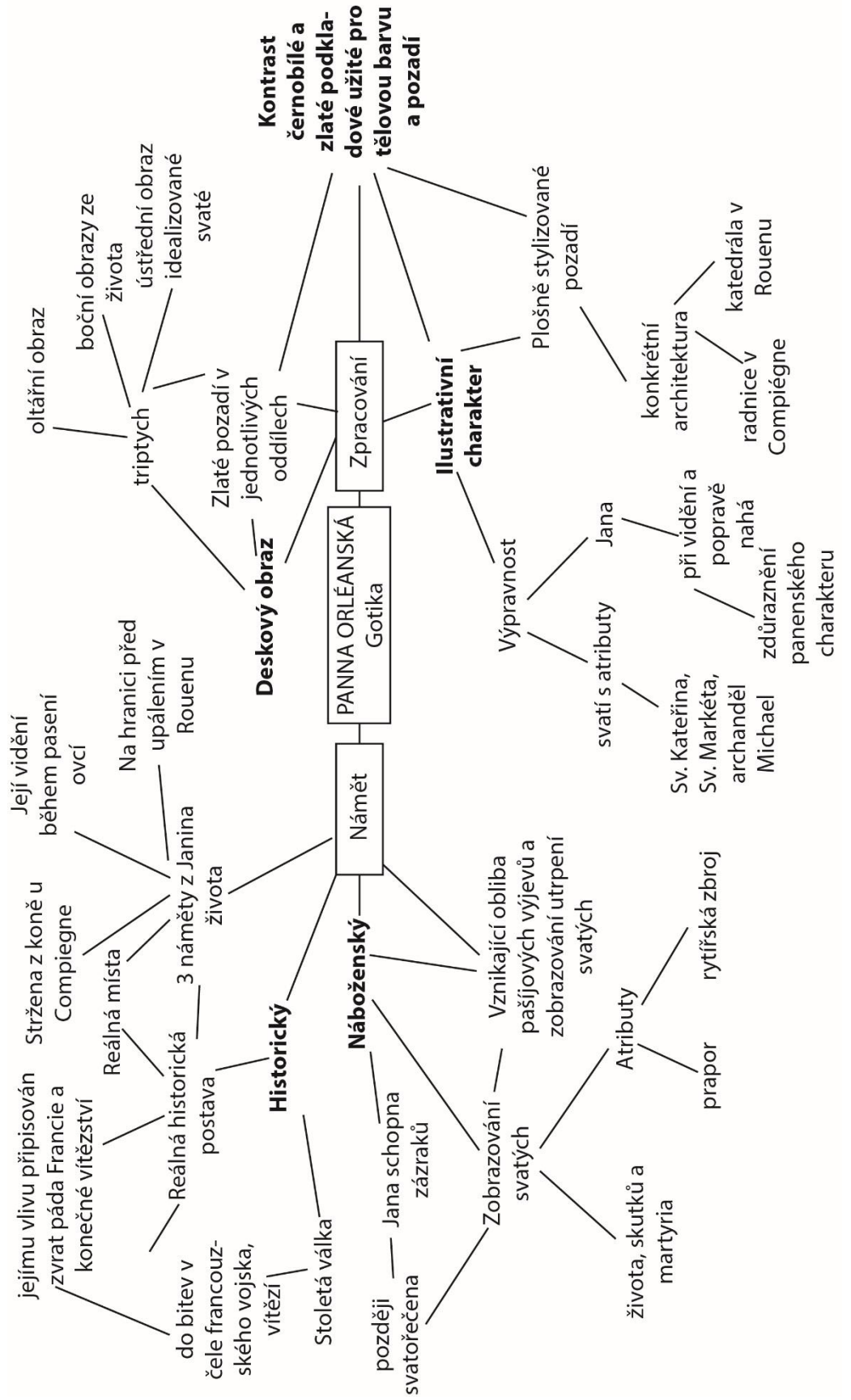
PŘÍLOHA I: MYŠLENKOVÁ MAPA - VÍTĚZSTVÍ U KADEŠE



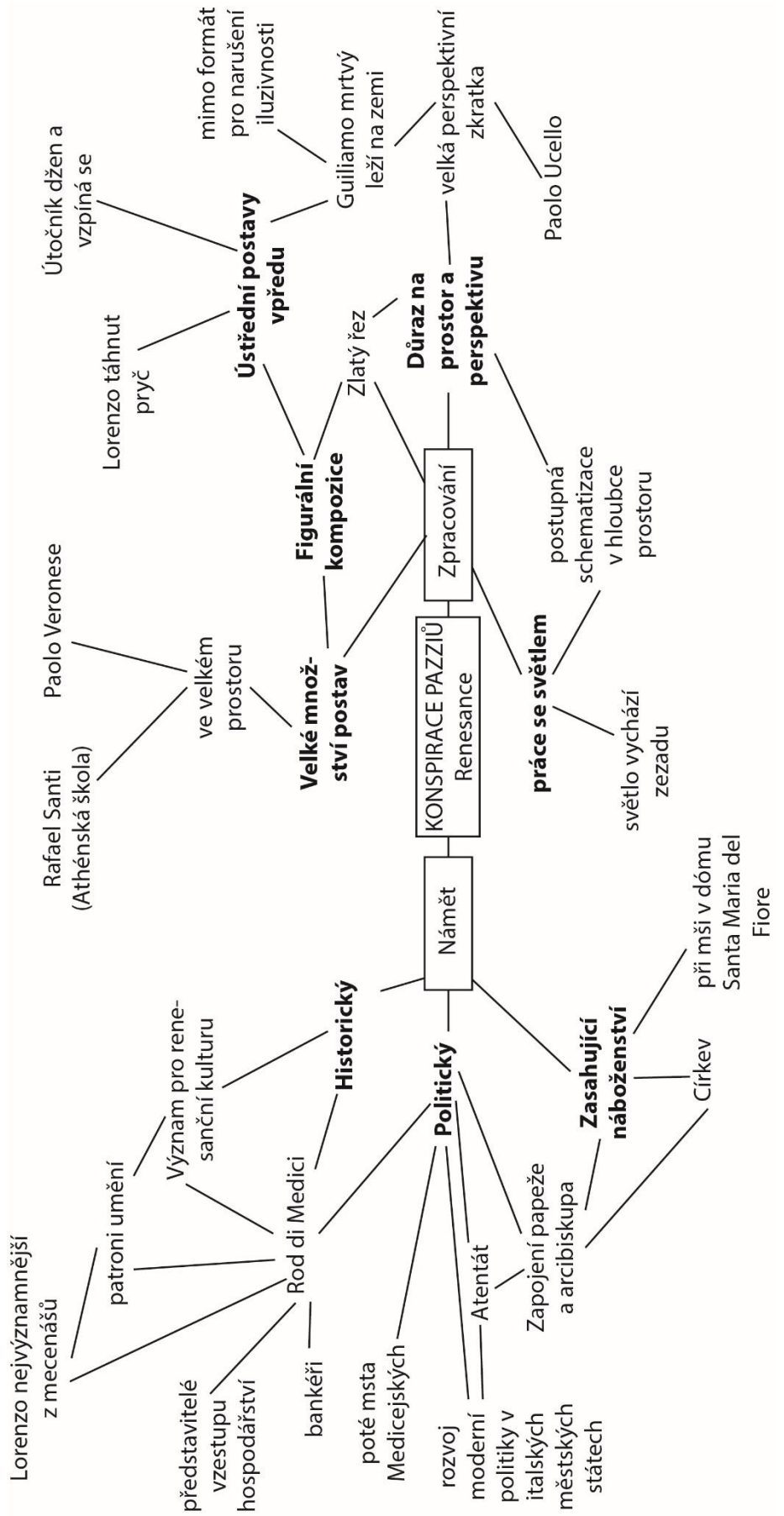
PŘÍLOHA II: MYŠLENKOVÁ MAPA - AENEIAS A DIDO



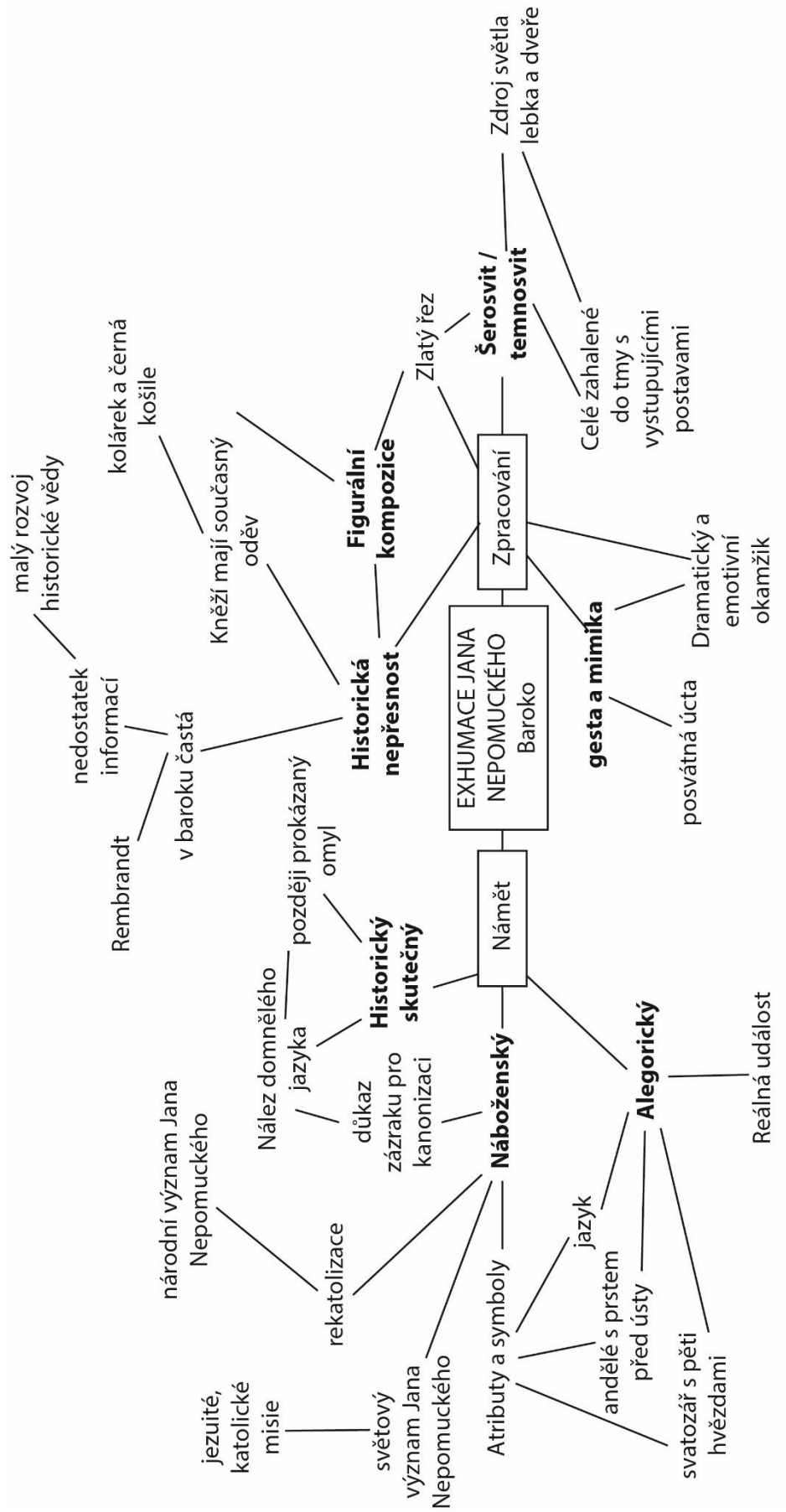
PŘÍLOHA III: MYŠLENKOVÁ MAPA - PANNA ORLÉANSKÁ



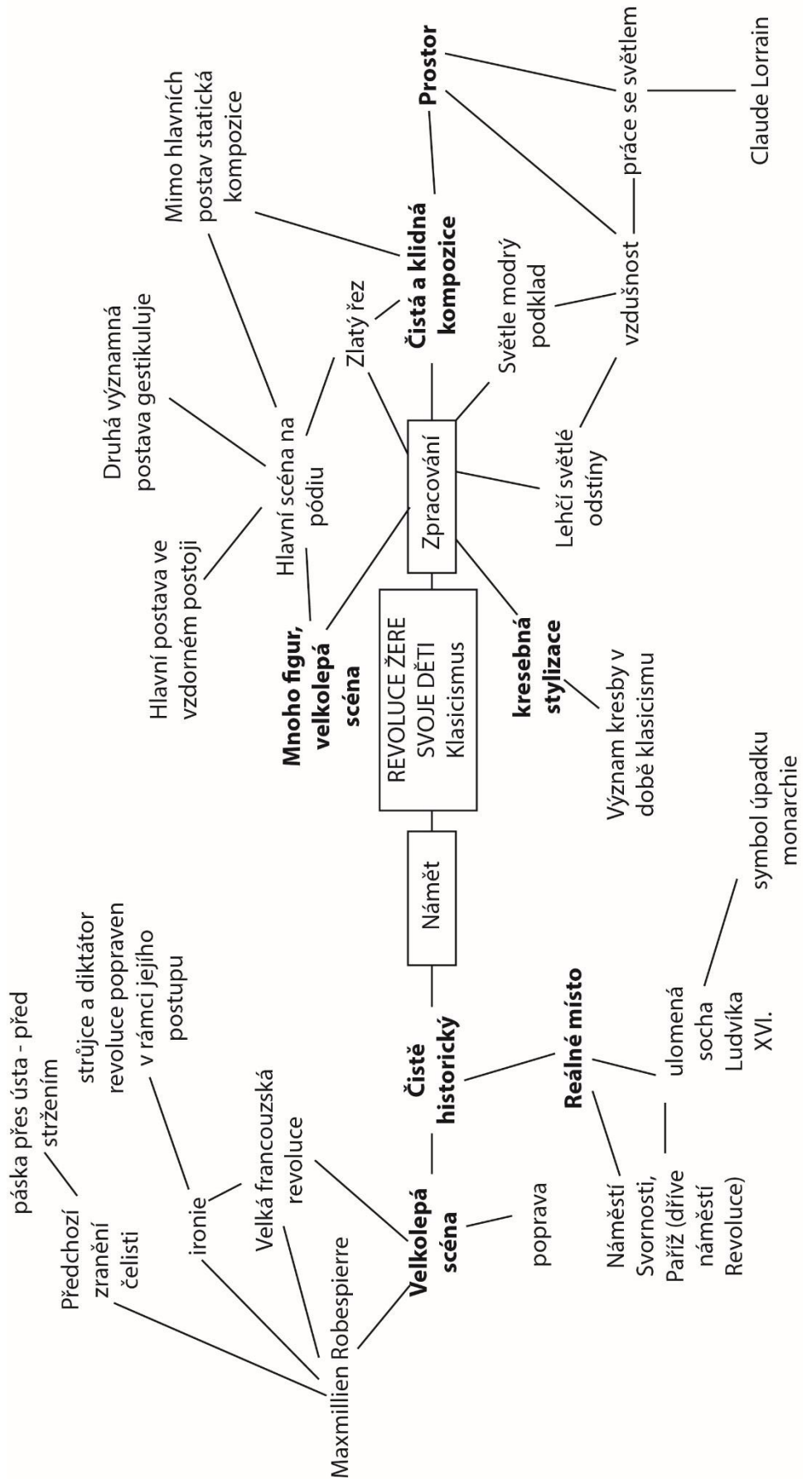
PŘÍLOHA IV: MYŠLENKOVÁ MAPA - KONSPIRACE PAZZIŮ



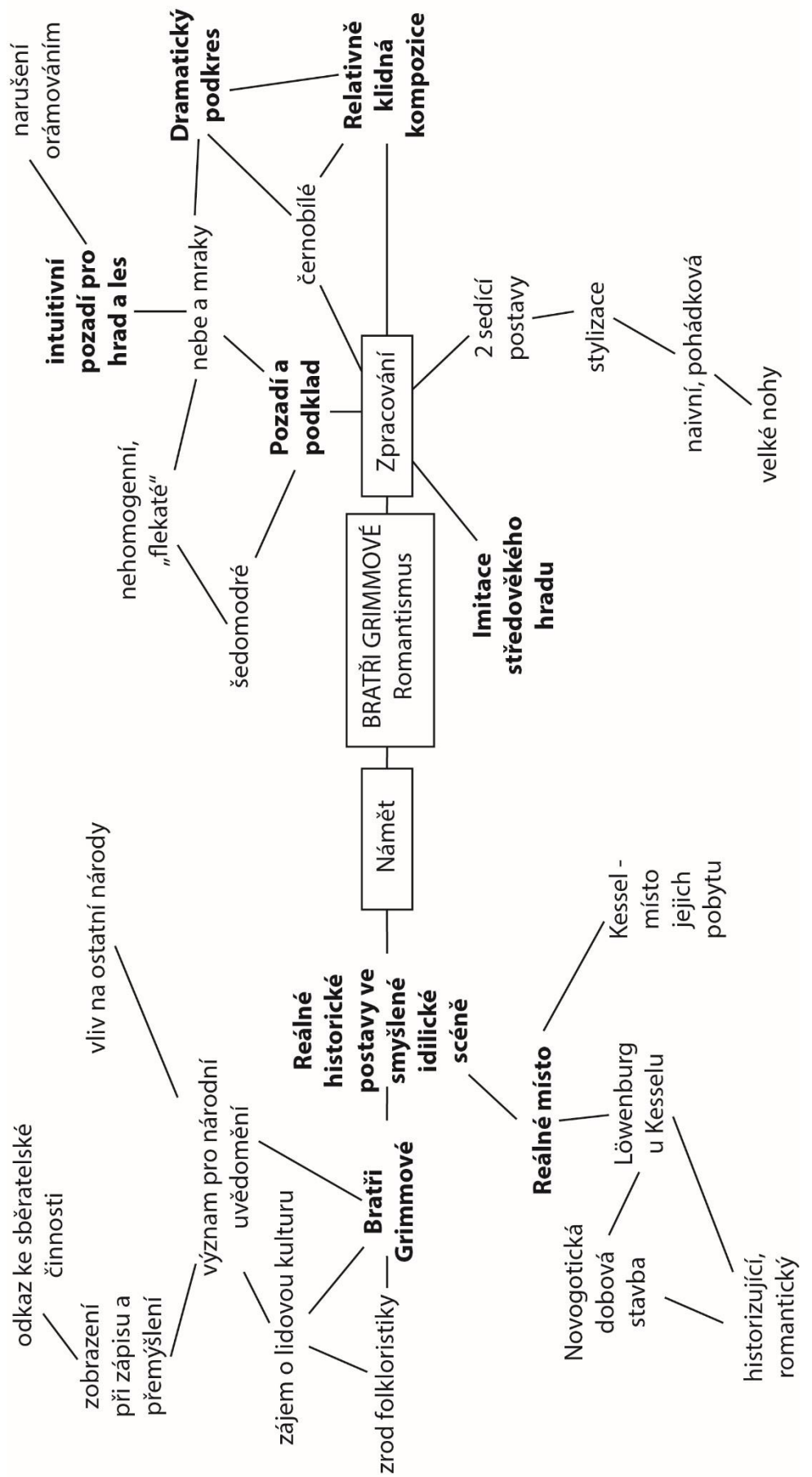
PŘÍLOHA V: MYŠLENKOVÁ MAPA - EXHUMACE JANA NEPOMUCKÉHO



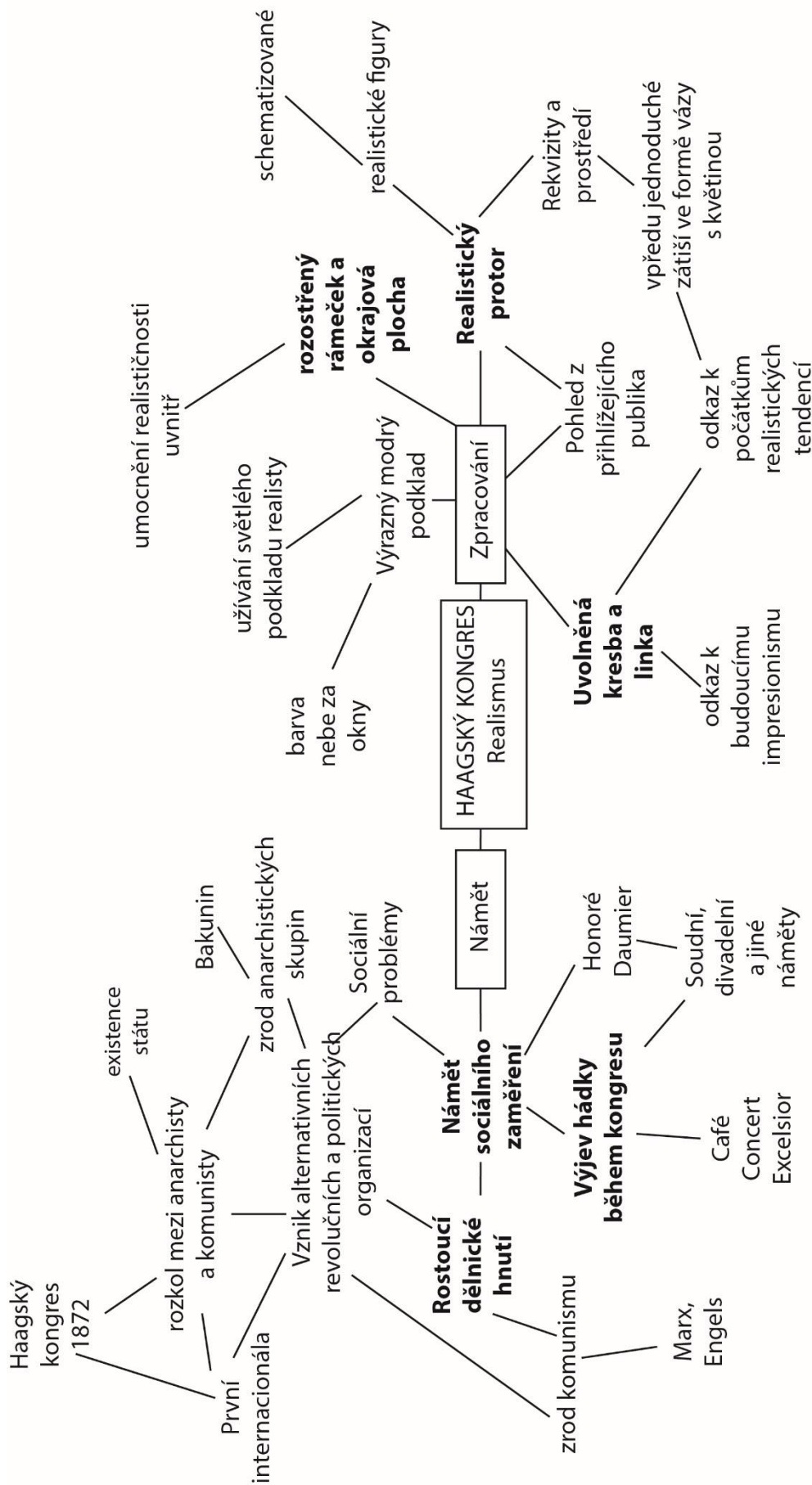
PŘÍLOHA VI: MYŠLENKOVÁ MAPA - REVOLUCE ŽERE SVOJE DĚTI



