

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Antikizující drapérie a antický oděv
ve výtvarném umění 19. století**

Ditte Elene Ravingerová

Plzeň 2023

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanitní studia

Diplomová práce

**Antikizující drapérie a antický oděv
ve výtvarném umění 19. století**

Ditte Elene Ravingerová

Vedoucí práce:

Mgr. Petra Hečková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2023

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Plzni dne 9. srpna 2023

.....

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí mé práce paní Mgr. Petře Hečkové, Ph.D. za laskavý přístup, odborné rady a věcné připomínky k mému tématu.

Za odbornou konzultaci děkuji také panu Prof. PhDr. Janu Bažantovi, CSc. a panu Doc. PhDr. Ladislavu Stančovi, Ph.D.

OBSAH

1	ÚVOD	1
2	ANALÝZA DRAPÉRIOVÝCH SYSTÉMŮ A ZPŮSOBŮ STYLIZACE ANTICKÉHO ODĚVU	
2.1	Antické textilie	4
2.2	Typologie antického řeckého a římského oděvu	7
2.3	Analýza sochařského ztvárnění antického oděvu	10
2.3.1	Řecká drapérie na příkladu skulptur ze sbírky antického umění v Louvru	14
2.3.2	Drapériová schémata v antickém Římě	16
2.3.3	Helénistické figurky z Tanagry	17
3	UMĚLECKO-HISTORICKÝ KONTEXT	
3.1	Antické sběratelství	19
3.2	Teorie v oblasti oděvu a estetiky	20
3.3	Archeologické objevy	22
4	ČESKÉ SOCHAŘSTVÍ 19. STOLETÍ	
4.1	Sochařství klasicismu a romantického historismu	25
4.2	Bohuslav Schnirch	27
4.3	Josef Václav Myslbek	30
5	ČESKÉ MALÍŘSTVÍ 19. STOLETÍ	
5.1	Klasicisticko-akademické tendence v českém malířství	35
5.1.1	Ludvík Kohl	35
5.1.2	Josef Bergler	37
5.2	Období generace Národního divadla	38
5.3	Maxmilián Pirner	40
6	EVROPSKÉ SOCHAŘSTVÍ 19. STOLETÍ	
6.1	Antonio Canova	42
6.2	Sochaři německého a dánského původu	43
6.3	Odraz antické polychromie v britském a francouzském sochařství	45
7	EVROPSKÉ MALÍŘSTVÍ 19. STOLETÍ	
7.1	Klasicisticko-akademické tendence ve francouz. a něm. malířství	47
7.2	Romantismus v britském malířství	49
7.3	Prerafaelité	51
7.4	Lawrence Alma-Tadema	53
7.5	Odraz antické polychromie ve francouzském malířství	55

8 SYNTÉZA ZÍSKANÝCH POZNATKŮ	57
9 ZÁVĚR	62
SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ	65
SEZNAM WEBOVÝCH ZDROJŮ	71
SEZNAM VYOBRAZENÍ	73
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	79
RESUMÉ	115

1 ÚVOD

Téma antikizující drapérie a antického oděvu ve výtvarném umění 19. století jsem zvolila vzhledem k výraznému zájmu o antické umění a recepci antické kultury. Tento jiný úhel pohledu na antické památky a antikizující umělecká díla se téměř neobjevuje v rámci odborného diskurzu jako téma, které by bylo individuálně řešeno.

Práce si klade za cíl charakterizovat hlavní způsoby pojetí drapérie antického oděvu a na příkladu vybraných uměleckých děl sledovat, jakým způsobem ovlivňovalo poznání antických reálií tvorbu výtvarných umělců činných v 19. století a věnujících se antickým tématům, případně reflektujících antickou inspiraci. Práce je zaměřena na prezentaci různých výtvarných a kompozičních řešení především v oblasti sochařství a malířství, a dále srovnání typologie oděvu v antickém umění a v uměleckých dílech 19. století.

Na příkladech je demonstrováno, do jaké míry bylo ztvárnění antického oděvu v umění 19. století korektní, či jak se od původních antických vzorů odchylovalo; jaká řešení antické a antikizující drapérie si osvojili výtvarní umělci, na jakým tématech je používali a do jaké míry přebírali antické vzory. V tomto kontextu jsou uvedeny také příklady umělecké inspirace dobovými archeologickými nálezy. Popis a analýza vybraných výtvarných uměleckých děl jsou dále komparovány se soudobými znalostmi klasické kultury a antických reálií, k jejichž rozvoji od konce 18. století významně napomáhaly také archeologické výzkumy.

Téma nebylo dosud souhrnně zpracováno. Jako výchozí zdroj mi sloužila studie Anne Hollanderové *The Fabric of Vision: The Role of Drapery in Art* z roku 1975. V rámci českého prostředí se obdobné tematické věnují například práce Jana Bažanta, které však řeší obecnou problematiku antických inspirací ve výtvarném umění. Opírám se o novou publikaci Jana Bažanta a Romana Prahla *Antika po česku: odezvy v umění 19. a 20. století*, která vyšla v roce 2021. Dalším stěžejním zdrojem mi byly dvousvazkové *Dějiny českého výtvarného umění III*, kniha *Antika a česká kultura* a články v časopisech *Umění*, *Světozor*, *Ruch* aj.;¹ v oblasti archeologie pak zejména klasická díla Jana Bouzka.² V problematice

¹ Např. BOUZEK, Jan. Myslbek a antika. *Umění*, 34 (1986), č. 2, 158-165; KOZÁNEK, Jan. Šnirchovy sochy na Národním divadle. *Světozor*, 13 (1879), č. 2, 16-23; NOVOTNÝ, Antonín. Berglerův návrh opony Stavovského divadla, *Umění*, 9 (1935-36), č. 3, 188-189.

² BOUZEK, Jan et al. *Dějiny archeologie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976; BOUZEK, Jan et al. *Dějiny archeologie I*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. (2. přepracované vydání)

antických oděvů a ztvárnění drapérií v sochařství jsem vycházela především z prací Mireille Leeové,³ Leny Lovénové⁴ a Sheily Dillonové.⁵ V oblasti evropského výtvarného umění 19. století jsem čerpala z odborných studií⁶ a oficiálních webů muzejních a galerijních sbírek.⁷ Dobové ilustrace antického oděvu jsem převzala z pramenných zdrojů v podobě díla Augusta Racineta⁸ a Friedricha Hottenrotha.⁹

V neposlední řadě jsem vycházela z vlastního výzkumu hmotných pramenů v podobě výtvarných děl. V rámci analýzy antických drapériových systémů jsem zahrнула své poznatky z osobní návštěvy ve sbírkách antického umění v pařížském Louvru.¹⁰ Pro získání podkladů v oblasti českého výtvarného umění jsem realizovala badatelské návštěvy,¹¹ především návštěvu Národní galerie v Praze a Národního divadla, kde jsem v rámci osobních konzultací také vyfotografovala detaily vybraných uměleckých děl. Nedílnou součástí výkladu v jednotlivých kapitolách je obrazový doprovod v příloze této diplomové práce.

³ LEE, Mireille M. Dress and Adornment in Archaic and Classical Greece. In: James, S. L. – Dillon, S. (eds.). *A companion to Women in the Ancient World*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015, 179-190. ISBN: 9781405192842; LEE, Mireille M. Garments. In: LEE, Mireille M. *Body, dress, and identity in ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 89-126. ISBN: 9781107055360.

⁴ LOVEN, Lena Larsson. Roman Art: what can it tell us about dress and textiles? A discussion on the use of visual evidence as sources for textile research. In: NOSCH, Marie-Louise – HARLOW, Mary. *Greek and Roman Textiles and Dress: An Interdisciplinary Anthology, Ancient Textiles Series*. Havertown: Oxbow Books, 2014, 260-278. ISBN: 1782977155.

⁵ DILLON, Sheila. Case Study III: Hellenistic Tanagra Figurines. In: James, S. L. – Dillon, S. (eds.). *A Companion to Women in the Ancient World*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015, 231-234. ISBN: 9781405192842; DILLON, Sheila. Female Portraiture in the Hellenistic Period. In: James, S. L. – Dillon, S. (eds.). *A Companion to Women in the Ancient World*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015, 263-277. ISBN: 9781405192842.

⁶ Např. BARROW, Rosemary J. The Myth of Pompeii: Fragments, Frescos, and the Visual Imagination. In: BORG, Barbara E. (ed.). *A Companion to Roman Art*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015, 585-601. ISBN: 9781405192880; LANDOW, George P. Victorianized Romans: Images of Rome in Victorian Painting. *Victorian Literature and Culture*, 12 (1984), 29-51; RAMAGE, Nancy H. Flying Maenads and Cupids: Pompeii, Herculaneum, and Eighteenth-Century Decorative Arts. In: MATTUSCH, Carol C., et al. *Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples, 1710-1890*. Washington: National Gallery of Art, 2013, 161-176.

⁷ Např. Bertel Thorvaldsen's Art and Collections. *Psyche. Bertel Thorvaldsen*. [online]. [cit. 10.3.2023]. Dostupné z: <https://kataloget.thorvaldsensmuseum.dk/en/A26>; Getty.edu. *Reverie by John William Godward*. [online]. [cit. 7.7.2023]. Dostupné z: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103REP>; Staatliche Museen zu Berlin. *Tänzerin. Antonio Canova*. [online]. [cit. 16.5.2023]. Dostupné z: <https://recherche.smb.museum/detail/870634/t%C3%A4nzerin?language=de&question=%22Antonio+Canova%22&limit=15&controls=none&objIdx=1>

⁸ RACINET, Auguste. *The complete costume history : from ancient times to the 19th century = Vollständige kostümgeschichte : vom altertum bis zum 19. jahrhundert = Le costume historique: du monde antique au XIXe siècle*. Köln: London: Taschen, 1888. ISBN: 3822821934.

⁹ HOTTENROTH Friedrich. *Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker Alter und Neuer Zeit*. Stuttgart: Verlag Gustav Weise, 1884.

¹⁰ Podzim 2019.

¹¹ Jaro 2023.

Diplomová práce je rozdělena do devíti kapitol. První část uvádí do tématu a problematiky celé práce. Ve druhé kapitole charakterizují antické textilie a hlavní typy řeckého a římského oděvu. Bohatým zdrojem pro rekonstruování vizuální podoby antických oděvů je monumentální sochařství antického Řecka a Říma, které se stalo zdrojem inspirací pro pozdější umělecká ztvárnění. Na příkladech sochařských děl proto demonstrují nejčastější antická drapériová schémata a způsoby řešení drapérie antického oděvu. Třetí část práce uvádí do umělecko-historického kontextu, věnuje se antickému sběratelství, teoriím v oblasti oděvu a estetiky a archeologickým objevům, které ovlivnily tvorbu výtvarných umělců v 19. století.

Čtvrtá a pátá kapitola jsou věnovány českému výtvarnému umění. Čtvrtá část práce se zabývá antikizující drapérií a antickým oděvem v českém sochařství: reprezentacemi skulptury klasicismu a romantického historismu a především analýzou vybraných děl Bohuslava Schnircha (1845–1901) a Josefa Václava Myslbeka (1848–1922). Pátá kapitola se věnuje téže tematice v rámci českého malířství. Detailněji jsou pojednána vybraná klasicisticko-akademická díla Ludvíka Kohla (1746–1821) a Josefa Berglera (1753–1829), zmíněna je tvorba období generace Národního divadla, a dále je pozornost zaměřena na analýzu vybraných děl Maxmiliána Pirnera (1854–1924).

Šestá a sedmá kapitola pojednávají o evropském výtvarném umění. Do šesté části práce, jež zpracovává oblast sochařství, jsem začlenila umělecké inspirace archeologickými nálezy v díle Antonia Canovy (1757–1822), vybraná díla sochařů německého a dánského původu, a dále díla inspirovaná objevem antické polychromie. Kapitola sedmá pak řeší obdobnou tematiku v rámci evropského malířství. Představuje vybraná klasicisticko-akademická díla francouzských a německých malířů, britské romantické malířství, tvorbu prerafaelitů a pojednává o tvorbě Lawrence Alma-Tademy (1836–1912). Poslední část je věnována odrazu objevení antické polychromie ve francouzském malířství.

Osmá kapitola předkládá syntézu získaných poznatků a poukazuje na zásadní umělecká díla, jež mají vypovídající hodnotu z hlediska řešeného tématu. Závěr je devátou a poslední částí práce.

2 ANALÝZA DRAPÉRIOVÝCH SYSTÉMŮ A ZPŮSOBŮ STYLIZACE ANTICKÉHO ODĚVU

2.1 Antické textilie

Zájem o výzkum antických textilií je otázkou posledních desetiletí, jelikož dříve nebyla této oblasti příliš věnována badatelská pozornost. V současné době archeologie již využívá metod, které umožňují výzkum fragmentárních pozůstatků starověkých tkanin, stejně jako obuvi, pásků a jiných doplňků.¹² Dochovalo se několik vzácných fragmentů textilií, které poskytují důležité informace o vláknech a způsobech výroby starověkých oděvů. Antické oděvy se vyráběly především z vlněných a lněných látek.¹³ V klasickém období byla produkce lnu známá zejména Élida na severozápadním Peloponésu. Vlněné látky měly oproti lnu tu výhodu, že se daly snadno barvit. Vlna ve svém přirozeném stavu měla navíc různé odstíny v závislosti na plemeni ovcí a vyskytovaly se tak vlny světlé i tmavé. Bavlna, pocházející z Indie, byla na rozdíl od lnu a vlny dovozem artiklem. V helénistickém období od 3. do 1. stol. př. n. l. se bavlna po obchodní cestě mezi Indií a východní Afrikou rozšířila do Egypta a odtud dále do středomořských oblastí.¹⁴

Nálezy lněné textilie z konce 5. století př. n. l. z Attiky, vyšívané zlatou a stříbrnou nití, a obdobné nálezy z hrobů výjimečně bohatých osob, představují textilie elity, nikoli běžných lidí, kteří nosili nejčastěji podomácku tkané vlněné látky.¹⁵ Hedvábí a různé kovové nitě byly vzácnými a luxusními artikly. Obchod s hedvábím, které bylo dováženo z exotického Dálného východu, se výrazně rozvinul až v období pozdního helénismu a v době římské.¹⁶ Textilní fragmenty objevené v hrobě z 5. století př. n. l. v athénském Kerameiku, které byly původně považovány za čínské hedvábí a později za hedvábí řeckého původu,¹⁷ mohly být ve skutečnosti pozůstatky bavlněné tkaniny.¹⁸

¹² LOVEN 2014, 260-261.

¹³ Předání a tkaní látek je součástí vyobrazení ve vázové malbě.

¹⁴ PLINIUS. *Nat. Hist.*, XVII.-XIX.

¹⁵ LEE 2015c, 90-91.

¹⁶ MILLER 1997, 77-78.

¹⁷ KNIGGE 1991, 109-110.

¹⁸ LEE 2015c, 90.