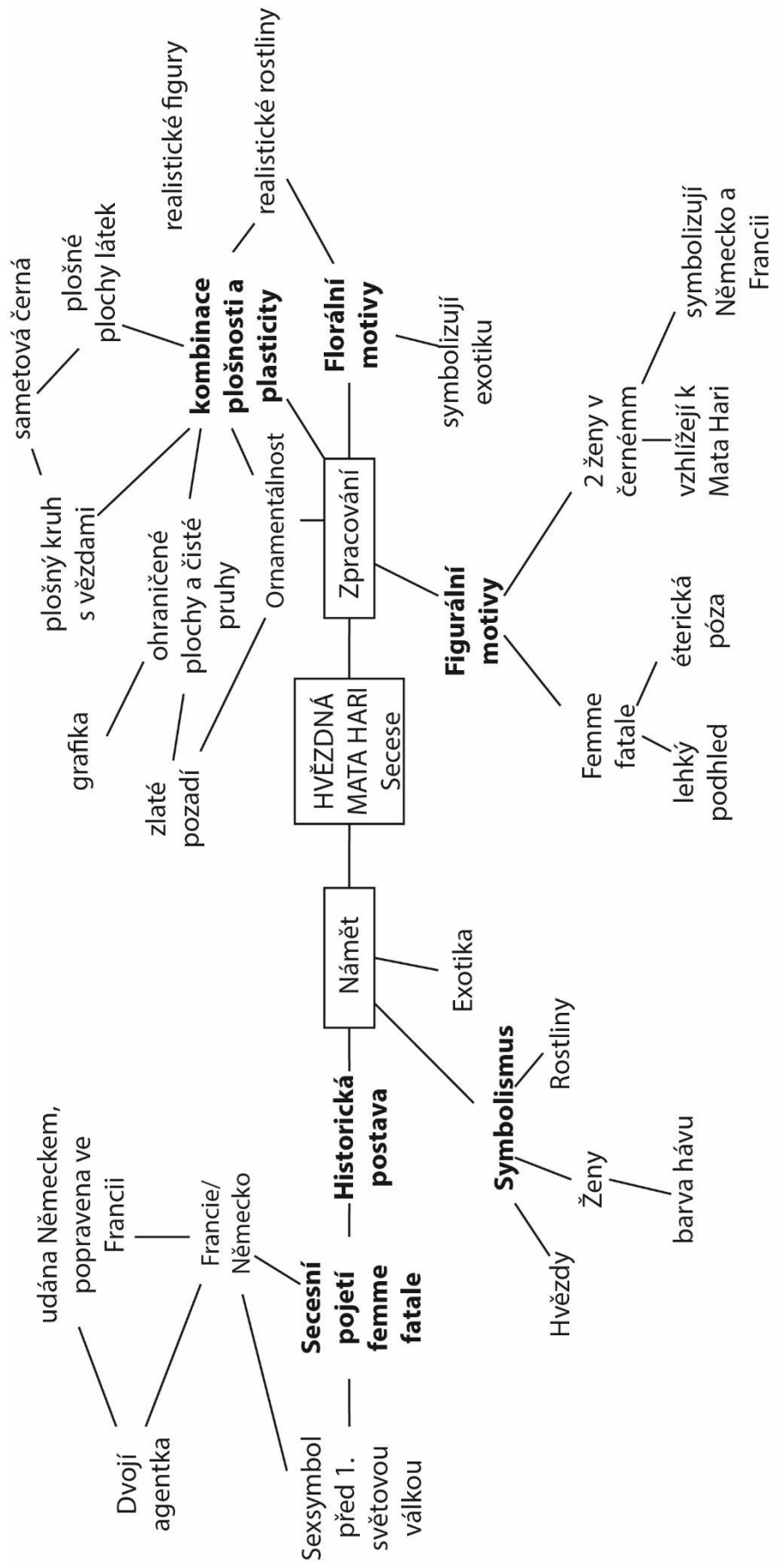
PŘÍLOHA VII: MYŠLENKOVÁ MAPA - BRATŘI GRIMMOVÉ



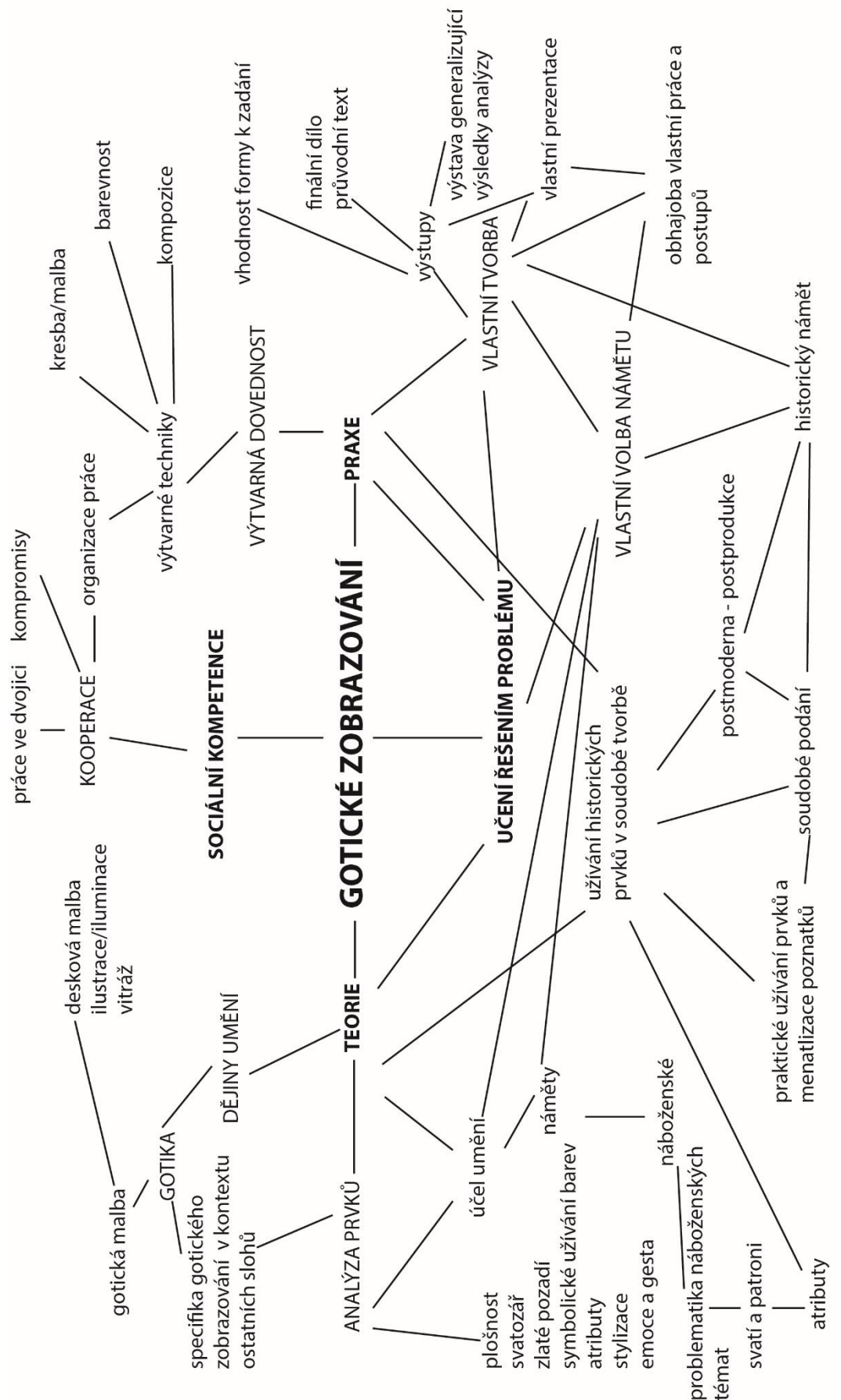
PŘÍLOHA VIII: MYŠLENKOVÁ MAPA - HAAGSKÝ KONGRES



PŘÍLOHA IX: MYŠLENKOVÁ MAPA - HVĚZDNÁ MATA HARI



PŘÍLOHA X: MYŠLENKOVÁ MAPA - DIDAKTICKÁ ČÁST

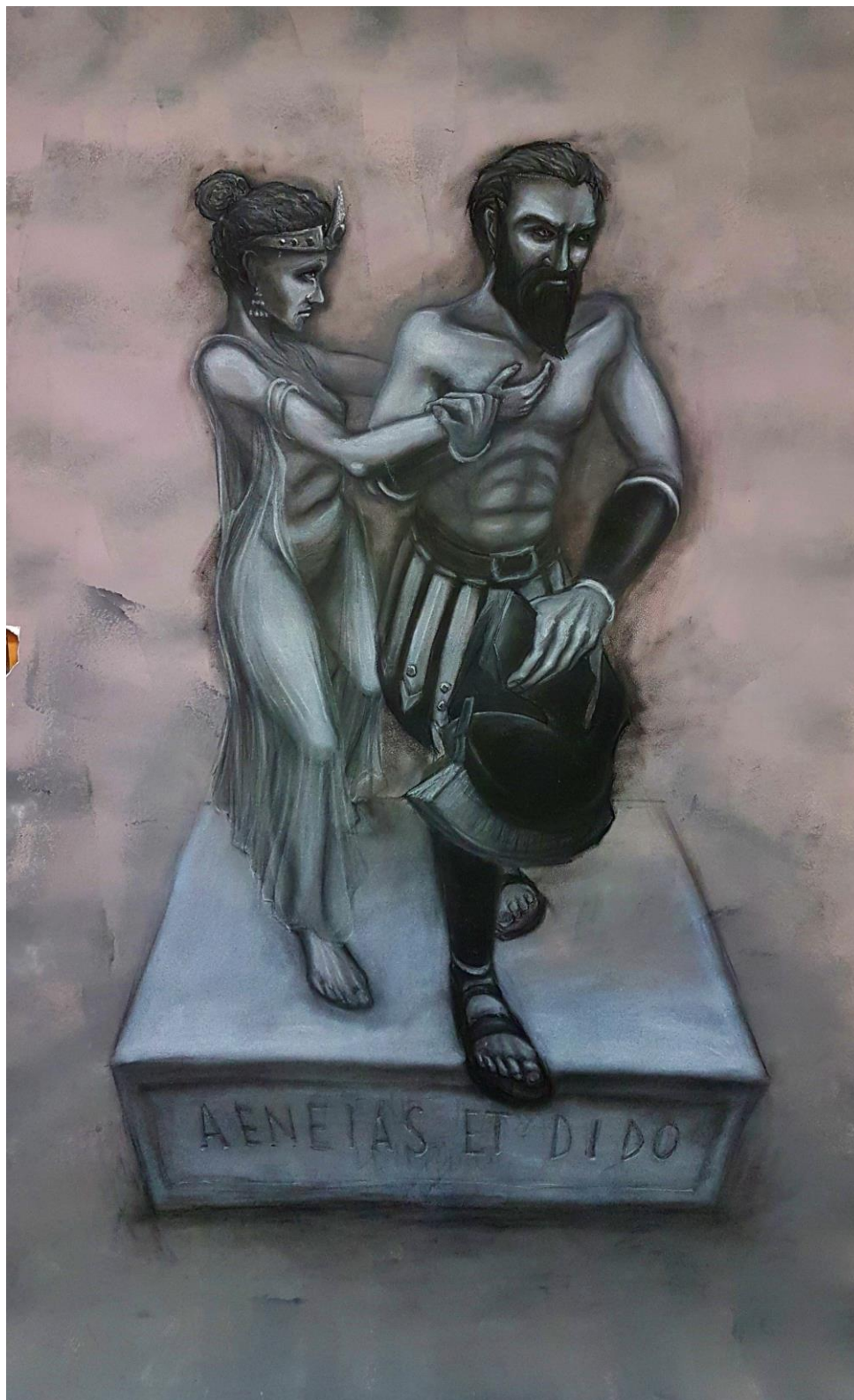


FINÁLNÍ OBRAZY

PŘÍLOHA XI: VÍTĚZSTVÍ U KADEŠE



PŘÍLOHA XII: AENEIAS A DIDO



PŘÍLOHA XIII: PANNA ORLÉANSKÁ



PŘÍLOHA XIV: KONSPIRACE PAZZIŮ



PŘÍLOHA XV: EXHUMACE JANA NEPOMUCKÉHO



PŘÍLOHA XVI: REVOLUCE ŽERE SVOJE DĚTI



PŘÍLOHA XVII: BRATŘI GRIMMOVÉ



PŘÍLOHA XVIII: HAAGSKÝ KONGRES



PŘÍLOHA XIX: HVĚZDNÁ MATA HARI


I.



SKICOVNÍ MATERIÁL


Příloha XX: Poznámky k celku 1, fix, formát a4

Egypt



- obrysy bez link
- písčový podklad
- vojáci dole dojtravena vzadu, upředu až ke kraji

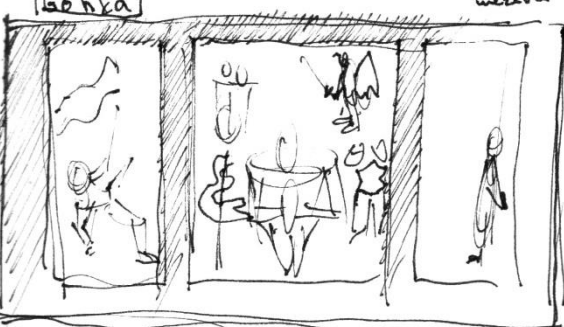
Řecko x Řim



- jenom podstavec a 2 postavy
- různý podklad
- tělová - zúžování sošnost

AENEAS ET DIDO


Gotika





→ minimální mezera

- tuavej podklad, - tuavej kůže?
- tam, kde jsou objekty, - tuavej modra?
- tam světlejší - do zlata?!
- nahrubo štětcem bez rovnic krajů + linka ohrazení