Otázkou využití hedvábí v Řecku ve snaze vysvětlit jemné, průsvitné oděvy zobrazené na sochařských dílech z konce 5. a počátku 4. století př. n. l. se zabývala Gisela Richter.¹⁹ Důkazy o hedvábí v klasickém období hledala v literárních zdrojích a došla k závěru, že druh lokálního hedvábí byl dovezen z Blízkého východu přes ostrov Amorgos, sousedící s ostrovem Kóu. Odtud by také mohlo pocházet označení „amorgské“ pro průhledné chitóny, zmiňované v Aristofanově *Lýsistraté*.²⁰ Výraz „amorgské“ se objevil také v oděvních katalogích svatyně v Braurónu v kontextu jemné tkaniny používané pro různé typy oděvů včetně chitónů, přičemž domněnku, že by se mohlo jednat o speciální vlákno typu hedvábí nelze zcela vyloučit.²¹ Ostrov Amorgos v Egejském moři byl tedy patrně dalším možným zdrojem tohoto luxusního vlákna.²² Také Aristotelés uvádí v souvislosti s výrobou hedvábí v Řecku právě ostrov Kos. Zmiňuje se o ženě jménem Pamphila, která již v minulosti vyráběla z motýlích kokonů hedvábí.²³ Popsal ji jako historickou postavu, nikoli jako svého současníka, z čehož lze usuzovat, že v Řecku a oblasti Egejského moře byl již v Aristotelově době vzkvétající hedvábný průmysl, který by se dal datovat přinejmenším do éry klasického Řecka.²⁴ Pamphilu z Kóu, která údajně jako první v Řecku vyráběla z kokonů bource morušového luxusní hedvábné vlákno, zmiňuje také Plinius.²⁵

V otázce řasení antických látek není zcela jasné, zda jsou výsledkem pouhého nahromadění jemné látky či současného upevnění záhybů šitím nebo lepidlem. Drobné záhyby vytvořené spínáním pomocí spony či brože, tzv. fibule, jsou ve výtvarném umění presvědčivě ztvárněny na mnoha oděvech archaického a klasického období.²⁶

¹⁹ RICHTER 1929, 27-33.

²⁰ ARISTOFANES. *Lýsist.*, 735-737, cit. dle: RICHTER 1929, 27-33.

²¹ CLELAND 2005, 107.

²² MILLER 1997, 77-78; RICHTER 1929, 27-33.

²³ ARISTOTELES, *Hist. An.*, V., 13-17.

²⁴ Internet Classics Archive by Daniel C. Stevenson. *The History of Animals By Aristotle*, Book V. [online]. [cit. 4.7.2023]. Dostupné z: http://classics.mit.edu/Aristotle/history_anim.5.v.html

²⁵ PLINIUS, *Nat. hist.*, XI, 76; Zofia Gansiniec tvrdila, že se divoké hedvábí dováželo ve formě hotových textilií, které se následně rozpletly a znovu utkaly, aby vyhovovaly řeckému vkusu. Také vědecká analýza dochovaných hedvábných vláken a kokonů na ostrově Théra naznačuje, že byly lokální produkcí a výroba vláken probíhala snad již v době bronzové. Převzato z: LEE 2015c, 91.

²⁶ Například plisované lněné oděvy se vyráběly již podstatně dříve okolo roku 3000 př. n. l. v Egyptě, ale není známo, zda byly podobné techniky použity v Řecku. Převzato z: LEE 2015c, 95.

Archeologické objevy odhalily několik antických barvíren. Textové záznamy uvádí oděvy různých barev včetně černé, bílé, žluté nebo fialové. Podobná škála barev se objevuje v inventářích oblečení ze svatyně Artemidy v Braurónu. Polychromované terakotové figurky z *Tanagry* jsou oděny do šatů v červené, bílé, béžové, černé, fialové, žluté a modré barvě. Dochovalo se i několik výjimečných ukázek monumentální skulptury s téměř neporušenou polychromií, jako jsou archaické korai z athénské Akropole, například koré *Phrasikleia z Attiky*.²⁷ Názvy a popisy barevnosti římských oděvů jsou známy z literárních pramenů a administrativních záznamů. Plinius zmiňuje původ pigmentů, s nimiž se pracovalo v barvířských dílnách. Nejcennějším barvivem antiky byl purpur, vyráběný z lastur mořských plžů rodu ostrankovitých, hned po něm pak modré indigo. Pro odstíny červené se užíval také saflor nebo henna. Žluté barvivo se získávalo z šafránu nebo kurkumy. Bohaté Římanky měly v oblibě barvu zvanou *galbinus* (obr. 4), se zelenožlutým nádechem. Dalších odstínů se docílilo zpravidla směsí základních barevných pigmentů.²⁸

Zdobení řeckých oděvů se zabýval Vincenz Brinkmann, který poukázal na oděv *Peplos koré* ve žluté barvě, zdobený rozetami a křížky, vzorovanými lemy s motivy zvířat a jezdců v různých barvách.²⁹ Vzorované textilie jsou zastoupeny také v rané černofigurové vázové malbě. Zdobení bylo patrně spíše tkané než vyšívané, jelikož vyšívka nebyla původní řeckou technikou. V sochařství i vázovém malířství archaického a klasického období je časté zobrazení střepečů jako oděvních doplňků.³⁰ Typický pro řecký oděv byl lineární vzor meandru i další abstraktní formy lineárních geometrických vzorů, inspirovaných zejména zvířecími motivy, často ptáků a ryb, nebo motivy bojových scén. Řecký orientalizující styl zahrnoval také vzory s palmetami, známé již v egyptském a blízkovýchodním umění.³¹

²⁷ LEE 2015c, 92-93.

²⁸ PLINIUS. *Nat. hist.*, XII., 51, XXXV., 27.

²⁹ BRINKMANN 2004.

³⁰ LEE 2015c, 93-95.

³¹ KODA 2003, 179.

2.2 Typologie antického řeckého a římského oděvu

Nedochovaly se žádné kompletní antické oděvy, archeologové jsou tak při rekonstrukci jejich vzhledu odkázáni na stylizovanou podobu v sochařství a vázovém malířství. Bohatý důkazový materiál poskytují také textové prameny, které jsou však často obtížně slučitelné s vizuálními důkazy.³²

Pozornost bude věnována zejména antickému řeckému oděvu, dále pak ukázce římského oděvu, a následně jejich reprezentaci ve volné monumentální skulptuře jako inspiračnímu zdroji pro ztvárnění antikizující drapérie a antického oděvu v evropském výtvarném umění. Uvádím také vizuální ukázky dobové představy o antickém oděvu ve formě ilustrací Augusta Racineta (1825–1893) (obr. 1-4) a Friedricha Hottenrotha (1840–1917) (obr. 5-9), jež byly knižně vydány v 70. a 80. letech 19. století.³³

Antické řecké oděvy působily uvolněným dojmem; na výsledný tvar oděvu mělo vliv několik faktorů od druhu a objemu použité tkaniny po způsob jejího řasení a celkovou interakci s tělem nositele. V sochařském ztvárnění pak záleželo také na použitém materiálu i technologických a uměleckých schopnostech sochaře.³⁴

Peplos (obr. 2) byl oděv vytvořený z jediného velkého obdélníku vlněné látky s překladem k pasu, kterým bylo docíleno dvojité vrstvy. Oděv se na ramenou spínal kovovými, často bronzovými, sponami, někdy i zlatými fibulemi či stříbrnými brožemi.³⁵ Peplos bývá popisován jako těžký zahalující oděv, který měl otevřené strany a na okrajích lemy. Patrně jej nosily již ženy v Homérově době a dále pak sloužil jako běžný oděv pro každodenní nošení v archaickém období. Peplos se vyráběl z vlněné látky a často byl zdoben vetkávanými nebo vyšívanými dekorativními lemy a geometrickými vzory. Později byl peplos nahrazen chitónem; v raně klasickém období se však v řeckém umění znovu objevoval a to zejména v zobrazení antických ženských božstev, kde se patrně nejednalo o odraz skutečně nošených oděvů doby, jako spíše o symbolický význam tradičního řeckého oděvu. V období helénismu pak měl peplos specifický posvátný či rituální význam.

³² LEE 2015c, 89.

³³ HOTTENROTH 1884; RACINET 1888.

³⁴ CHEN 2021, 31.

³⁵ Archeologické nálezy odhalily mnoho oděvních spon v ženských hrobech a svatyních. Převzato z: LEE 2015b, 182.

Koncem 7. století př. n. l. se začal nosit také *chitón*, který byl v antickém Řecku zpočátku výsadou mužů, později jej však přejaly ženy. Chitón byl oděv z širokého obdélníku vlněné či lněné látky; později se na něj používaly i bavlněné a hedvábné materiály. Chitón existoval v mnoha podobách, přičemž sochařská ztvárnění vykreslují především podobu dórského a iónského chitónu. *Dórský vlněný chitón* (obr. 1) využíval překlada látky od pasu k ramenou podobně, jako tomu bylo u staršího peplu, avšak tento oděv byl tvořen dvěma obdélníky látky, které byly po obou stranách těla nastehovány. Oděv byl opět upevněn sponami na ramenou, jeho podkasáním a přepásáním došlo k výraznému nařasení látky a výslednému efektu mnoha záhybů. *Iónský lněný chitón* (obr. 2) sestával ze dvou velkých obdélníků látky, které byly po stranách sešité a na ramenou a pažích sepnuté pomocí osmi až dvanácti špendlíků, knoflíků či spon. Existuje více způsobů vázání chitónu, která umožňují snažší pohyb vzhledem k množství materiálu užitého na tento oděv. Rozličné způsoby převázání chitónu vytváří z estetického hlediska mnoho oděvních variací, které se uplatňují zejména v sochařském ztvárnění.³⁶

V 7. století př. n. l. se vyráběly úzké, těsně přiléhavé šaty, z podomácku tkaných vlněných látek. V 6. století byly již záhyby oděvů také plisované. Později byly obdélníky látky pro výrobu oděvu větší, na postavě byla látka volněji přehozena a sešívána po stranách nebo sešpendlena na ramenou. Materiál se postupně vyvíjel od lnu a bavlny, přes vlnu až k hedvábí, které umožňovalo celou škálu možností jemného řasení.³⁷

Nejčastějším typem svrchního oděvu byl dlouhý plášť zvaný *himation*. Objemný vlněný himation byl tvořen velkým obdélníkem látky umístěným diagonálně přes trup a svázaným na jednom rameni, někdy zdobený pruhem podél okraje látky. Vlněná tkanina poskytovala teplo a mohla posloužit k zahalení. Správný způsob aranžování a řasení himatia byl výrazem elitního postavení.³⁸

Kratší plášť *chlamys* nosili převážně mladší muži a vojáci. Byl z obdélníku látky, který se přehodil přes levé rameno a sepnul sponou na druhé straně poblíž krku.³⁹ Existovalo opět více variací nošení chlamysu, mohl být také sepnut pod krkem a přehozen přes obě ramena. Pod chlamysem pak mohl být nošen jako spodní oděv krátký plátěný chitón.

³⁶ CHEN 2021, 29-30.

³⁷ LEE 2015b, 182.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ CHEN 2021, 31.

Oděvy Římanů vypovídaly především o sociálním postavení jedince. *Tógu* (obr. 4, obr. 18) nosili pouze římscí občané jako symbol římské kultury a znak prestiže. Na *tógu* dospělého muže bylo třeba velké množství vlněné látky. Okázalé *tógy* se vyráběly z látky o šíři 4,5 až 5,5 x 2,5 metru. *Tógu* nosily také římské matrony (obr. 4), vysoce postavené vdané ženy, od poloviny 2. stol. př. n. l. byla *tóga* vyhrazena pouze mužům. Děti římských občanů nosily *tógu praetexta*. Chlapci měli navíc od narození na krku pověšenou *bullu*, vypovídající o této sociální příslušnosti. V okamžiku přechodu do dospělosti nebo při sňatku byla *tóga praetexta* rituálně nahrazena *tógou virilis*, určenou pro dospělého muže.

Kvalita materiálu a přísná hierarchie barev, zdobení a řasení určovala postavení nositele, kdy některé detaily oděvu vypovídaly o konkrétním úřadu. V Římě se používalo mnoho odstínů fialové, která byla spojována s vysokou hodností. Příkladem barevné symboliky je *tóga purpurea* fialové barvy, která představovala císařský oděv. *Tóga praetexta* s širokým purpurovým pruhem byla vyhrazená soudcům a kněžím. *Tógu candida* (obr. 4) bílé barvy, určenou pro kandidáty na úřad, mohl nosit senátor v době od 1. století př. n. l. do 2. století n. l. Tmavá *tóga palla* sloužila jako smuteční oděv. Běžným každodenním oděvem byla *tóga pura* (obr. 4), většinou šedobílé barevnosti.

S počátkem císařství se *tóga* zvětšila a manipulace s oděvem byla obtížnější, později se používala již spíše jako obřadní či slavnostní šat. Z četných dochovaných zobrazení mužů v *tóze* je možné vysledovat vývoj stylu a řasení tohoto ikonického římského oděvu. V 5. století n. l. nahradil *tógu* plášť *paludamentum*, který byl římskou verzí chlamysu.

Tuniku jako spodní oděv, nejčastěji s krátkých rukávem, nosili v Římě muži i ženy. Zvláštním typem byla *tunica recta* (obr. 4), kterou si utkala sama nevěsta pro svoji slavnostní příležitost. Významným typem ženského oděvu byla *štola* bez rukávu, sahající často až na zem, na ramenou připevněná popruhy. Dle sochařských nálezů se můžeme domnívat, že do doby okolo roku 40 n. l. byly častější přepásané štoly, později se nosily bez opasku. K zakrytí hlavy sloužila ženám *palla* (obr. 4), objemný plášť užívaný rovněž jako závoj. Vdaná Římanka si na veřejnosti halila hlavu do závoje, což vyjadřovalo postavení získané sňatkem i práva jejího manžela. Štola i *tóga* byly zásadními oděvy pro demonstrování římské identity.⁴⁰

⁴⁰ LOVEN 2014, 266-270.

2.3 Analýza sochařského ztvárnění antického oděvu

Naturalismus v oblasti ztvárnění oděvu počíná až 5. stoletím př. n. l. Zájem o řasení látky ještě nebyl tak patrný v umění archaickém a neobjevoval se ani v umění dřívějším. Vzhledem ke společenské představě o ženské skromnosti a cudnosti byly ženy po dlouhou dobu zobrazovány zcela oblečené, zatímco mužské figury byly nahé. Drapérie zahalující ženské tělo se tak stala nezbytnou součástí řeckého sochařství a postupně se vyvíjela od strnulých a blokovitých archaických soch až po detailně propracované, sofistikované drapérie helénistických soch.

Pro archaické sochařství jsou typické stojící postavy nahých mladíků – *kúroi* a oděných dívek – *korai*. Sochařský typ *koré* (obr. 10) se dostal na řeckou pevninu v 2. pol. 6. stol. př. n. l.⁴¹ Sochy archaických dívek z athénské Akropole byly většinou oděny v dlouhý íónský chitón a často měly stylizované účesy. Dochovala se částečná polychromie,⁴² která je dokladem toho, že byly sochy bohatě kolorovány. Nalezeny byly také šperky a kovové ozdoby, které tvořily součást původních soch. Abstraktní drapérie, které jsou typické pro *korai* ze 6. století př. n. l., mají z vizuálního hlediska daleko ke skutečné nošenému oděvu. Archeologické studie prokázaly, že byly oděvy tohoto období vyráběny z tenké plisovaných vlněných materiálů se záhyby vyztuženými kličem či lepidlem.⁴³

V klasickém období 5. století př. n. l. byly časté monumentální bronzové plastiky; prestižním materiálem na votivní sochy žen v drapérii byl patrně mramor, který zůstal pro tento žánr dominantní i v helénistickém období. Většina dochovaných ženských portrétních soch je provedena v mramoru.⁴⁴ Nejvyšší byl mramor pentelský, dále se používal mramor parský a chijský.⁴⁵ Škála rozmanitých ztvárnění ženských postav zahrnovala božstva v klidném postoji, menády v pohybu, dámy při chůzi i poloodhalené Amazonky a bohyně. Drapérie mužských postav vyjadřovaly charakter a postavení nositele, avšak socha nahého muže byla v Řecku vyjádřením samotné síly, krásy a mužnosti.⁴⁶

⁴¹ FREL 1951, 45-48.

⁴² Detailněji pojednáno na str. 24.

⁴³ HOLLANDER 1975, 423.

⁴⁴ DILLON 2015b, 268-270; Odkazuji na problematiku, kterou jsem se zabývala již v bakalářské práci: Ravingerová, Ditte Elene. *Ztvárnění žen v antickém řeckém sochařství*. Praha, 2021. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií. Vedoucí práce Doc. PhDr. Martin Trefný, Ph.D.

⁴⁵ BOUZEK – ONDŘEJOVÁ 1989, 107.

⁴⁶ HOLLANDER 1975, 424.

Klasická revoluce v sochařství 5. až 4. století př. n. l. vnesla do ztvárnění lidské figury nový typ postoje, tzv. kontrapost. Pro ideál v zobrazení vyvážené figury je charakteristická volná a nosná noha, kdy je rovnováha přenášena do horní části těla a vytváří tak dojem reality v klidu i pohybu. Polykleitova plastika mladíka *Doryfora* (okolo 440 př. n.l.) v kontrapostu byla považována za proporční vzor – kánon. Kontrapost a ponderace se promítají také do ženského ztvárnění, kde se pod oděvem značí nakročená noha a celkovému vyvážení postoje odpovídá i posazení ramen.

Charakteristickým příkladem toho, jak se klasické řecké sochařství vyrovnávalo s tématem drapérie, jsou Feidiovské skulptury na Parthenónu.⁴⁷ Sochy ženských božstev, nazvané jako *Figury L a M* (obr. 12), z východního štítu Parthenónu (asi 438–432 př. n. l.), lze považovat za ukázkou tzv. „mokrých drapérií“,⁴⁸ jak ji definoval J. J. Winckelmann (1717–1768), kdy velmi lehoučký a tenký oděv, naznačený jen ve velmi jemných, ale přitom precizně a výrazně modelovaných záhybech látky, obepíná ženskou postavu. Místy vlající a hned zase těsně přiléhající záhyby chitónu téměř jako by ožívaly v mramoru. Tyto sochy jsou výrazem harmonie a ušlechtilosti, snahy o zobrazení dokonalého lidského těla, kdy oděv již nemá zahalovat a skrývat, ale naopak odhalit krásu, půvab a smyslnost ženské figury. Realistické ztvárnění drapérie využívá hry světla a stínu, čímž je umocňován dojem hloubky, a tím i celkový estetický výraz. Textura tenkých, průsvitných a jemných látek ve vztahu s lidských tělem se za pomoci sochařských výrazových technik transformuje ze statiky v pohyb a rytmus linií.⁴⁹ Příkladem „mokrých drapérií“ je také skulptura *Iris*

⁴⁷ Chrám Athény Parthenos, vybudovaný za vlády Periklovy v letech 447–438 př. n. l., se stal dominantou athénské Akropole. Feidiova sochařská výzdoba Parthenónu je považována za vrchol řeckého umění.

⁴⁸ V otázce tzv. „mokrých drapérií“ jsem se snažila objasnit Winckelmannův názor na druh oděvního materiálu, jaký mohl být inspirací pro *Figury L a M* z východního štítu Parthenónu.

Z konzultace s Dr. Fionou K.A. Gatty z Oxfordské univerzity, která proběhla 4.7.2023 prostřednictvím webu academia.edu vyplynulo, že ačkoliv Winckelmann se k typu textilie na konkrétním fragmentu sochy obvykle vyjádřil velmi explicitně, pak také obecně komentoval účinek konkrétních druhů látky; lněné látky s příměsí hedvábí, vlny apod. Winckelmann sice zmiňuje některé postavy z parthenónského vlysu, ale patrně se jeho komentáře netýkají jejich oblečení a „mokrých drapérií“.

„From his observation of statues, he distinguished the different kinds of material used, which included wool, silk, and gold-enhanced cloth, and paid particular attention to the wet cloth used by artists to drape their models, so that the cloth would hold tight to the body.“ Převzato z: GATTY 2021, 8; Jak vyplývá z tohoto úryvku textu, Winckelmann se domníval, že sochaři svým modelkám přímo oblékali mokrou látku.

V této souvislosti jsem dále navštívila hedvábný obchod Sartor na pražských Vinohradech za účelem zjištění vlastností jednotlivých oděvních materiálů: hedvábný šifón (100 % hedvábí), lněný voál (100% len) a hedvábný voál (50% hedvábí, 50% bavlna). Namočený lněný voál (100% len) by dle mých zjištění zřejmě mohl působit jemnějším dojmem a svými technickými parametry by se mohl podobat hedvábné látce.

Vzhledem k jemnosti čistého hedvábí je pravděpodobné, že inspirací pro ztvárnění „mokrých drapérií“ mohla být spíše velmi tenká lněná tkanina, či lněná látka s příměsí hedvábí. Otázkou však zůstává, do jaké míry sochaři ztvárnili skutečný oděv či se jednalo spíše o uměleckou stylizaci.

⁴⁹ CHEN 2021, 34.

ze západního štítu Parthenónu.⁵⁰ Ztvárnění transparentní drapérie typické pro závěr 5. století př. n. l. představuje vlys s postavami *Niké obouvající si sandál* z reliéfu chrámku Níké Apteros.⁵¹ Zajímavou ukázkou klasické skulptury z athénské Akropole jsou *karyatidy* (obr. 11), ženské figury jako architektonický prvek s nosnou i dekorativní funkcí, které stály při vstupu do chrámu Erechtheionu. Inspirací pro jejich ztvárnění byly údajně ženy s košíky na hlavě z Kárie v Lakónii.⁵² Sochařství klasického období antického Řecka, směřující k naturalismu a zároveň naplněno jistou mírou idealismu povznášejícího ducha, se ustavilo jako vzor pro umění dalších generací.⁵³

Zobrazení zcela nahých mužů bylo nedílnou součástí klasického řeckého umění. U mužských postav většinou drapérie neslouží jako oděv, ale spíše se podílí na celkové sochařské kompozici, visí jako plášť nebo vlaje, jako je tomu v případě skulptur *Apollóna Belvedéřského* a *Meleagra* z Vatikánských muzeí, kde jsou záhyby látky ztvárněny čistě pro potěchu.⁵⁴ Nahé ženské figury se objevily až podstatně později a obvykle jsou ztvárněny s drapérií na dosah ruky, jako by naznačovaly možnost opětovného zahalení a zachovávaly si tak žádoucí výraz ženské cudnosti. Praxitelova *Afrodita Knidská* (obr. 13), datována okolo roku 360 př. n. l., je považována za první monumentální ženský akt v dějinách umění. *Afrodita* si cudně rukou zakrývá intimní partie, zatímco ve druhé ruce drží látku, která volně spadá na nádobu s vodou. Ačkoli řecké ženy chodily zahalené a obnažení ženy bylo v řecké kultuře obecně spojováno s pocity studu, bezbrannosti a bezmoci, *Knidia* je prvním zvukným vyjádřením vyrovnanosti a sebevědomí ženy. Drapérie zde sehrává svoji úlohu, když kontrastuje s nahým tělem bohyně.⁵⁵ Ve 3. a 2. století př. n. l. se objevil sochařský typ *Afrodité Pudica*, představující cudnou Venuši zahalující si klín, který patrně vznikl po vzoru *Afrodity Knidské*.

⁵⁰ Okřídlená bohyně poslu je oděna v krátký přepásaný chitón, původně pravděpodobně doplněný kovovým páskem. Drapérie na některých místech ulpívá na jejím těle, zatímco jinde se záhyby materiálu neklidně třepotají, jako by se oděv pohyboval ve větru během letu. Převzato z: British Museum. *Statue; pediment. Series: The Parthenon Sculptures*. [online]. [cit. 22.5.2023]. Dostupné z: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-96

⁵¹ BOUZEK 2009, 128, 137-138.

⁵² BOARDMAN 2002, 161.

⁵³ FREL 1951, 90-91.

⁵⁴ HOLLANDER 1975, 420-421.

⁵⁵ *Knidia* má jednoduchý účes s pěšinkou uprostřed a elegantními vlnami vzadu staženými do uzlu, jaký v Řecku nosily dospělé vdané ženy. Účes *Knidie* se stal vzorem pro mnohá další ženská sochařská ztvárnění. Převzato z: DILLON 2015b.

V pozdně klasickém období jsou četná zobrazení menád při tanci, kde je vlající oděv nejen zdobnější, ale jako by najednou měl dokonce vlastní vůli k pohybu, nezávislou na postoji figury. Tato drapérie umožňuje expresivně zobrazit duševní stav postav.⁵⁶ Příkladem je ztvárnění tančící *Menády* sochařem Skopou z druhé poloviny 4. století př. n. l., jenž vyvolává silné emoce, vyzařuje divokost a živočišnost, až patos. U mužských aktů se objevuje drapérie i nadále jako doprovodný estetický prvek. Příkladem je sedící *Ares Ludovisi* (obr. 17), zřejmě dílo Skopovo nebo Lýsippovo, u něhož je řasená látka, patrně plášť, přehozena pouze přes pravé předloktí a levé stehno figury. J. J. Winckelmann považoval dílo za nejkrásnějšího Marse starověku, což zčásti vysvětluje, proč byla skulptura oblíbeným námětem sochařství ještě v 19. století. Obdobným příkladem je *Apollón Belvederský* (obr. 16) s nataženou paží, jenž je patrně kopií Leocharova bronzového originálu, který se stal vzorem pro ztvárnění mužské ctnosti a byl hojně napodobován i se soudobým oděvem počátku 19. století.⁵⁷ Sochařské ztvárnění *Sófokla* jako vzor řečníka zahaleného v drapérii, od něhož se očekávala skromnost a sebekontrola, pak představuje sochařský typ, jaký byl výrazem duševních hodnot, vážnosti a úcty.

V helénistickém období vznikají ženské sochy v rozmanité škále póz. Fyziognomická individualita není v ženském ztvárnění vyžadována tak jako u mužů, zatímco podání drapérie je stále sofistikovanější. Různé oděvní materiály byly sochařsky podány s velkou technickou i uměleckou dovedností. Helénistické skulptury jsou dokladem nákladné sochařské práce, zobrazující oděvy v podobě vrstvených drapérií, jaké nepochybně nosily jen ženy z řad elity.⁵⁸ Ženské figury jsou oděny do chitónů a vysoce transparentních svrchních plášťů nebo závojų. Rozlišení bohyně a smrtelné ženy nebylo vždy jednoznačné, jelikož honosný ženský oděv se v některých případech podobal kostýmu bohyně.

Socha *Týché z Antiochie* nad Orontem v Sýrii, datovaná kolem roku 290 př. n. l., představuje bohyni s korunou v podobě hradeb, sedící na skalisku. Sochařský typ *Týché* byl později replikován v mnoha případech znázornění městských bohyní, jež byly oblíbené v helénistické skulptuře.⁵⁹ Socha *Aristonoé z Rhamnuntu* ze 3. století př. n. l. zaujme vrstveným oděvem, kdy tenký transparentní plášť měl patrně evokovat drahé módní hedvábí z Kóu. Zajímavou ukázkou detailního zpracování antického oděvu je sousoší

⁵⁶ CHEN 2021, 34.

⁵⁷ HOLLANDER 1975, 449.

⁵⁸ DILLON 2015b, 264-266, 273.

⁵⁹ RIDGWAY 1990, 233.

Kleopatry a Dioskurida z Délu. Výrazné je lemování podél okraje průsvitného pláště. Jemný hedvábný plášť odhaluje svislé záhyby spodní tuniky z těžší, silné látky. U helénistických soch se objevuje tento efekt překrývání látek, které jsou na postavu kladeny v tenkých vrstvách v opačných směrech. *Dioskurides* je oděn do himatia splývajícího v dlouhých záhybech, kdy materiál kontrastuje s oděvem *Kleopatry*.⁶⁰

Ztvárnění oděvu v řeckém sochařství postupně nabývá své nezávislé a osobité hodnoty. V mnoha dílech již drapérie nesouvisí se strukturou lidského těla, ale projevuje se vlastní dynamikou. Trojrozměrný efekt látky je docílen hrou světla a stínu. Kontrast drapérie a nahého lidského těla utváří mocný vizuální efekt. Znáмым příkladem skulptury, kdy drapérie dramaticky kontrastuje s elegancí nahého hladkého těla, je socha *Afrodity z Mélu* (asi 130–100 př. n. l.), jež je považována za završení vývoje sochařského aktu a stává se trvalou inspirací pro moderní umění.

Díky šíření řeckého stylu dochází ke vzniku sochařských škol v dalších oblastech helénistického světa.⁶¹ Věhlasu dosáhla Pasitelova škola v Itálii, produkující četné kopie původních řeckých děl. Replikována v pozdějších obdobích byla tzv. *Esquilinská Venuše* z 1. století př. n. l. (obr. 14). V řecké architektonické skulptuře pak nalezneme mnohé výjevy, v nichž tvoří drapérie pouze pozadí lidské figury, kdy je například zavěšena na jedné nebo obou pažích za účelem umocnění atmosféry v bojových scénách, jako je tomu v *Reliéfu Diova oltáře* z období 180–160 př. n. l. (obr. 15).

2.3.1 Řecká drapérie na příkladu skulptur ze sbírky antického umění v Louvru

Níže pojednané skulptury, reprezentující způsoby řasení řeckého oděvu, jsem v roce 2019 studovala v pařížském Louvru. První ukázkou je *Menáda* (obr. 19) či přímo bakchantka a Dionýsova choť Ariadna, oděná v peplu převázaném pod prsy. Drapérie působí těžším dojmem, dvouvrstvá látka je sepnuta na obou ramenou, v oblasti rukou a boků jsou patrné otevřené strany peplu. *Niobovna* (obr. 20), dcera Niobé, nosí chitón z těžší tkaniny taktéž převázaný pod prsy. Kolem těla má ovinutý himation, přehozený přes levé rameno. *Athéna z Velletri* (obr. 23) je oděna do peplu, který je zdoben v dekoltu. Pod zvednutou paží bohyně je patrná otevřená strana oděvu. Himation je přehozený přes

⁶⁰ DILLON 2015b, 263-264, 273; HOLLANDER 1975, 423.