Renesance



- podklad
- ostrý hřevy k pentou bez obrysu
- dole jen ležící vystupuje z formátu

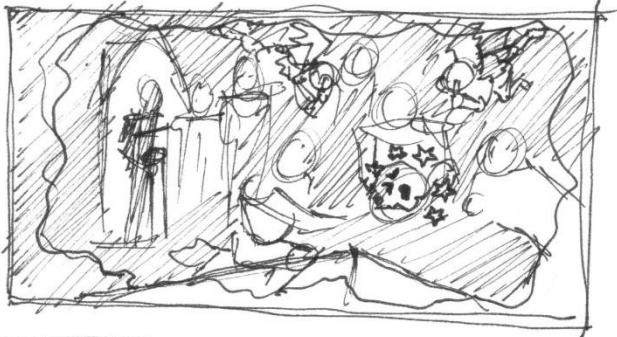



- zlatá? - tuavej zlatá než u Egypta
- černobílá
- pásy vlnění na výšku

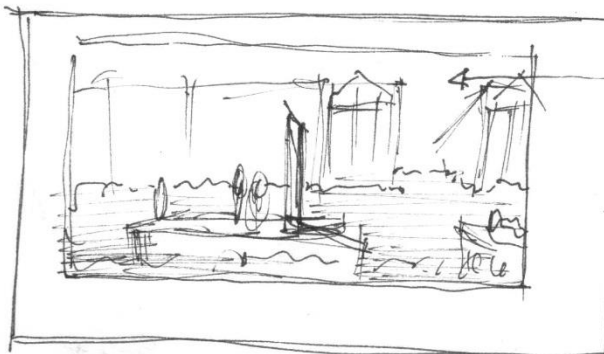
Příloha XXI: Poznámky k celku 2, fix, formát a4

Baroko

- podklad tmavý - tmavě šedivá, do žluta?
- bez okraje, do vyzrcova
- iluzivnost!



Klasicismus



- blede-modry pozadi,
- svetle sedivo-modry
- = nebe
- linkou okrajeny



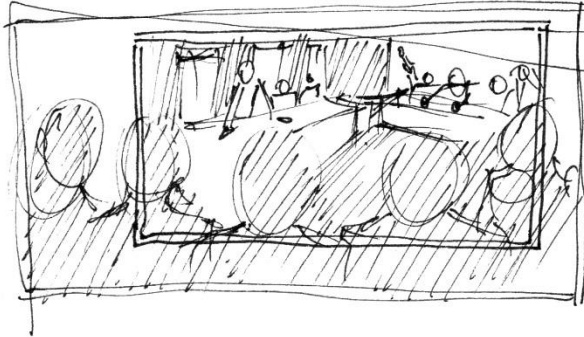
Romantismus



- vzadu budovy do vyzrcova, jakoby do ulky?
- pozadi ~~tmav~~
- flukat, mene sediv, modry? do ruzova?
- = nebe a mraky,
- fouka vnit!
- od tmav, ke svetlu!
- vni vpredu vrazny kontrasty
- kvad vzadu mni kontrasty
- linka jen nahore, kde není kresba

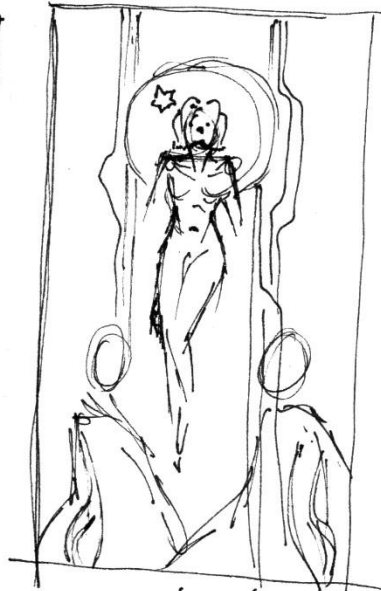
Příloha XXIII: Poznámky k celku 3, fix, formát a4

Realismus

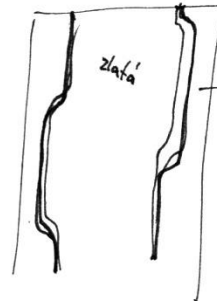


- podklad
- lepenkou vyzdobit
- ostří čistá linka 2cm
- ve vprostředek? na jednu stranu
- uvnitř realistické, zvenku jen obrysy? nebo celý sklený? jen do toho čistý obrysk