⁶¹ BOUZEK 2009, 191; CHEN 2021, 35-36.

rameno a uvázaný v pase tak, že od pasu dolu volně spadá. Himation je ze silnější látky a nedochází tak k efektu prosvítání svislých záhybů spodního chitónu, který se vyznačuje výraznými záhyby, evokujícími kanelury sloupů.

Artemis typu Seville-Palatine (obr. 21) je ukázkou sochařského umění hry s drapérií. Bohyně je oděna v dlouhý chitón, který je částečně zvednutý, aby byl uzpůsoben k běhu a lovu. Himation, přehozený přes levé rameno, spadá v silných záhybech a je patrně celou šíří tkaniny převázán pod pasem, čímž vzniká výrazný efekt mohutného řaseného přepásání. Záhyby spodního chitónu v dekoltu a od pasu dolu, pod převázáním tenkou šňůrou v pase, jako by utvářely vlastní dekorativní vzor. Obdobné je drapériové schéma *Diany z Versailles*, jejíž krátký dórský chitón je přepásán himatiem ze silnější tkaniny. Zcela odlišný způsob přepásání chitónu vidíme u *Diany z Gabii* (obr. 22). Oděv s bohatě řasenými rukávy je převázán tenkou stuhou na dvou místech, nad pasem a znovu níže, kde dochází k podkasání látky a tím zkrácení šatů. Pozornost upoutá póza bohyně, jež si pomocí spony připíná plášť na pravém rameni a levou rukou k hrudi pozvedá záhyb látky pláště, který vytváří zvlněný efekt. I zde je patrný kontrast úzkých záhybů jemné tkaniny chitónu a silnějších záhybů tkaniny svrchního himatia. Skulptura zobrazuje bohyni ve fázi oblékání, jež působí dojmem ladné ženskosti a elegance.

Vzdouvající se oděv *Niké Samothrácké* (obr. 24) z let 200–190 př. n. l. je dokladem helénistického umění ve ztvárnění záhybů látky v pohybu. Zvedající se oděv *Niké*, jako by unášen větrem, je dominantní a dodává skulptuře onu neutuchající přitažlivost. Transparentní drapérie a sotva zahalené pravé ňadro bohyně navozuje dojem smyslnosti. Socha byla vytesána z bílého parského mramoru a kontrastuje tak s podstavcem z tmavého mramoru rhodského ve tvaru přídi lodí, což umocňuje celkový estetický dojem.

Na těchto příkladech vidíme variabilitu sochařského ztvárnění antického oděvu mytologických postav a bohyní. Oděv *Athény z Velletri* je více zdobenou verzí peplu než oděv *Menády*. Až na ukázkou *Menády* nosí všechny figury himation.⁶² Rozmanitost je patrná také ze dvou ukázek zpodobení Artemidy, kdy u *typu Seville-Palatine* je expresivita umocněna složitými způsoby řasení a vrstvení himatia, zatímco u *Diany z Gabii* zaujmou bohatě řasené rukávy a dvojí podkasání chitónu. Smyslová výrazovost *Niké Samothrácké* spočívá v samotném pohybu vlajícího roucha i odhalení dekoltu a ňadra.

⁶² Svrchní oděv byl u žen v antické řecké společnosti konvencí; na veřejnosti mohly být výjimkou hetéry, nikoli však dospělé vdané ženy.

2.3.2 Drapériová schémata v antickém Římě

Bohatý zdroj římských nástěnných maleb poskytují archeologické nálezy z Pompejí, které zanikly po erupci Vesuvu v roce 79 n. l. Interiéry soukromých domů s unikátní výzdobou odhalují výjevy z každodenního života i mytologické a historické scény. Nástěnné malby v Pompejích a Herculaneu byly inspirovány řeckými vzory, a jsou tak dokladem pestré škály barev řeckých i římských oděvů. V těchto scénách jsou Římané zobrazeni často v tunice, kterou nosili lidé všech věkových kategorií a společenských tříd při běžných činnostech. Ženy mají tuniky delší, muži nižšího postavení tuniky krátké a bez rukávu. Na freskách však nenacházíme detailní ztvárnění záhybů, vrstvení transparentních látek ani lemů s lineárními vzory tak, jak je umožňují vyjádřit sochařské techniky.⁶³

Oděv Římanů dále dokládají figurální vyobrazení na památníku císaře Augusta, který byl slavnostně otevřen roku 9 př. n. l. Za jeho vlády došlo k oživení mnoha starších tradic včetně původních římských oděvů. Ve výzdobě *Augustova oltáře míru* nosí ženy dlouhé tuniky, štolu a pallu. Většinou mají hlavu zahalenou pallou. Muži jsou zobrazeni ve vojenských uniformách, římské děti v tóze praetexta. Polychromie se v tomto případě bohužel nedochovala, avšak z jiných dobových vizuálních dokladů v podobě maleb a mozaik je zřejmé zdobení oděvů jasnými a výraznými barvami.

Drapériová schémata římské skulptury demonstrují na níže uvedených dílech z Louvru a dále Archeologického muzea v Rethymnu, které jsem navštívila v roce 2022. *Didia Clara* (obr. 25), dcera římského císaře Julia Didiana (193 n. l.), nosí chitón a himation. Drapérie skulptury je inspirována Praxitelovým návrhem *Múz* ze 4. století př. n. l. Později byla obdobná drapérie používána pro funerální sochy. Druhou ukázkou je *Antonie Minor* (obr. 26), dcera Marka Antonia a neteř císaře Augusta, zobrazená jako kněžka Cerés. Tento způsob zahalení figury je též typický pro sochy *Múz*, jež byly patronkami umění. Stuha ve vlasech postavu identifikuje jako kněžku římské bohyně úrody. Další variace římského sochařského ztvárnění oděvu lze předvést na dvou skulpturách umístěných blízko vedle sebe. *Afrodita* z pol. 2. stol. n. l. (obr. 29) je zobrazena podle variace pozdního 5. století př. n. l. z Louvru, tzv. *Neapolského typu*, a *Socha římské ženy* (též obr. 29), která byla identifikována jako císařovna *Faustina* nebo jedna z jejích dcer, členka vládnoucí

⁶³ HOLLANDER 1975, 425; LOVEN 2014, 270-272.

vrstvy římské obce Lappa na Krétě, je přibližně ze stejné doby. U těchto dvou soch, stojících blízko vedle sebe – bohyně dle řeckého ideálu a ženy z římské vysoké společenské vrstvy – lze sledovat, jak výrazně kontrastují svými oděvy. Transparentní přiléhavý oděv *Afrodity*, patrně z hedvábného materiálu, odhaluje detaily ženského těla, zatímco *Faustina* je zcela zahalena, kdy její svrchní plášť zakrývá hlavu i ruce nositelky.

Na počátku 18. století byly v Herculaneu objeveny dvě funerální plastiky, pojmenované *Velká a Malá Herkulánka*. Obě sochy žen v chitónu mají podobný postoj a levou rukou si přidržují svrchní plášť, který zahaluje celé tělo i paže. *Velká Herkulánka* (obr. 30) má navíc zahalenou hlavu, *Malá Herkulánka* (obr. 28) je menší postavy. U její kykladské mramorové kopie z 2. stol. př. n. l. se dochovaly zbytky polychromie. Vzhledem k jejich oblibě v císařském Římě byly i matrony a dokonce členky císařské rodiny zobrazovány v tomto sochařském typu, který bývá asociován s Praxitelem a uváděn jako kopie jeho díla z poloviny 4. století př. n. l. Pro římskou sochařskou tvorbu je pak typické gesto *pudicitia* (obr. 4), které vyjadřuje cudnost a skromnost vdané ženy. Takový typ zobrazení představuje portrétní socha *Vibii Sabiny*, manželky císaře Hadriána (117–138 n. l.). Figura je ztvárněna po vzoru sochy ze 4. století př. n. l. *Sabina* je oděna do dlouhého chitónu a dále zahalena svrchním himatiem včetně částečného zakrytí hlavy.⁶⁴

2.3.3 Helénistické figurky z Tanagry

V rámci reprezentace antického oděvu v sochařství je nezbytné zmínit řecké helénistické figurky z Tanagry (obr. 31–33). Tyto malé terakotové sošky dam, objevené v 70. letech 19. století na hřbitově v Tanagře v Boiótii, ovlivnily také výtvarné umělce činné v poslední čtvrtině 19. století. Jejich význam z hlediska konstruování ženské elegance a šarmu v antice je nesporný. U *Tanager* se dochovala nejen výrazná polychromie, jež je dokladem škály jasných barev luxusních oděvů, ale patrné jsou u těchto sošek i složité ženské účesy, klobouky a věnce. Časté je zahalení hlavy, rozvážné i sebevědomé koketní pózy a pláště z kvalitního hedvábí. Z tanagerských dam číší urozenost a dokonalost v zacházení s oděvem. Z archeologických nálezů je patrné, že se v Athénách objevily současně s monumentální plastikou okolo poloviny 4. století př. n. l.⁶⁵ Figurka z Louvru,

⁶⁴ Museum of Fine Arts, Boston. *Sabina*. [online]. [cit. 18.7.2023]. Dostupné z: <https://collections.mfa.org/objects/263343>

⁶⁵ DILLON 2015a, 231-233.

pojmenovaná jako *Dáma v modrém*, ozn. MNB 907 (obr. 31), má na hlavě závoj a v ruce drží vějíř. Dochovaly se stopy růžové a modré barvy na chitónu a himationu a pozůstatky zlacení na pásku i oděvu. Podobně se polychromie zachovala i u dalších tří figurek s ozn. MNB 452 (obr. 33). U sedící Tanagry, ozn. MNB 902 (obr. 32) je patrná hnědočervená barva na vlasech a rtech, modrá na očích, stopy lososové barvy na těle a tmavě růžové na šátku i stopy zlacení na listech břečťanu a náušnicích.

Drapérie ztvárněné v sochařských dílech zajisté nebyly věrnou kopií skutečně nošených oděvů. Umělci do nich vnesli určitou míru stylizace a vlastní invence. Jak by také mohly záhyby látky vytesané v mramoru vypadat a dokonce se chovat stejně jako záhyby tkaniny? Přesto působí drapérie na těchto figurách lадným a přirozeným dojmem.⁶⁶

⁶⁶ HOLLANDER 1975, 422.

3 UMĚLECKO-HISTORICKÝ KONTEXT

3.1 Antické sběratelství

Sběratelství zaměřené zejména na řecké památky a umělecká díla si získalo popularitu již v antickém Římě.⁶⁷ Zájem o antickou kulturu vzkvétal v době renesance, kdy učenci projevovali snahy o skutečné poznání antického odkazu formou propojení písemných svědectví antiky s hmotnými prameny. Již od 15. století tak vznikaly kroužky spřátelených učenců a první archeologické instituce.⁶⁸ Umělecké sbírky, které byly roku 1471 na popud papeže Sixta IV. přesunuty na Kapitol v Římě, se později staly součástí nejstaršího veřejného muzea v Evropě.⁶⁹ Roku 1718 byla v Londýně formálně ustavena *Society of Antiquaries* a postupně byly zakládány společnosti pro ochranu národních starožitností ve většině zemí Evropy i v jiných částech světa.⁷⁰

Soukromé sbírky panovníků a šlechty byly přístupné jen určitým sociálním skupinám⁷¹ a měly především reprezentační a tezaurační funkci. Rudolfinské sbírky obsahovaly mnoho antických artefaktů, ale z našeho území byly později rozptýleny za hranice. K výraznému oživení zájmu o antickou kulturu v celé Evropě došlo v souvislosti s objevy v Pompejích a Herculaneu ve 2. třetině 18. století, a dále vlivem literárního a výtvarného klasicismu. V 17. a 18. století již byly zveřejněny sbírky některých muzeí, avšak skutečný rozvoj muzejnictví nastal až v období romantismu.⁷² Docházelo k novému rozkvětu univerzit a spolu s ním ke vzniku univerzitních archeologických kabinetů. Od 50. let 19. století byly pořádány také světové výstavy v Londýně a v Paříži.⁷³

V porovnání s dalšími evropskými zeměmi byly antické umělecké sbírky a sběratelství antiky na našem území velmi skromné. Z uměleckých sbírek se u nás

⁶⁷ Umělecké sbírky měl například císař Hadrianus nebo Octavianus Augustus.

⁶⁸ BOUZEK 1983, 13-24.

⁶⁹ BLONDIN 2005, 5; Kapitolské muzeum bylo pak oficiálně založeno až v roce 1734.

⁷⁰ WILLEMS 2010, 256.

⁷¹ Šlechtici, diplomaté, umělci.

⁷² Národní muzea vznikala jako ideologická opora malých národů, které se snažily vydobít své místo mezi evropskými národy. V Praze založila muzeum roku 1818 česká šlechta, k otevření sbírek došlo roku 1823.

⁷³ BOUZEK 1983, 49-60, 70-74, 98-113.

dochoval jen zlomek v rámci malé sbírky v Umělecko-průmyslovém muzeu.⁷⁴ Roku 1872 byl na pražské univerzitě založen Ústav klasické archeologie.⁷⁵ Antické sochy u nás byly k vidění převážně v podobě kopií a sádrových odlitků, tzv. „antik“, které byly získávány z evropských muzeí a stávaly se součástí sbírek pražské Akademie, kde sloužily jako podpůrný studijní materiál pro kresbu a modelaci. Ke zvýšení zájmu o antické umění později přispěl Miroslav Tyrš (1832–1884) a také Wilhelm Klein (1850–1924), který působil na německé větvi univerzity a s nímž spolupracoval i Josef Václav Myslbek. Univerzitní sbírka odlitků sloužila jako tvůrčí dílna, kde vznikaly rekonstrukce antických soch a sousoší, pro něž poskytoval Myslbek své žáky. Kleinovy rekonstrukce antických děl⁷⁶ se vyznačovaly uměleckou snahou o vcítění se do osobností sochařů. Jeho odkazem je muzeum odlitků v Hostinném.⁷⁷

3.2 Teorie v oblasti oděvu a estetiky

Variace antických oděvů sestávajících z volně přehozených drapérií inspirovaly umění dalších generací. Až ve 14. století se ženy poprvé sevřely v pase a móda a oděv se začaly ubírat směrem nikoli funkčního, ale výrazně dekorativního tvarosloví.⁷⁸ V 18. století vytvořil Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) systematické dějiny umění, v jejichž rámci bylo možné definovat ideální krásu. Zájem vzbudilo dílo *Dějiny umění starověku* z roku 1764, kde se věnuje popisu různých typů oděvu. Vycházel ze stylových proměn umění, přičemž kladl zvláštní důraz na oděv, kterým se detailně zabýval. Oděv pro něj byl prostředkem k identifikaci řeckého či římského původu soch i měřítkem dokonalosti uměleckého ztvárnění. Winckelmann přisuzoval nadřazenou pozici řeckému oděvu a to i s ohledem na morální, politickou a intelektuální vyspělost, s jakou spojoval kulturu Řeků.⁷⁹ Velmi se zajímal o estetický účinek záhybů drapérie, pozoroval způsoby zavěšení látky a tvarování záhybů a rozlišoval různé druhy použitých materiálů, které zahrnovaly vlnu, hedvábí i zlatem zdobené látky. Zvláštní pozornost věnoval již

⁷⁴ Významná byla sbírka kancléře Metternicha na zámku Kynžvartě nebo sbírka odlitků hraběte Nostice.

⁷⁵ VOLAVKA 1942, 61.

⁷⁶ Mezi Kleinova nejznámější díla patří *Vyzvání k tanci*, *Polyhymnia* nebo Myrónova *Athéna s Marsyou*.

⁷⁷ BOUZEK 1976, 178-184.

⁷⁸ HOLLANDER 1975, 429.

⁷⁹ WINCKELMANN 1781, 579.

zmíněné „mokrý drapérii“.⁸⁰ Vztah mezi tělem a drapérií pro něj měl zásadní význam. Oděvu se věnoval také z praktického hlediska, například rozlišoval tvar rukávů nebo způsob přehození pláště přes ramena, přičemž vše demonstroval na konkrétních sochařských dílech. Byl si vědom rozdílu v dórské a iónské stylu ženského oděvu, avšak neměl jasné stanovisko ohledně jejich rozlišení.⁸¹ Winckelmann zároveň kritizoval posuzování soch a jejich dataci na základě zobrazení oděvu. Snažil se o individuální vnímání uměleckého díla, přičemž hraje roli také působnost díla na diváka. Věnoval se popisu především expresivních děl z období helénismu, jako je *Apollón Belvedéřský* či *Laokoón*, a užíval básnické výrazy. Winckelmann zastával myšlenku, že krása uměleckého díla spočívá v klidu a emotivní výraz jako vášně umění škodí. Jeho dílo mělo velký vliv na klasicistní umělce a literáty.⁸²

Neoklasicistní styl se vyznačoval výrazem důstojnosti jako nejvznešenějšího způsobu uměleckého vyjádření a idealizovaná zobrazení antické tradice byla daleko příhodnější než jakékoli zobrazení dobové skutečnosti. J. J. Winckelmann i Joshua Reynolds, který v 18. století oddělil drapérii od oděvu jakožto svébytnou uměleckou instituci, byli názoru, že lidé v antice nepodléhali módním trendům, alespoň ve srovnání s neustálými proměnami oděvů v 18. století. Antické drapérie i pod nimi odhalené tělesné tvary evokovaly dojem vznešenosti a vylučovaly nízkost ducha.⁸³

Od poloviny 19. století byly historismy vnímány jako negativní, pasivní a nekreativní, ale objevovaly se i vize o umění, které by trvalo na svých hodnotách a vracelo se k tradici; například teoretik umění John Ruskin kladl důraz na nové uchopení starých řemeslných kvalit.⁸⁴ Expresivní podání drapérie mělo v západní malbě výrazný ohlas. Drapérie byly vnímány buď jako jakýsi ideál upomínající na dávnou ušlechtilost, nebo jako potenciální riziko pro umělce, jejichž díla podléhala umělé „efektosti“. I přes takové dobové pojetí, sahající historicky až do 18. století, se drapérie vzhledem k množství nahromaděných artefaktů pojila s jakousi představou lepšího či krásnějšího života. John Ruskin v díle *The Stones of Venice* vyjádřil obdiv ke kráse a ušlechtilosti historických

⁸⁰ WINCKELMANN 1781, 216-217.

⁸¹ LEE 2015a, 11.

⁸² BOUZEK 1976, 136-140; Winckelmannovo dílo inspirovalo například G. E. Lessinga ke spisu *Laokoon aneb o hranicích malířství a poezie* (1766) a J. G. Herdera k *Pojednání o sochařství* (1778).

⁸³ HOLLANDER 1975, 448-449.

⁸⁴ Reforma uměleckého průmyslu doprovázená těmito ideami byla realizována v rámci sdružení *Arts and Crafts*, jehož protagonisté měli blízko k prerafaelitskému bratrstvu.

oděvů v portrétní malbě, kdy kostým vnímá jako zásadní z hlediska vyjádření důstojnosti a zdvořilosti.⁸⁵ Oscar Wilde kritizoval moderní oděvy, ale zároveň odsuzoval oblékat modely soudobých umělců do antikizujících oděvů.⁸⁶

3.3 Archeologické objevy

Archeologický výzkum v lokalitách pod Vesuvem byl zahájen v první polovině 18. století. Objevení Herculanea v roce 1738 a Pompejí v roce 1748 poskytlo moderní vědě nový pohled na antiku. Obě naleziště byla nejen plná uměleckých předmětů, ale také poskytla pohled do života a soukromí antických Římanů. První vykopávky v Neapolském zálivu⁸⁷ byly sponzorovány neapolským králem Karlem III. a měly za cíl získat umělecké předměty pro královskou sbírku. Nálezy byly zpočátku vystavovány v *Museo Ercolanese*, později byly přemístěny do paláce v Neapoli. Vstup do starověkých lokalit byl přísně střežen, ale byly vydávány starověké edice *Antichità*, jejichž prostřednictvím se umělci měli možnost seznámit s novými objevy.⁸⁸ Ze starších vykopávek pochází například významný nález *Velké a Malé Herkulánky*.⁸⁹ V 50. letech byla vykopána *Villa dei Papiri* (též *Villa filosofa*), v níž bylo objeveno více než sto mramorových a bronzových soch.⁹⁰ Inspirací pro umělce se staly velmi ceněné fresky z Pompejí, pokládáné za kopie řeckých originálů, které byly zarámovány, podloženy břídlíci, zaskleny a vystaveny na způsob moderních freskových obrazů. Sběrka Karla III., umístěná v královském paláci, byla publikována v díle *Le antichità di Ercolano esposte* v osmi fóliových svazcích.⁹¹

Významným objevem pro evropskou kulturu byly tzv. *Elginovy mramory*.⁹² Tým lorda Elgina⁹³ (1766–1841) využil situace na athénské Akropoli a snímal sochy

⁸⁵ RUSKIN 1885, cit. dle: HOLLANDER 1975, 416-417.

⁸⁶ HOLLANDER 1975, 416-417.

⁸⁷ Výzkumy Herculanea v letech 1738 až 1764 vedl Španěl Alcubierre, od roku 1764 pokračoval Francesco de la Vega. Město bylo možné identifikovat až roku 1763 na základě nálezů nápisů.

⁸⁸ RAMAGE 2013, 167-169.

⁸⁹ Sochy jsou pojednány na str. 17.

⁹⁰ BARROW 2015, 588; BOUZEK 1976, 134.

⁹¹ BARROW 2015, 588-593.

⁹² Součástí byly *Figury L a M* (obr. 12) z východního štítu Parthenónu, pojednané na str. 11.

⁹³ Diplomát Thomas Bruce, sedmý hrabě z Elginu.

z Parthenónu, kdy se jednalo celkem o 56 desek vlysu, 14 z 92 metop, 17 štítových soch, dále jednu karyatidu a sloup z Erechtheionu a 4 desky vlysu chrámu Níky.⁹⁴ Tyto nálezy byly v období do roku 1812 složitě transportovány do Anglie. Elgin zadával také výrobu odlitků a kreseb starověkých památek a v Římě se neúspěšně pokoušel o spolupráci s Antoniem Canovou. Zánedlouho byl z finančních důvodů nucen sbírku prodat a mramory se tak dostaly do Britského muzea v Londýně, kde byly zpřístupněny veřejnosti. Tento zásadní objev z hlediska vývoje dějin umění se stal inspirací pro soudobé umělce.

Z dalších významných objevů v souvislosti s řešeným tématem bych zmínila figurální výzdobu chrámu *Afaie na Aigině*, objeveného roku 1811, kdy se dánský sochař Bertel Thorvaldsen ujal rekonstrukce patnácti sochařských děl z chrámových štítů.⁹⁵ Roku 1820 pak byla na ostrově Mélu rolníkem náhodně nalezena socha *Venuše*, která se stala součástí národních sbírek Francie a byla umístěna v Louvru. *Venuše Mélská*⁹⁶ je považována za ztělesnění antické krásy. Drapérie má v případě tohoto díla nejen estetickou ale také podpůrnou funkci, kdy oděv zahalující nohy dodává figuře větší stabilitu.⁹⁷ Během výkopů na Samothráké v letech 1863 až 1865 pak byla na místě původní svatyně nalezena monumentální socha *Niké*⁹⁸ (obr. 24), která byla též převezena do Louvru. Objevem *Diova oltáře v Pergamonu* z 1. pol. 2. stol. př. n. l. byl roku 1879 potvrzen význam německé klasické archeologie. Výjevy z *Pergamského oltáře* vykazovaly podobnost s vatikánským sousoším *Laokoóna*, což změnilo pohled na tradiční dějiny antického umění, a otevřelo diskuzi, zda *Laokoón* může být řeckým dílem.⁹⁹ Antické umění bylo doposud známo především z popisů Plinia a Vitruvia nebo z římských kopií nalezených v Itálii, a tak nové archeologické objevy poskytly reálný obraz původního řeckého umění.¹⁰⁰

⁹⁴ BOUZEK 1976, 145; Řecko bylo v té době součástí Otomanské říše a athénská Akropole podléhala turecké správě, od níž lord Elgin mramory zakoupil.

⁹⁵ Z pověření prince Ludvíka I. Bavorského, velkého mecenáše umění. Aigínské skulptury měly být „zlatým hřebíčkem“ jeho nově vytvářeného muzea starožitností, Glyptotéky v Mnichově.

⁹⁶ *Venuše Mélská* byla nejprve prodána do Cañihradu, ale brzy ji získala Francie. Socha natolik zaujala Ludvíka XVIII., že byla roku 1822 ražena mince s portrétem krále a podobou *Venuše* na druhé straně.

⁹⁷ HOLLANDER 1975, 414, 418.

⁹⁸ *Niké Samothrácká* je pojednána na str. 15.

⁹⁹ BAŽANT 2017, 133-136.

¹⁰⁰ BOUZEK 1976, 144-146, 150-157; V rámci rozšiřování archeologického oboru probíhaly výzkumy v mnoha lokalitách v Řecku a Itálii, například v Olympii, Delfách, na Délu, v Eleusíně, Epidauru, Tróji, Mykénách, Tíryntě, v Agrigentu či Tarquiniích.

S objevením původní barevnosti starověkých řeckých soch se stala předmětem nové fascinace umělců 19. století polychromie. Antické skulptury již dávno ztratily své původní barevné pigmenty a bílé povrchy soch tak po staletí budily dojem, že se skutečně jedná o původní nebarevné provedení. Tato mylná představa, provázející období raného novověku, byla vyvrácena ve 30. letech 18. století spolu s prvními objevy původních sochařských děl s dochovanou polychromií, které se uskutečnily v Pompejích a Herculaneu.¹⁰¹ Významným počinem v kontextu antické polychromie bylo objevení sochy *Artemidy* u Pompejí roku 1760 J. J. Winckelmannem. Sochu zpočátku považoval kvůli její barevnosti za etruské umění, ale následně se domníval, že se jedná o řecký archaický originál. Později však byla *Artemis z Pompejí* datována do 1. stol. př. n. l. Během své cesty do Neapole zaznamenal Winckelmann pozůstatky polychromie v antických městech, přesto nadále prosazoval ideální bělost mramoru, kterou spojoval s dokonalostí. Jeho výroky o preferenci bělosti měly vliv na estetický vkus v oblasti sochařství po dlouhou dobu. Šok pro něj znamenal objev antických skulptur z *chrámu Afaie na Aigině*, u nichž byly prokázány stopy po barevnosti v záhybech oděvů i na povrchu mramoru.¹⁰² Winckelmann se i přesto stal pravděpodobně prvním, kdo znovuobjevil polychromii řeckého sochařství.¹⁰³

Další raný příklad polychromované výzdoby byl nalezen v *Parthenónu* na athénské Akropoli. Stopy barevných vzorů byly rozpoznány také na peplu archaické koré z doby okolo roku 530 př. n. l.¹⁰⁴ Výzkum polychromie klasické skulptury se dále zaměřil na helénistické terakotové *figurky z Tanagry*.¹⁰⁵ Na přelomu 19. a 20. století panovala již v oblasti vědy shoda ohledně barvy jako fundamentálního prvku antického řeckého a římského sochařství.¹⁰⁶

¹⁰¹ KUNZE – PRIMAVESI 2011, 18-20.

¹⁰² BOUZEK 1976, 136-140.

¹⁰³ KUNZE – PRIMAVESI 2011, 18-20.

¹⁰⁴ Oxford Classical Dictionary. *Polychromy, sculptural, Greek and Roman*. [online]. [cit. 9.7.2023]. Dostupné z: <https://oxfordre.com/classics/display/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-8118;jsessionid=1C25F4252764FD6014C8BBA737615A21?rskey=OwYv3y&result=3>

¹⁰⁵ BOURGEOIS 2014, 84-95.

¹⁰⁶ COLLIGNON 2019, 66-76.

4 ČESKÉ SOCHAŘSTVÍ 19. STOLETÍ

4.1 Sochařství klasicismu a romantického historismu

Klasicismus umožnil nejvyšší míru antického vlivu a pronikání antických vzorů do české kultury. Antikizující skulptury byly součástí výzdoby zámeckých parků. Zájem o dávnověké artefakty byl v kontextu zahrad natolik výrazný, že vznikaly i umělé archeologické památky, stylizované pomníky či fiktivní náhrobky historických osobností, umístované do zámeckých areálů. Docházelo ke kopírování římských děl, která byla vytvořena podle původních řeckých originálů. Mnohdy vznikaly stejné kopie, jako je tomu v případě sochy *Diany*, kterou si nechal umístit státní kancléř Metternich do zámeckého parku v Kynžvartu a totožnou verzi měl František Ferdinand d'Este na zámku Konopiště. Předlohou byla *Diana z Versailles*, římská kopie podle řeckého Leocharova originálu (kolem 330 př. n. l.), dnes umístěná v Louvru.¹⁰⁷

Ve výzdobě zámku Lednice je několik výrazných antikizujících sochařských děl. Klasicistní sochař Johann Martin Fischer vytvořil pro Lednici sousoší tří řeckých bohyní. Na základě odlitků zhotovil také kopie římských plastik *Umírajícího Galla a Trůnu Ludovisi*. V areálu zámku Lednice jsou k vidění také díla dvou Fischerových žáků: štukový reliéf *Dianiny koupele*, který vytvořil roku 1809 Josef Klieber, a socha *Psýché* od Leopolda Kieslinga, který byl inspirován tvorbou dánského sochaře Bertela Thorvaldsena. Nedaleko Lednice se nachází empírový *Apollónův chrám*, který zdobí Klieberovy *Múzy* v antikizujícím splývavém oděvu, spadajícím v hustě řasených záhybech. Formálně podobné jsou vápencové basreliéfy *Múz* v tympanonu brněnského hotelu Vavřince Padovce.¹⁰⁸

Dominantní se staly funerální sochy pro figurální náhrobky na nově založených pražských Olšanských hřbitovech a Malostranském hřbitově v Košířích. František Xaver Lederer, Josef Malínský či Václav Prachner vytvořili skulptury v podobě truchlících pozůstalých i mytologických figur v antikizujícím rouchu, které byly vztyčeny na funerálních pomnicích a hrobkách pražských patricijů.¹⁰⁹

¹⁰⁷ BAŽANT – PRAHL 2021, 25-28.