Scuse



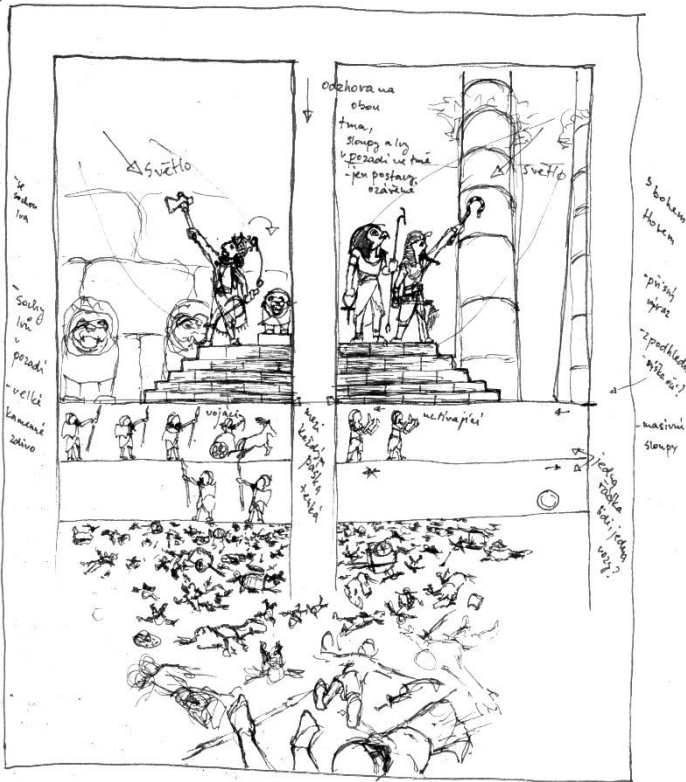
- ona v úzkém pruhu, kolem čisto
- podklad • šedivá a pruh uprostřed do zlatava? - zlatá páska
- nebo celý jen šedivý? stříbrný?
- obrysy černé nebo světlé?



- šedá? slonovinová?
- ~~černá~~ světle bílá

- výrazné linky, málo vlnění

Příloha XXIV, XXV: Studijní skicy k Vítězství u Kadeše, fix, formát a4



Příloha XXVI, XXVII: Studijní skicy k Aeneovi a Didoně, fix a tužka, formát a4

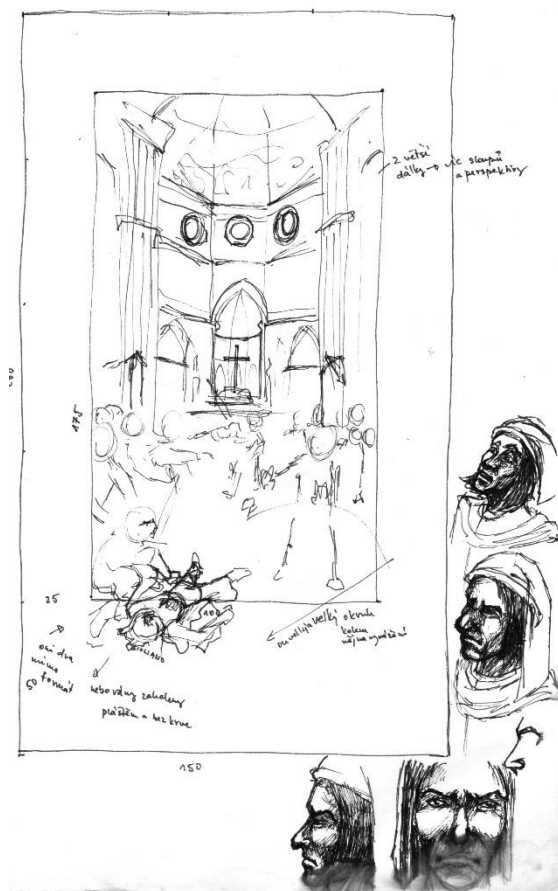


- naborová seba na podstavci

Příloha XXVIII - XXX: Studijní skicy k Panně orléánské, fix, tužka, formát a4



Příloha XXXI: Studijní skica ke konspiraci Pazziů, fix, formát a4



Přílohy XXXII, XXXIII: Studijní skicy k Exhumaci Jana Nepomuckého, tužka, formát a4



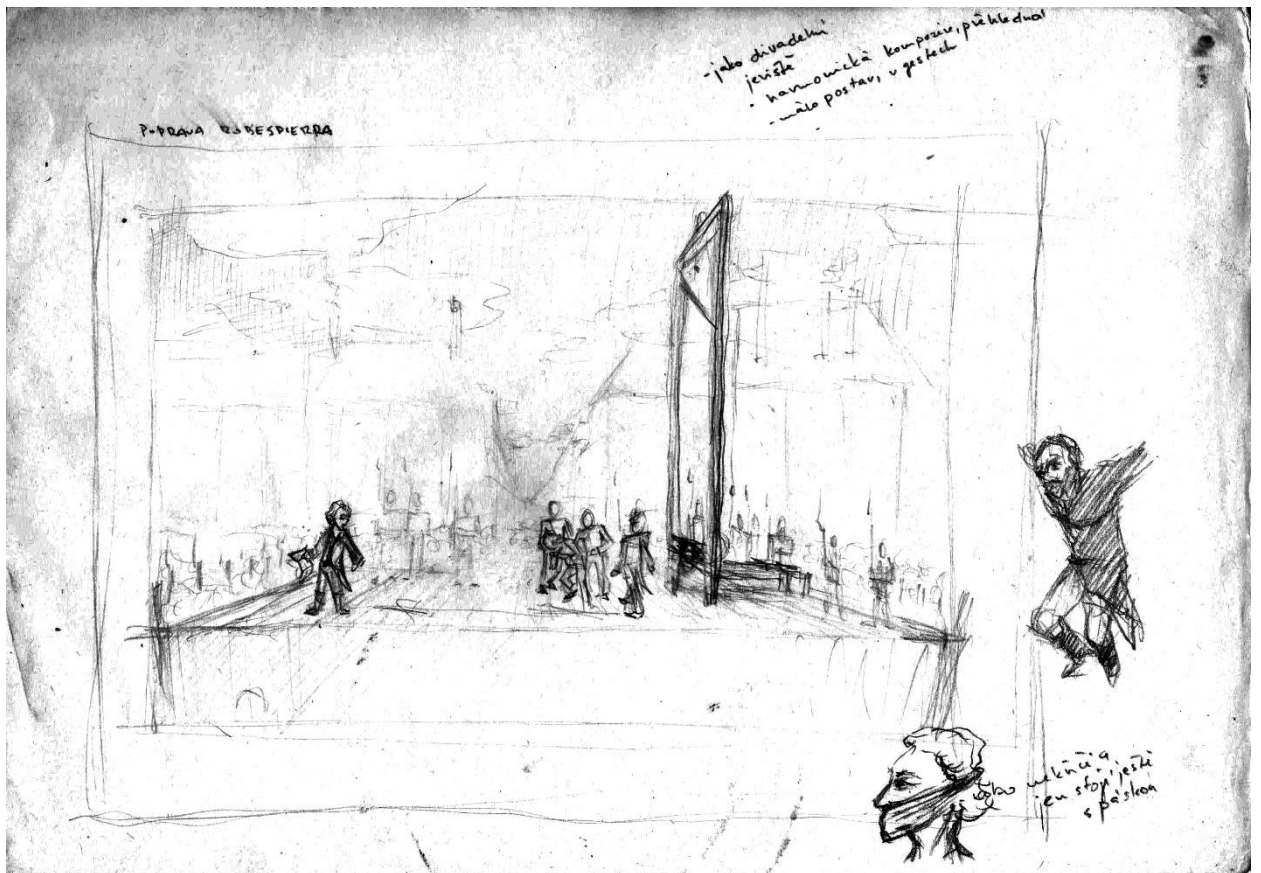


240x150
 180x120
 3:2
 ↗ baterka
 ↘
 → lehké světlo z boku?

- dnešní oblečení!