¹⁰⁸ SEDLÁŘOVÁ 2001a, 211-213.

¹⁰⁹ VARCL 1978, 414-416.

Příkladem pozdně klasicistní skulptury Františka Xavera Lederera (1758–1811) je *pomník hraběnky Antoinetty Hartigové* (obr. 34) z roku 1790 v zámecké zahradě v Dolních Beřkovicích. Lederer vyjádřil v sochařské figurě krásné mladé ženy, objímající dětskou rakev, cit a duševní pohnutí. Jak napsal Volavka, na náhrobku mladé šlechtičny, který vyjadřuje bolestnou vzpomínku rodičů, na první pohled zaujme „*duchaplná živost poněkud koketně zřasené drapérie.*”¹¹⁰ Pro Ledererovu tvorbu byly typické právě jednotlivé ženské postavy truchlící u náhrobku a jejich drapérie vyjadřovala především pohyb těla.¹¹¹ „*Emoci nesenou postojem figur i jejich gestem zvyšuje jemné trubcovité řasení drapérií, zdůrazňující půvab ženských postav a mládí vůbec. (...) Drapérie jsou křehké, ale také lehké a dynamické.*”¹¹² Nejsložitějším Ledererových sousoším je pak *pomník Alžběty Bertoniové* z roku 1795. V tvorbě Františka Lederera se objevuje také mužská nebo jinošská postava v podobě smutečného génia a eféba, kteří se podobně jako plačky opírají o náhrobek. Géniové jsou ztvárněni ve splývavé římské tóze, zatímco řečtí efébové, představující tragický symbol věčného mládí, nosí krátký chitón.¹¹³

Náhrobek Anny Kopicové z roku 1803 (obr. 35), umístěný na zámku Libochovice, se kvalitami i provedením drapérie příliš nepodobá dílům českého sochařství té doby. Jak konstatuje Prahl, „*Skořepová označila za autora L. Erlbecka, sochaře, o němž nelze jinak nalézt zmínky.*”¹¹⁴ Můžeme pozorovat určitou míru stylizace ve ztvárnění střihu antikizujícího roucha, kdy řasení v oblasti hrudi a dekoltu nijak zvlášť neupomíná na antický oděv; postava připomene spíše figury renesanční.

Ve druhém a třetím desetiletí 19. století, kdy se kamenosochařská práce uplatňovala převážně na hřbitovech, vznikaly mnohofigurální náhrobky, jejichž autorem byl Václav Prachner (1784–1832).¹¹⁵ U pomníků stály figury skutečné, mytologické i personifikace různých abstrakt. Roku 1820 vytvořil Prachner *náhrobek Unwerthů* (obr. 36), který je umístěn v kostele sv. Václava v Mníšku pod Brdy.¹¹⁶ U pomníku stojí dvě ženské a tři

¹¹⁰ VOLAVKA 1968, 200-201.

¹¹¹ PRAHL 2004, 55-57.

¹¹² Tamtéž, 56.

¹¹³ Tamtéž, 56-57.

¹¹⁴ Tamtéž, 183.

¹¹⁵ Z nejvýznamnějších Prachnerových prací lze jmenovat *náhrobek poštmistra Romedia Tomáška* na I. Olšanském hřbitově (kolem 1815), dále *hrobku rodiny Veithovy* na Olšanech (kolem 1820), nebo *náhrobní pomník Lva Thuna Hohensteina* na Malostranském hřbitově (1831). Převzato z: VARCL 1978, 416.

¹¹⁶ PRAHL 2004, 123-124,147; VOLAVKA 1948, 9.

mužské postavy. Muži nosí krátké chitóny či tuniky se svrchními dlouhými plášti. Ženy jsou oděny do dlouhých chitónů či tunik a přes ně mají plášť po vzoru římské pally, částečně zahalující hlavu; připomenou tak římský sochařský typ *pudicitia*.

V období českého národního obrození byl kladen důraz na ztvárnění bájných postav z českých dějin a mytologie s odkazem ke klasické antické tradici. Takto pojata byla socha *Lumíra* (obr. 37) Václava Levého¹¹⁷ (1820–1870) z roku 1848, kde dochází k propojení antického námětů s romantickým historismem. Postava sedícího *Lumíra* patří k Levého raným sochařským dílům. U figury lze shledávat podobnost s antickým Apollónem, jenž při hře na lyru působí uvolněně a majestátně.¹¹⁸ Co se týče sochařského typu, bájný staroslovanský pěvec je Levým zobrazen po vzoru řeckého boha války, inspirací byl patrně *Ares Ludovisi* z Národního římského muzea.¹¹⁹ Sedící póza je podobná, u *Lumíra* je bohatší drapérie pojata s vyšší mírou stylizace, což podtrhuje dekorativní dojem díla.

4.2 Bohuslav Schnirch

Bohuslav Schnirch¹²⁰ (1845–1901) patří k nejvýznamnějším tvůrcům generace Národního divadla. Sochy *Opery a Dramatu* nad vchodem k jevišti Národního divadla byly zadány Myslbekovi. Jeho realistické ztvárnění však příliš nevyhovovalo požadované představě, a tak byl pro další výtvarnou spolupráci na sochařské výzdobě Národního divadla vybrán Bohuslav Schnirch.¹²¹ Budova v neorenesančním slohu měla být pro Čechy tím, čím byl pro Řeky Parthenón, dominanta klasických Athén a trvalý symbol athénské demokracie se sochařskou výzdobou Feidia, jež představovala vrchol řeckého umění.

Schnirch vytvořil pro Národní divadlo v Praze několik výrazných sochařských děl. Návrhy na sousoší bronzových *antických trig* musely být po požáru Národního divadla

¹¹⁷ Václav Levý pocházel z lidových poměrů, ale jako talentovaný sochař dostal příležitost získat školení v klasicistním akademismu v Mnichově a později i stipendium na pobyt v Římě, kde byl nakonec více uznáván než v našem prostředí. Levý se od baroku odklonil k romantismu, jeho tvorba je ovlivněna také českou tradicí empíru a dekorativismu.

¹¹⁸ BAŽANT – PRAHL 2021, 56; VOLAVKA 1948, 52-69.

¹¹⁹ VARCL 1978, 417-419.

¹²⁰ Ovlivněn pobytem v Itálii v letech 1871 až 1873, zaujat renesancí i klasickou archeologií, vytvořil sochařská díla inspirovaná klasickými antickými vzory.

¹²¹ VOLAVKA 1942, 61.

přepřacovány.¹²² Schnirchovy monumentální pískovcové sochy *Apollóna Musageta a Múz* v klasicistním stylu patří mezi nejimpozantnější součást výzdoby Národního divadla. „Sochy Apollona a 9 Mus“ umístěné na balustrádě portiku Národního divadla, vyhrazeném reprezentaci dramatu a poesie, byly popsány v časopise Světozor ze dne 10.1.1879.¹²³ Múzy, jejichž kult panoval na posvátných místech poblíž Olympu i na pohoří Parnassu, byly doprovázeny Musagetem neboli Apollónem Kytharoidem, který kráčet v čele jejich sboru, jak zaznívá v jednom z homérských hymnů. Počet Múz se ustálil v době helénismu, kdy jim byly přiděleny jednotlivé umělecké obory.

Schnirch podporovaný Tyršem byl zastáncem antického ideálu, proto sochy nebyly zhotoveny tak, aby se podobaly slovanským typům, jak bylo původně zamýšleno. Patrně vycházel ze sochařských typů ze *Síně Múz* z vatikánských muzeí v Římě a *Múz* z pařížského Louvru.¹²⁴ Schnirch kladl důraz na zachování původních prvků antického oděvu, jak je patrné z detailů, které jsem fotograficky zaznamenala během badatelské návštěvy v Národním divadle, která se uskutečnila 11.4. 2023.¹²⁵

Úrania, Múza astronomie, jež přenáší hymnus k bohům, je oděna do chitónu, který je na ramenou a podél paží sepnut několika knoflíky (obr. 40) po vzoru řeckého chitónu. Jemně řasený oděv, který vytváří hustou škálu úzkých záhybů, je z velké části překryt svrchním pláštěm ze silnější tkaniny. Dolní okraj pláště zdobí lem s motivem hvězd (obr. 41) a v ruce drží *Úrania* glóbus. Ve středu cyklu se nachází *Apollon Kytharoidos*, hrající na svůj hudební nástroj, po boku s *Polyhymnií*, patronkou sborového a hymnického zpěvu. Vznešená a zamyšlená *Polyhymnia*, oděná v peplu, má jako jediná z *Múz* zahalenou hlavu jako výraz ženské ctnosti. Ostatní členky sboru se nachází symetricky po stranách. Upevnění oděvu sponami na ramenou, typické pro řecký oděv, a podkasání vzniklé našením látky je možné vidět u oděvu *Múzy Kleió*, patronky dějepisectví, ztvárněné se svitkem a rydlem. Lemy s tradičním řeckým vzorem meandru jsou patrné z detailu oděvu *Thálie* (obr. 45), Múzy komedie a bukoliky, jež je znázorněna s věncem z břechťanu a pastýřskou holí, a také je vidíme na oděvu *Kalliopé* (obr. 42 a 44), Múzy epického básnictví, která drží voskové tabulky a rydlo. Štřapce a lemy s lineárním vzorem jsou

¹²² BAŽANT – PRAHL 2021, 74; VARCL 1978, 420; WITTLICH 2002, 121.

¹²³ KOZÁNEK 1879, 16-17, 22-23.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Za možnost realizace badatelské návštěvy a konzultace děkuji paní Mgr. Petře Daňhelové, konzervátorce a restaurátorce Národního divadla.

součástí oděvu pěvkyně *Melpomené* (obr. 39 vlevo), jež je zobrazena s břečťanovým věncem a tragickou maskou v odkazu na Dionýské slavnosti, a dále také oděvů *Kalliopé* (obr. 42 a 44) a *Euterpé* (obr. 43), Múzy lyrického básnictví a veselé smyslnosti. *Terpsichoré* (obr. 39 vpravo) reprezentuje lyrické písně a sborový tanec a *Erató* představuje Anakreonskou poezii a veselost. Oděvy Schnirchových *Múz* (obr. 38 a 39) působí dojmem těžké tkaniny, jejíž záhyby jsou často velmi pravidelné, jak je patrné z detailu (obr. 45). Také způsob zavěšení a řasení látky odpovídá antickým drapériovým systémům.¹²⁶

V roce 1883 navrhl Schnirch proscénium Národního divadla. Apollon a Dionýsos, zobrazení v tympanonu, kteří v kontextu Nietzscheho odkazu díla *Zrození tragédie z ducha hudby* z roku 1872 představují kontrast a rivalitu appolinského a dionýského principu, zde nestojí proti sobě, nýbrž oba vítězí ve jménu českého národa.¹²⁷ Oba bohové i bohyně vítězství mezi nimi jsou oděni v antikizující roucha.

Před vstupem do pražského Rudolfinu jsou umístěny dvě velkolepé pískovcové antikizující sochy *Hudba světská* a *Hudba církevní*, vytvořené Schnirchem v roce 1885.¹²⁸ Světská hudba (obr. 48) je zde symbolizována lyrou, postava církevní hudby drží v rukou malé varhany.¹²⁹ Hudba světská je od pasu dolů zahalena v mohutné roucho, pod nímž se značí šaty z jemnější tkaniny. Látka chitónu či tuniky v dekoltu je daleko slabší, než je tomu u Schnirchových *Múz* na Národním divadle. Šaty jsou na levém rameni připevněny knoflíkem (obr. 47), zatímco pravé rameno je zcela odhalené. Ze ztvárnění je patrné, že efektu jemného drapování šatů v oblasti dekoltu (obr. 46) je dosaženo úpravou tkaniny, nikoli jejím sepnutím na rameni.

¹²⁶ Na přelomu 19. a 20. století se Bohuslav Schnirch setkal s odmítnutím. Jeho dílo bylo znevažováno jako prosté výtvořky klasicismu, akademické a dekorativní, bez uměleckého a hodnotového přesahu. Převzato z: BAŽANT 2017, 139-140; BAŽANT – PRAHL 2021, 74; VARCL 1978, 420. Sochy Apollóna a Múz byly hodnoceny jako díla bez tvůrčí invence, sochařské figury s malou vizuální odlišností. Sochy byly vytvořeny velmi rychle, kdy v průběhu roku 1877 byly zpracovány všechny modely a do konce října 1878 byly sochy dokončeny. Převzato z: LIČKOVÁ 1992.

¹²⁷ BAŽANT 2017, 139-140.

¹²⁸ Pro sochařské pomníky období historismu 19. století byla charakteristická symetrie vyjádřená pomocí protějšků, jak lze pozorovat také u dvojice soch *Přírodní vědy a Historie a Literatura* Josefa Maudera před budovou Národního muzea. Převzato z: BAŽANT – PRAHL 2021, 63; WITTLICH 2002, 121.

¹²⁹ BAŽANT – PRAHL 2021, 63.

4.3 Josef Václav Myslbek

Vojtěch Volavka o Josefu Václavu Myslbekovi¹³⁰ (1848–1922) napsal: „Největšího klasicistního sochaře nelze spatřovat v Prachnerovi ale až v mladém Myslbekovi let sedmdesátých.“ *Hygeia* a *Oddanost* jsou vrcholnými díly Myslbekovy klasicistní tvorby. Je to jeho „syntéza antiky s realismem“, kdy „v každém novém monumentálním díle shrnuje výtěžky předcházející periody a zapojuje je do nového názoru“. Realismus je v Myslbekově díle zastoupen již od počátku jako „jakýsi spodní proud“.¹³¹

Roku 1873 vytvořil Myslbek své první monumentální dílo, pomníkovou sochu *Hygieie*. Bronzová plastika je umístěna v areálu Priessnitzových léčebných lázní v Jeseníku. V díle jsou patrné antické inspirace po vzoru francouzského neoklasicismu. Myslbekova *Hygeia* (obr. 50) nosí dlouhý řasený oděv podobající se chitónu, klouzající z levého ramena a částečně odhalující ňadro. Přes šaty má ležérně přehozený svrchní plášť spadající z pravého ramene.¹³² Socha *Hygieie* ukazuje na Myslbekův vývoj od akademického klasicismu, znatelného v prvním návrhu z roku 1869, k novorenesančnímu stylu výsledné verze. Drapériové schéma plastiky odpovídá sochařskému stylu císařského Říma.¹³³ Líbezná *Hygeia* ale také „otvírá novou duchovní oblast“, jak uvádí Volavka. „U Myslbeka se hellénská calokagathie, která se projevila snahou po ideální harmonii těla a ducha, stává prvkem především uklidňujícím.“ Tato plastika tak předznamenává i smyslový obsah Myslbekova díla. *Hygeia* je mladou dívkou atletické figury, její částečné obnažení vyzařuje živé mládí, posazení hlavy a vavřínový věnec ve vlasech navozují lyrický dojem. Můžeme v ní pozorovat pestrý a živý tón helénistických tanager, spíše než kánon klasických děl.¹³⁴

¹³⁰ Josef Václav Myslbek pocházel ze skromných poměrů, učil se nejprve v ateliéru Tomáše Seidana, který inklinoval k sochařského realismu a ovlivnil jeho umělecké směřování. Druhým Myslbekovým učitelem byl Václav Levý, od roku 1868 byl pak vzděláván na Akademii, kde v té době ještě nebylo sochařské oddělení. Roku 1873 si Myslbek otevřel vlastní ateliér ve Spálené ulici, nedaleko Národního divadla. Od téhož roku se v jeho tvorbě zintenzivňuje antická inspirace, což bylo patrně ovlivněno zpřístupněním sbírky antik v pražském Klementinu. Myslbek nepodnikl mnoho studijních cest, ale antická díla mu byla zprostředkována ve formě fotografií antických děl od přátel. Převzato z: BOUZEK 1986, 158; VOLAVKA 1942, 15-16.

¹³¹ VOLAVKA 1948, 65, 71-72.

¹³² VARCL 1978, 420-421.

¹³³ BOUZEK 1986, 158.

¹³⁴ VOLAVKA 1942, 15-16.

V letech 1880 až 1884 vytvořil Myslbek plastiky *Oddanost* a *Stálost ve smýšlení* pro atiku vídeňského parlamentu. Alegorie mužských ctností se opíraly o antické předlohy a Myslbek si předem zhotovil malé modely, na nichž aranžoval drapérii.¹³⁵ U návrhů soch bylo nutno vycházet jednak z klasicistického pojetí budovy a za druhé dodržet zadané alegorie po vzoru antického seznamu „*Ctnosti národa římského*”. Římských protějškem *Oddanosti* byla ctnost Fides, svědomitost v dodržení slibů. *Stálost* odpovídala římské Virtus, statečnosti bojovníka. V 19. století byl kladen důraz na ztvárnění ctností, což nebyl snadný úkol.¹³⁶ Význam těchto děl je stěžejní, jelikož zde dochází ke změně v přístupu k antice a jejímu vnímání v českém sochařství. Do té doby byla antika v českém sochařství pojímána především dekorativně s jakýmsi odkazem na bývalou a nedostižnou krásu a velikost. Myslbek vnímá antický odkaz v jeho morální hodnotě a přistupuje k němu s výrazovou vážností, až tragičností. Plastika *Oddanosti* je muž s realistickým vážným výrazem, oděný v tóze v kánonu římského umění. „*Touto plastikou Myslbek vnáší do českého sochařství vlastní pojem tragického.*“ Je to obdobný patos, jaký se objevuje ve francouzském malířství Davidově. Vážnost a pochmurnost umocňuje historický oděv v podobě kultovní římské tógy.¹³⁷

Pro alegorii *Oddanosti* byly Myslbekovi vzorem sochy *Démosthena* a *Sofokla*, tzv. *Lateránský typ*.¹³⁸ V prvním náčrtu *Oddanosti* to byl staroslovanský bojovník v tóze. Ve druhém náčrtu jsou již výrazně znatelné římské prvky, hlava je římského typu a tóga se proměňuje. „*Z tenké draperie, která v prvním modelu tělo spíš halila než oblékala, stává se v druhém skutečný šat, na prsou jen v zřasení ještě trochu nedořešený.*”¹³⁹ *Oddanost*, odhalující hrud' a nabízející své srdce, může evokovat také upřímnost křesťanskou. Ve druhém návrhu (obr. 51) je to již „*Oddanost v rouše římském a ve svém původním významu.*”¹⁴⁰ Roku 1884 byl zhotoven odlitek definitivního modelu v bronzu a o dva roky později byla provedena socha pro atiku vídeňského parlamentu v mramoru. Myslbekův sádrový originál byl uschován na pražské Akademii.¹⁴¹

¹³⁵ BAŽANT – PRAHL 2021, 88.

¹³⁶ BOUZEK 1986, 160; VOLAVKA 1942, 46-49.

¹³⁷ VARCL 1978, 420-421.

¹³⁸ BOUZEK 1986, 160.

¹³⁹ VOLAVKA 1942, 49.

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ VOLAVKA 1929, 25.

Plastika *Stálost ve smýšlení* je jasnou ukázkou antické předlohy, kde se naopak plně prosazuje kánon řeckého sochařství a kde se drapérie objevuje jako doprovodný prvek zušlechťující nahé mužské tělo a posilující představovanou ctnost. Nahý voják jako alegorie Stálosti se v první verzi návrhu z roku 1880 velmi podobal antické plastice *Area Borghese*, kterou Myslbek pečlivě studoval z fotografií díla z Louvru, jež mu poskytl Vojtěch Hynais. Patrná byla také podobnost s Polykleitovou sochou mladíka *Doryfora*.¹⁴² *Oddanost a Stálost ve smýšlení* jsou patrně „dvěma nejvíce antikizujícími plastikami z Myslbekova díla“, uvedl Bouzek.¹⁴³

Pro atiku vídeňského parlamentu vytvořil Myslbek dále návrhy alegorií *Spořivosti* a *Pilnosti*. *Spořivost* byla inspirována helénistickou *Venuší* a *Pilnost* vychází z oblíbeného římského sochařského typu *Malé Herkulánky* (obr. 28).¹⁴⁴ První verze návrhu *Spořivosti* je zatím jaksí barokně rozevlátá, ale v druhém návrhu je již cítit antický šat, podobný oděvu *Hygieie*. *Pilnost* se v návrhu podobá více helénistickým vzorům typu tanager. Ze čtyř Myslbekových návrhů pro atiku parlamentu ve Vídni byly schváleny jen sochy *Oddanost a Stálost ve smýšlení*.¹⁴⁵

Na přelomu 19. a 20. století se stupňoval spor proklasických a antiklasických tendencí v umění. Zvláště francouzské sochařství 19. století se vyznačovalo romantickou malebností a tíhnutím k senzualismu a psychologickému rázu umění. Myslbekova tvorba se nadále ubírala cestou francouzského umění, zároveň byl ovlivněn tradicí českého sochařství a jeho „klasicizujícími“ tendencí. Antikizující ikonografie se prosazovala také v architektuře veřejných budov, mezi něž patřily finanční ústavy, jejichž výstavba a umělecká výzdoba byla na vzestupu. V tomto kontextu je výrazné Myslbekovo sousoší *Spořivost a Hospodárnost* umístěné v hale bývalé České spořitelny v Praze, dnešní Akademie věd. Dvojice soch, které byly pojaty jako antikizující karyatidy, byla osazena u východu ze dvorany do hlavní místnosti budovy roku 1897.¹⁴⁶

Karyatida představující *Spořivost* (obr. 52) drží v levé ruce ošatku se slepičkou a také její oděv evokuje spíše vesnické prostředí. Trup je mírně stažen korzetem

¹⁴² BOUZEK 1986, 160; VOLAVKA 1942, 46-49.

¹⁴³ BOUZEK 1986, 160.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ VOLAVKA 1942, 47-48.

¹⁴⁶ BAŽANT – PRAHL 2021, 93-94; VOLAVKA 1929, 70.

převázaným v pase plastickou provázkovou stuhou s mašličkou. Od pasu dolů až na zem v těžších záhybech volně spadá jemně drapovaná tkanina. Tento materiál vytvářející pravidelné úzké záhyby (obr. 54) kontrastující s hladkou pokožkou, působí moderním dojmem. Socha *Hospodárnosti* (obr. 53) je zahalena v mohutnějších pláštích, v pravé ruce drží účetní knihu, v levé dubovou větevku a její hlavu zdobí dubový věnec. *Hospodárnost* nalezla sochařský vzor v Lyssipově *Menádě*.¹⁴⁷ Na rozdíl od *Spořivosti* je oděv *Hospodárnosti* tvořen výrazně hladším materiálem bez viditelných známek drapování. Z detailu zakončení pláště je patrné ztvárnění silné tkaniny (obr. 55). Sloupové hlavice obou soch zdobí shodný motiv vejcovce. Svým postojem sochy vychází z klasických karyatid¹⁴⁸, nicméně oděv *Spořivosti* se původnímu antickému pojetí vzdaluje.¹⁴⁹

Podoba Myslbekovy kultovní sochy *Hudby*, umístěné ve foyeru Národního divadla, se vyvíjela od roku 1891, kdy vyvstaly první myšlenky a Myslbek začal rozpracovávat kresebné skicy, až do roku 1907, kdy byla verze definitivní. Pro podobu bronzové plastiky *Hudby* čerpal inspiraci z několika sochařských typů, kdy jako proporční vzor zřejmě posloužila *Esquilinská Venuše* z Kapitolských muzeí v Římě.¹⁵⁰ Alegorie *Hudby* je zahalena do dlouhé řasené drapérie, ruce pozvedá k hrudi a k srdci si tiskne lyru či varyto¹⁵¹, což signalizuje lásku Čechů k hudbě. Copánky a lipový věnec ve vlasech jsou také tradičním symbolem češství. Postava *Hudby* hledí dolů se zavřenými očima, působí mírumilovným a laskavým dojmem. Dílo vzniklo dle principů soudobého francouzského sochařství a bylo považováno za nadčasové, ačkoli mladá generace vnímala Myslbeka jako tradicionalistu, jehož tvorba nedosahuje kvalit moderních sochařů, jako byl například Auguste Rodin.¹⁵²

¹⁴⁷ BOUZEK 1986, 161.

¹⁴⁸ Karyatidy se nicméně v české i moravské architektuře objevovaly už okolo pol. 19. století. Mezi zajímavé ukázky užití ženského motivu coby nosného prvku v architektuře patří 335 cm vysoké pískovcové karyatidy bývalého cukrovaru Putterlik v Brně z roku 1847, jejichž autorem je Hanns Gasser. Čtyři karyatidy v podobném stylu, připomínající řecké Múzy, byly součástí výzdoby budovy gymnázia v Brně na novém Alžbětíně náměstí, dnešním Komenského nám. Dalším příkladem brněnských karyatid jsou čtyři klečící figury Josefa Břenka, umístěné v bývalém Chlumeckém domě v České ulici. Převzato z: SEDLÁŘOVÁ 2001b, 28-32.

¹⁴⁹ V kontextu alegorických soch stojí za zmínku pískovcová antikizující plastika na nádraží Plzeň - Jižní předměstí z roku 1895. Alegorie *Železnice* je oděna v dlouhý splývavý řasný oděv, její pravá noha je nakročena v kontrapostu, levou rukou pevně opírá o trup kolo z vlakové soupravy.

¹⁵⁰ BAŽANT – PRAHL 2021, 68, 75.

¹⁵¹ Varyto, kdysi vášnivě vztyčené, pak volně držené, jednou náznak a jindy symbol - dnes „tiskne *Hudba k srdci* - z něhož láska i cit se v nástroj line a struny srdce se chvějí.“ Převzato z: VOLAVKA 1942, 98.

¹⁵² BAŽANT 2017, 140-143.

Jan Bouzek uvedl několik dalších antických inspirací v Myslbekově díle.¹⁵³ Vzory pro sochu *Anděla* z roku 1875 byly patrně *Malá Herkulánka* a římská kopie *Múzy Polyhymnie*. Sousoší *Eudore a Cymodécée*, které vzniklo o rok později, bylo pojato jako kombinace vzorů *Mrtvé Amazonky* z tzv. Malého věnného daru a podstavce *Galla se ženou* z tzv. Velkého věnného daru. Ačkoli Myslbekovo dílo představuje nejzajímavější kapitolu ve vývoji českého historizujícího sochařství 19. století,¹⁵⁴ nenacházíme v něm konkrétní inspirace antickým oděvem. Jsou to inspirace antickými díly co do pojetí pózy figur, nikoli však ve smyslu pojetí antického roucha.¹⁵⁵

¹⁵³ Za zajímavost lze považovat začlenění antické Amazonky do ztvárnění legend ze slovanské mytologie. Takovým případem je Myslbekovo sousoší *Ctirada a Šárky*, dnes umístěné v areálu pražského Vyšehradu z roku 1895. Model sousoší vznikl původně pro pražský most mezi Smíchovem a Novým Městem, dnešním Palackého mostem. Myslbek převedl příběh postav z legendy o Dívčí válce do lyrické kompozice. *Ctirad* osvobozuje dívku připoutanou ke kmeni stromu. V díle jsou patrné principy francouzského sochařství i inspirace antickými náměty. Převzato z: BAŽANT – PRAHL 2021, 49. Myslbek své modely přepracovával, a tak například u *Ctirada* je patrná podobnost spodní části se sochou *Záboje*. Postava *Šárky* připomene Lysippovu tančící *Menádu* umístěnou v Berlíně. Převzato z: BOUZEK 1986, 158-162.

¹⁵⁴ BOUZEK 1986, 158-162.

¹⁵⁵ Tuto záležitost jsem diskutovala s Prof. Janem Bažantem během konzultace dne 12.5.2023, který v rámci výzkumu Myslbekových inspiračních zdrojů procházel Myslbekův osobní archivní fond a nenalezl žádné konkrétní předlohy v oblasti drapériových systémů ztvárněného oděvu.

5 ČESKÉ MALÍŘSTVÍ 19. STOLETÍ

5.1 Klasicisticko-akademické tendence v českém malířství

Archeologické objevy pod Vesuvem a také Winckelmannovo dílo v 2. polovině 18. století podnítily evropskou kulturu k zájmu o antické dědictví a rozšiřování antických vzorů, což se promítlo i na naše území. Nekonal se u nás expedice do antického Středozeří, jako z jiných evropských zemí, ale individuální výpravy za poznáním antického dědictví již realizovány byly. Kromě toho u nás existovaly šlechtické knihovny, kde byly publikace o antice průběžně doplňovány.¹⁵⁶ V 18. století se tak antické náměty promítaly do dekorativní nástěnné malby, která ani v 19. století nezanikla a nadále zdobila šlechtické i měšťanské domy.¹⁵⁷ Krajiny obrazů pozdního 18. a raného 19. století byly velmi idealizované, inspirované pastýřskými zpěvy, připomínající spíše malebné oblasti Latia než drsnou krajinu Peloponésu s horskými srázy. Vliv literatury dotvářel snový až nostalgický ráz krajiny s pozůstatky antických staveb.¹⁵⁸ Na přelomu 18. a 19. století se formovalo hnutí českého národního obrození a součástí programu byla novodobá recepce antického dědictví v duchu novoklasicismu. Zájem o antiku v českém malířství pak vrcholil v 1. a 2. desetiletí 19. století.¹⁵⁹

5.1.1 Ludvík Kohl

Antickým námětům v malířství se výrazně věnoval Ludvík Kohl (1746–1821).¹⁶⁰ Na jeho plátnech se objevila témata jako Kleopatra, Tarquinius a Lukrécie nebo Sokratova smrt.¹⁶¹ V Kohlově díle jsou výrazně zastoupeny zejména obrazy starověké antické

¹⁵⁶ VARCL 1978, 311, 428.

¹⁵⁷ PETROVÁ 2001, 70; VARCL 1978, 323; Například v malířské výzdobě zámku Bečváry se objevily výjevy z Aeneidy.

¹⁵⁸ VARCL 1978, 428-429; Krajina patrná v dílech Františka Xavera Procházky. Pastýřská idyla v prostředí arkadické krajiny nebo ruiny Pompejí v pozadí s Vesuvem byly náměty obrazu *Čtyři denní doby* (1810) malíře Karla Postla.