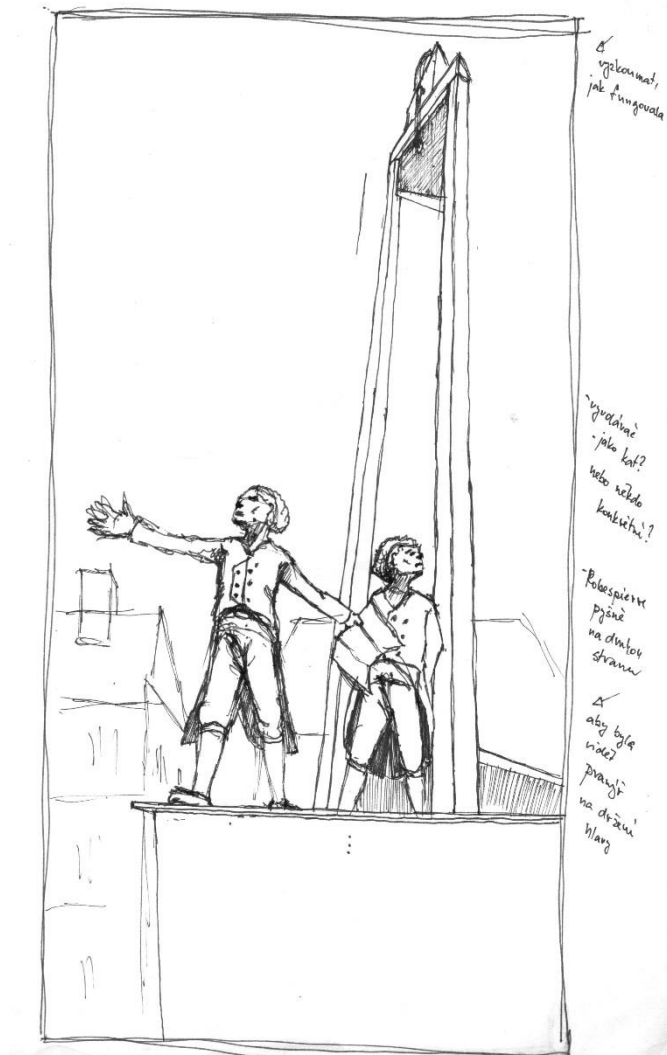
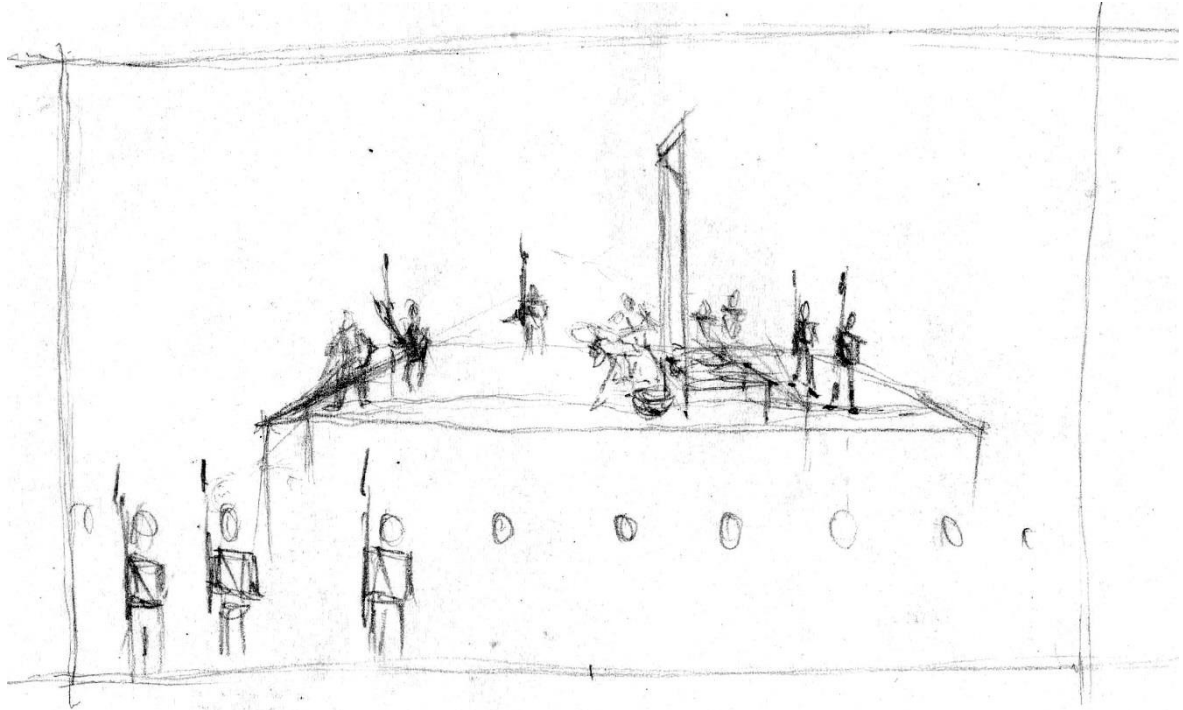
- světlo vychází z lebky a jazyka
 zbytek skoro ve tmě

Přílohy XXXIV – XXXVI: Studijní skicy k Revoluce žere svoje děti, fix, tužka, formát a4



- jako divadelní
 jeviště
 - hantová kompozice, přehledná
 - málo postav, v gestech

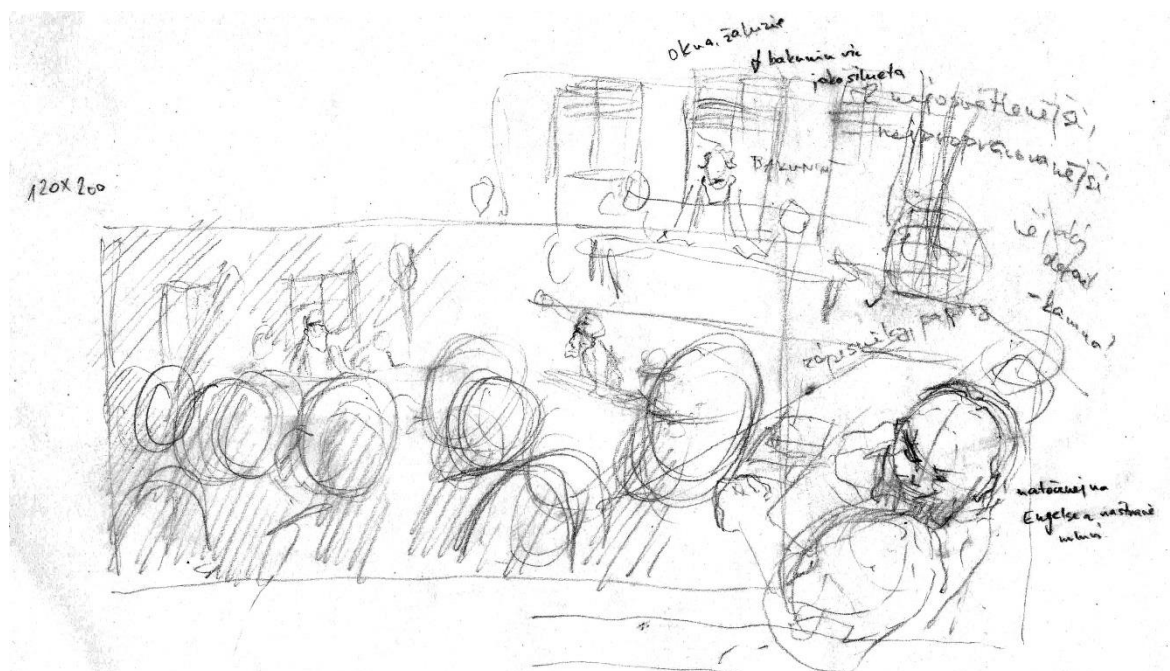
veliká a
 en stojí postě
 s paškon



Příloha XXXVII: Studijní skica k Bratřím Grimmům, tužka, formát a4



Příloha XXXVIII: Studijní skica k Haagskému kongresu, tužka, formát a4



Přílohy XXXIX – XLI: Studijní skicy k Hvězdě Mata Hari, fix, formát A4

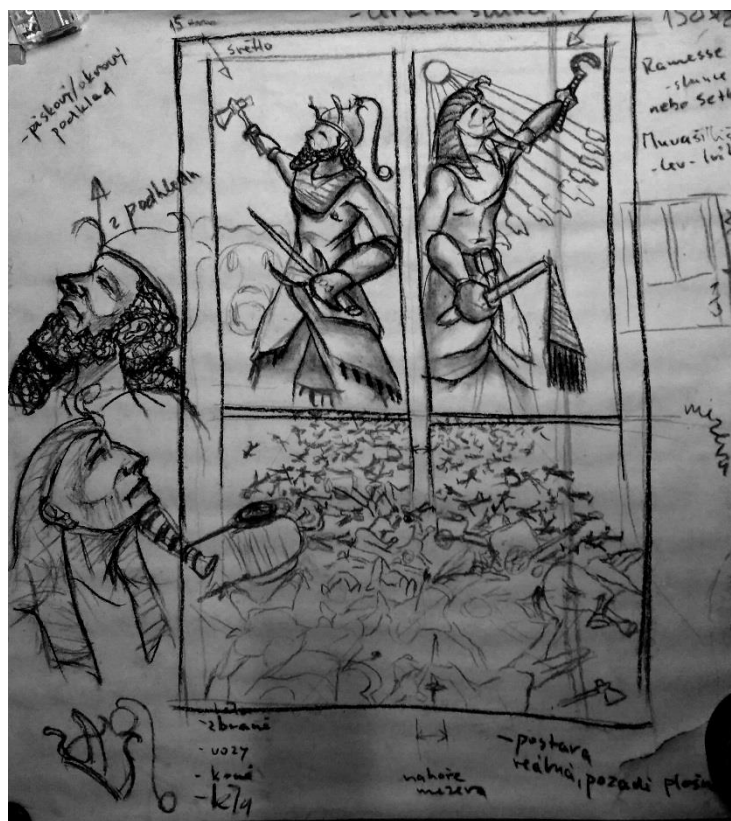


↑
- ona realističtější
- org je u líce u nás!

↑
lata plátna - na zlatou podkladu
- pomůžte zlatě!



Příloha XLII: Skica Vítězství u Kadeše, uhel, balicí papír 100 x 70 cm



Příloha XLIII: Skica Aeneias a Dido, uhel, balicí papír 100 x 70 cm



Příloha XLIV: Panna orléanská, uhel, balicí papír 100 x 70 cm



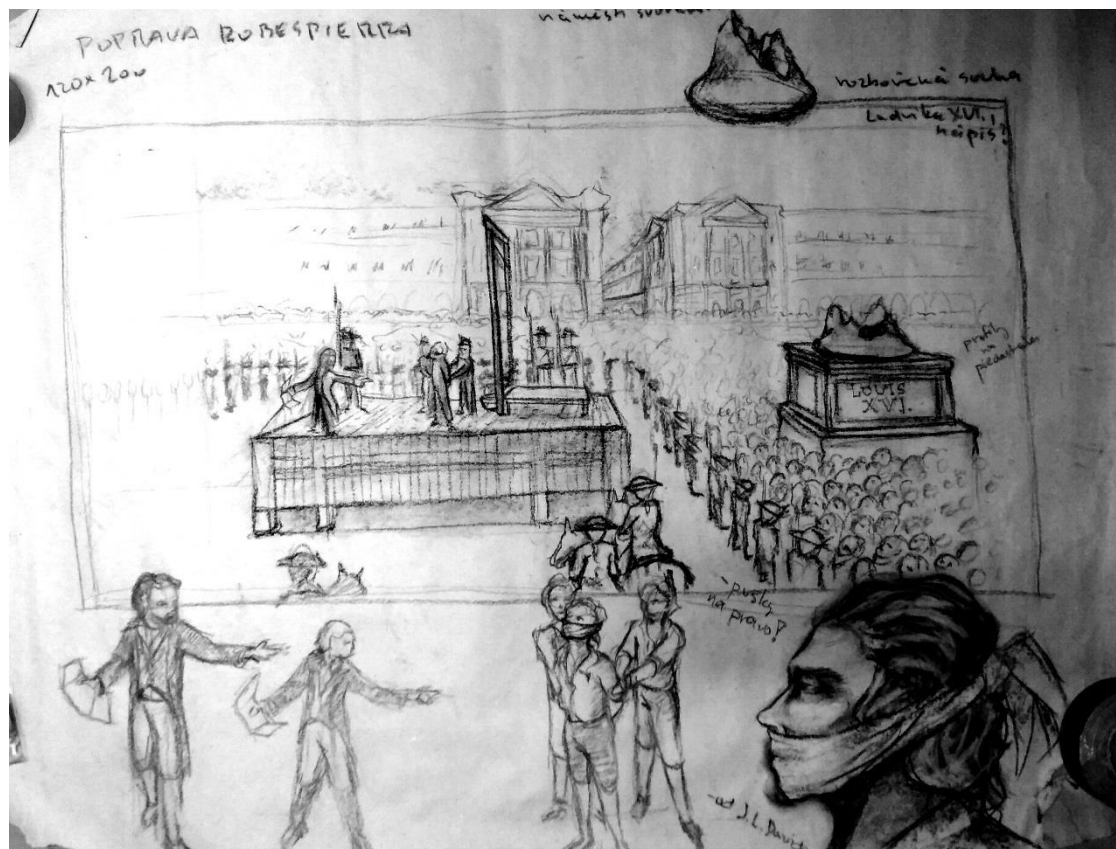
Příloha XLV: Skica Konspirace Pazziů, uhel, balicí papír 100 x 70 cm



Příloha XLVI: Skica Exhumace Jana Nepomuckého, uhel, balicí papír 100 x 70 cm



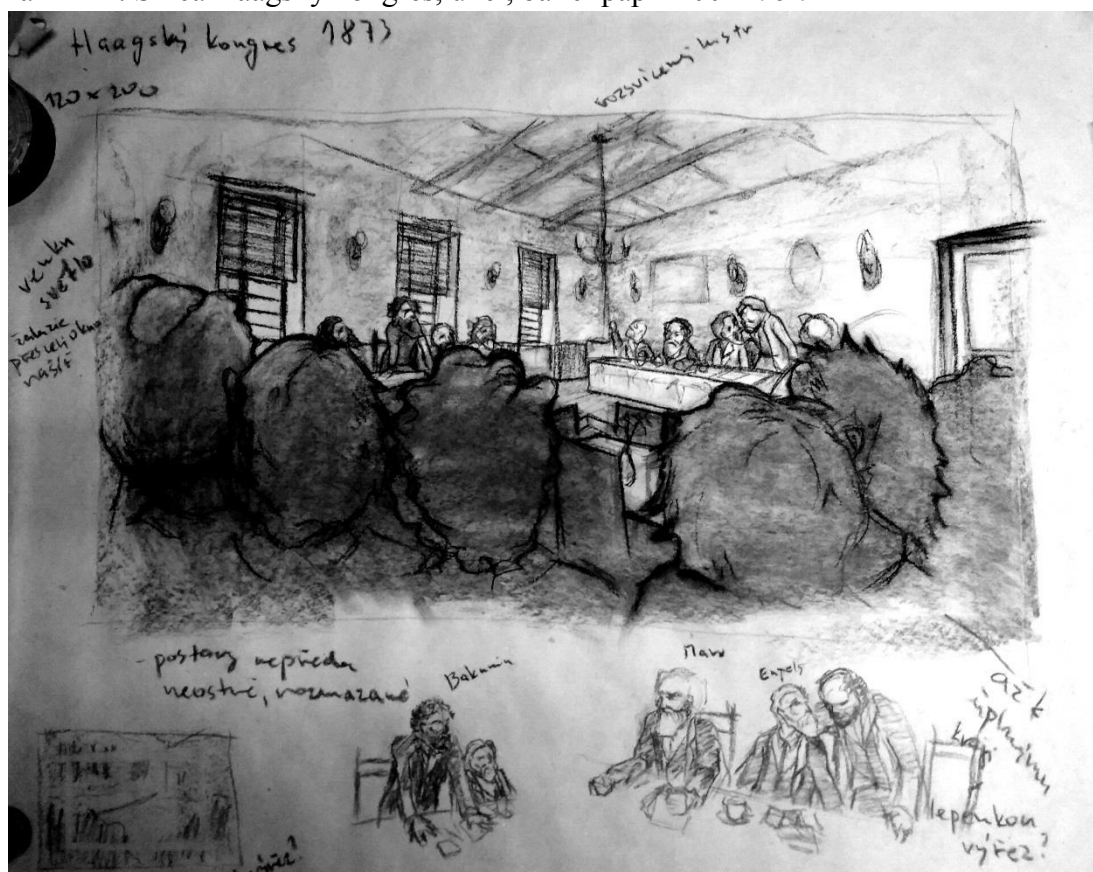
Příloha XLVII: Skica Revoluce žere svoje děti, uhel, balicí papír 100 x 70 cm



Příloha XLVIII: Skica Bratři Grimmové, uhel, balicí papír 100 x 70 cm



Příloha XLIX: Skica Haagský kongres, uhel, balicí papír 100 x 70 cm



Příloha L: Skica Hvězdná Mata Hari, uhel, balicí papír 100 x 70 cm