¹⁵⁹ BAŽANT – PRAHL 2021, 13-14; VARCL 1978, 426.

¹⁶⁰ Kohl byl žákem vídeňské akademie v duchu klasicismu a jeho tvorba byla ovlivněna soudobým historismem.

¹⁶¹ PETROVÁ 2001, 73; VARCL 1978, 427.

a egyptské architektury včetně interiérů chrámů se zápalnou obětí, sochami i dobově oděnými postavami, přičemž autor prokazuje výrazný smysl pro perspektivu a architektonickou přesnost. V jeho díle s různorodými historickými náměty pozorujeme projevy historického romantismu.¹⁶² Kohlovi bylo blízké dekorativní tvarosloví pozdního římského císařství, které souznělo s dozrívajícím barokním pojetím¹⁶³, typickým pro naše prostředí. Takové výtvarné chápání bylo v rozporu s klasickým řeckým ideálem, jak jej propagoval Winckelmann a jak byl všeobecně přijímán jeho současníky. „*Jeho senzitivní obrazy počátku století, v protikladu ke splývavému klasicistnímu rukopisu, byly naplněny světelným dramatem a tvarovou mnohostí a přibližují se tak spíše tradicím barokním než klasicistnímu ideálu harmonie a jednoduchosti.*”¹⁶⁴

Dva Kohlovy obrazy jsem měla možnost blíže prostudovat při badatelské návštěvě v Národní galerii Praha.¹⁶⁵ Na Kohlové obraze z let 1808 až 1809 nazvaném *Vnitřek fiktivní antické svatyně se zápalnou obětí bohu Apollónovi* (NGP, inv. č. O 14654) (obr. 56) vidíme kněze konající zápalnou oběť před kolosální chrámovou sochou Apollóna. Okolo sochy stojí několik přihlížejících osob včetně přinášejících obětní dary do svatyně. Na první pohled zaujmou šaty výrazně červené barvy, do nichž je oděna žena v předním plánu malby, která klečí na schodech a drží amforu. Barva šatů kontrastuje s Apollónovou sochou, která je kompletně provedena v bělostné barvě mramoru. Struktura oděvů v Kohlově podání vcelku odpovídá původním antickým oděvům, avšak vzhledem k malému rozměru postav v rámci celkové kompozice děl nejsou zpracovány jejich detaily (obr. 57). Na Kohlových postavách zaujme spíše poněkud zvláštní ztvárnění tělesných proporcí, nevyjímaje obličejů, které působí až dojmem jakési anomálie či jsou přinejmenším podány naivním způsobem.¹⁶⁶ Naopak interiér chrámu je proveden se všemi architektonickými detaily včetně bohatě zdobeného stropu a vlysů, propracovaných sloupových hlavic a mnoha soch na podstavcích, zdobících chrámové výklenky.

¹⁶² PÁNKOVÁ 1984, 8, 18; Kohl ve svém díle uplatňoval technické dovednosti, věnoval se například studiím z oboru mechaniky nebo půdorysům a architektonickým plánům zahrad.

¹⁶³ Spojité prvky umění pozdního římského císařství s barokem vyjádřil J. B. Piranesi v díle *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani* z roku 1761.

¹⁶⁴ PÁNKOVÁ 1984, 14.

¹⁶⁵ Velice děkuji paní Mgr. Veronice Hulíkové, ředitelce Sbírký umění 19. století a klasické moderny Národní galerie Praha, za její vstřícný přístup a možnost nastudování vybravých Kohlových a Pirnerových uměleckých děl během badatelské návštěvy, která se uskutečnila 19.4.2023.

¹⁶⁶ PÁNKOVÁ 1984, 8.

Na Kohlově obraze *V antickém paláci* z roku 1816 (NGP, inv. č. O 6316) (obr. 58) vidíme ve vnitřním chrámovém prostoru nad schodištěm skupinu antických státníků, na schodišti pod nimi ozbrojenou stráž, v předním plánu malby pak dva rokující muže a několik vojáků. V chrámovém prostoru v pozadí se pohybují další osoby. Dominantou obrazu je opět chrámová architektura provedená s minimální barevností, kdy převažují tóny šedé a především dekorativní hlavice sloupů jsou zdobeny v tlumeném tónu zlaté. Výrazný je strop svatyně, zaujímající polovinu celkové kompozice obrazu. Podobně jako architektura i monumentální sochy jsou provedeny pouze v přechodech bílé až šedé. Naopak barvy oděvů postav jsou výrazné, objevuje se červená, modrá, žlutá, béžová, hnědá a zelená. Zaujme zejména červená a modrá barva svrchní části oděvů dvou patrně římských státníků. U vysokých hodností v Římě byly obvyklé odstíny fialové, nikoli však sytě červené a modré barvy. I v případě tohoto díla zaujmou v detailu (obr. 59) zvláštní obličejové postav než jejich antické oděvy.¹⁶⁷

Z Kohlova zpracování postav vyvozují, že pro něj byly spíše barevným doplňkem pro oživení chrámových interiérů, jejich vzhledu však nevěnoval přílišnou pozornost. Ačkoli barvy oděvů ne zcela odpovídají barevnosti antického oděvu, jako jeden z mála českých malířů ztvárnil historické náměty ve snaze o zachycení struktury antických oděvů.

5.1.2 Josef Bergler

Malíř Josef Bergler¹⁶⁸ (1753–1829) zastával názor, že smyslem malířství je zobrazení ideální krásy a harmonické formy. V té době se výuka na Akademii¹⁶⁹ soustředila na kresbu podle klasických antických předloh a odlitků antické plastiky.¹⁷⁰ Bergler namaloval v roce 1803 návrh opony pro Stavovské divadlo, přičemž opony představovaly podstatný

¹⁶⁷ Kohl vytvořil několik obdobných prací z interiérů i nádvoří antických chrámů, např. *Sókrates ve vězení* z roku 1801 nebo *Hannibalova oběť* z roku 1807. Převzato z: PÁNKOVÁ 1984, 13; VARCL 1978, 427.

¹⁶⁸ Josef Bergler, první ředitel pražské Akademie, byl především figuralistou a často se ve své tvorbě inspiroval biblickými náměty a českými legendami. Byl však zároveň vychován k obdivu k antice, který se promítal do způsobu pojetí figur, a tak například v obraze s názvem *Přemysl a Libuše obětují bůžkovi Zělů* ztvárnil slovanského bůžka jako řeckého satyra. V jeho tvorbě se objevují i náměty z římské historie, jako je tomu v obraze *Heřman po bitvě v Teutoburském lese* z roku 1809. Převzato z: PETROVÁ 2001, 82-83.

¹⁶⁹ Mezi výrazné Berglerovy žáky na Akademii patřil František Tkadlík, který vynikal portrétní tvorbou a za své kresebné práce podle antických plastik byl oceňován. Tkadlík zaujal například kresbou podle hlavy Antinoia či Apollóna Belvedérského, nebo kresbou kompozicí *Agar a Ismael na poušti* z roku 1815. Citovost a melodičnost, jaká číší z jeho děl, nebyla běžná v akademické kresbě jeho doby. Převzato z: PETROVÁ 2001, 84-85, 95-99.

¹⁷⁰ VARCL 1978, 430.

umělecký koncept doby. Opona byla provedena roku 1804 drážďanským divadelním malířem Friedrichem Reinholdem a byla užívána až do roku 1836. Do dnešní doby se bohužel originál opony nezachoval. Námět opony,¹⁷¹ jejíž kopie v podobě obrazu (obr. 60) je umístěna ve vstupním foyeru Stavovského divadla v Praze, detailně rozvíjí antickou mytologii. Vidíme olympské bohy, Pallas Athénu a Apollóna se čtyřspřežím, ve společnosti devíti Múz a řeckých hrdinů, Hérakla a Thésea, stojícího pod sochou českého lva.¹⁷² Scéna se odehrává v krajině kolem Prahy a Múzy mají moc proměnit ji v bájný Parnas. Námět tak symbolizuje šťastnou budoucnost české země a hlavního města Prahy.¹⁷³ Na návrhu opony si můžeme prohlédnout několik postav v antikizujícím oděvu. Berglerovo ztvárnění oděvů a řasení šatů múz je spíše volné, než aby upomínalo na záhyby antických drapérií. Barevnost oděvů je pestrá, postavy mají šaty i zahalující pláště ve žluté, modré, zelené, fialové, růžové i bílé barvě (obr. 61). Vítězný Théseus s odhalenou hrudí je oděn v roucho temně červené barvy a ověnčen. U dvou z postav si pak můžeme všimnout dvojího podkasaní šatů, jaké se používalo u antických chitónů.¹⁷⁴ Celkovým dojmem však malba evokuje spíše barokní výjevy, čemuž napomáhá světelný kontrast i gesta rukou postav navozující dojem dění v pohybu.

5.2 Období generace Národního divadla

Úloha antiky zůstávala i nadále významná, ačkoli nebylo snadné propojit antické vzory s tematikou národní. Josef Mánes (1820–1871) i Mikoláš Aleš používali antické náměty, ale nelze v kontextu jejich díla hovořit o zobrazení antických oděvů ani antikizujících drapérií. Je to pouze nádech antiky, která promlouvá skrze náš národní folklór. Postavy z jejich pláten vyznačují tělesnou sílu a zároveň jemnou ušlechtilost po vzoru řecké

¹⁷¹ Dle kartotéky Dr. Porta byl návrh opony popsán přibližně takto: Theseus vítězí nad Minotaurem; u nohou reka dokonává obluda, oslavován je múzami. Ještě usilovněji jej chrání bohyně tří hlavních měst Prahy, tj. Malé Strany, Starého a Nového Města, a zároveň ho prosí, aby za své sídlo zvolil stanoviště českého lva. V pozadí vede boj závist, svár, hněv, hloupost a celé vojsko neřestí. Do cesty se jim ale postavil Herkules, Minerva a orel, ozbrojený Jupiterovými blesky. V souboji neřesti srážejí do bezedné propasti. Ve středu oblohy září Phöbus ve svém voze taženém čtyřspřežím. Převzato z: PORT 1932-33, 153.

¹⁷² „Oponě se tu vyčítá mimo jiné, že klade personifikace tří pražských měst do společnosti múz. V duchu dobového nářku, který se stal topos, se zjišťuje, jak jsou místní typy tělnaté, zatímco múzy vychudlé – o českém lvu ani nemluvě. Je to negace programu opony, neseného ambicemi patronů divadla na obrodu a kulturní rozkvět královského města, jemuž se následky revoluce a válek zatím vyhýbaly.“ Převzato z: NOVOTNÝ 1935-36, 188-189.

¹⁷³ BAŽANT – PRAHL 2021, 15-17.

¹⁷⁴ Patrně například u *Diany z Gabií* (obr. 22).

kalokagathie, což mělo za cíl odlišit historické Čechy od drsných germánských kmenů. Právě tato snaha o jasné odlišení české a německé historie se promítá do umělecké tvorby a antický ideál se stává inspiračním zdrojem pro podporu myšlenky české státnosti. Alšův cyklus lunet vytvořený pro Národní divadlo námětově čerpá z národní mytologie i z řeckého dramatického básnictví.¹⁷⁵ V tvorbě Josefa Mánesa se objevují antické náměty především v jeho lyricky laděných kresbách. Příkladem je alegorická malba *Prameny Labe* s mužskou postavou podobající se božstvům Nilu nebo Tiberu, oblíbeným v helénismu. Také věhlas znovuobjevených antických Pompejí se nevyhnul ani českému uměleckému prostředí. V Mánesově malbě *Život na panském sídle* je patrná inspirace vlysem z triklinia pompejského domu Vettiů. Mánesův obraz *Lyrická poezie* z roku 1859 zobrazuje krajinu antikizující pastorální idyly. Ústřední trůnící ženská postava v drapérii s odhaleným ramenem podává dětem snítku nebo syrinx, používanou při řeckých rituálech plodnosti. Postava evokuje jednak mateřství, zároveň má atributy upomínající na římskou bohyni Minervu.¹⁷⁶ Stylizovaná drapérie posiluje idylický výjev, avšak podobně jako v níže pojednaném Pirnerově díle bez přímého odkazu k antickému oděvu.

Národní divadlo, jako hlavní scéna kulturního dění v 19. století, bylo vybudováno dle návrhu architekta Josefa Zítka ve slohu novorenesance. Výzdoba měla odrážet obrozený vztah české výtvarné kultury k antice a výrazně ji ovlivnil Miroslav Tyrš. Součástí výzdoby byly výše pojednané Schnirchovy sochy *Apollóna Musageta a Múz* v klasicistním stylu, dále také motivy z období helénismu, převzaté renesančním uměním 16. století, a například i odkazy k dionýské mytologii. *Opona Národního divadla* Vojtěcha Hynaise (1854–1925) z roku 1883, která nahradila původní oponu Ženíškovu, jež lehla popelem při požáru Národního divadla v roce 1881, představuje alegorickou podobu Chrámu znovuzrození. Vidíme Múzy a umělce před antikizující architekturou. Je známo, že se Vojtěch Hynais v tvorbě inspiroval podobou svých přátel, kteří mu stáli modelem.¹⁷⁷ Šaty postav ze středu opony Národního divadla, nazvaném *Apotheosa umění a umělců* (obr. 62), jsou přepásány pod prsy a sahají pouze nad prsa, čímž zůstává odhalený dekolt i záda, což nebyl typický střih antického oděvu, ale jeho velmi stylizovaná podoba.

¹⁷⁵ VARCL 1978, 343-345.

¹⁷⁶ Tamtéž, 432-434.

¹⁷⁷ BAŽANT – PRAHL 2021, 66; VARCL 1978, 434-435.

V Případě Hynaisova *Paridova soudu*¹⁷⁸ (obr. 63) z roku 1893 je drapérie použita pouze jako látka zahalující postavy dvou bohyní od pasu dolů, čímž se odlišují od nahé Venuše. Juno se vzhlíží v zrcátku a Minerva, stojící uprostřed, hledí na Venuši, která drží v roztažených rukou stuhu představující pás lásky. Výjev souboje tří antických bohyní v otázce krásy byl všeobecně oblíbeným námětem umění počátku 19. století.¹⁷⁹

5.3 Maxmilián Pirner

Maxmilián Pirner¹⁸⁰ (1854–1924), představitel akademického symbolismu v českém výtvarném prostředí, vytvořil v roce 1887 zásadní olejomalbu s názvem *Konec všech věcí - Finis* (obr. 64). (Umělecké dílo jsem si měla možnost důkladněji prohlédnout během své badatelské návštěvy v Národní galerii Praha.) Obraz představuje téma konce světa či zmrtvýchvstání Umění,¹⁸¹ kde Pirner jakožto malíř filosof odhaluje své melancholické a pesimistické niterné představy.¹⁸² Na plátně se setkává alegorie Smrti a Umění. Na piedestalu, který je hrobem posledního člověka, trůní okřídlená Múza s harfou. V druhé části obrazu se nachází temnota ztělesňující Gorgóna s hlavou ovinutou hady. Hledí na sebe navzájem. V popředí vidíme tři zhroucené ženské postavy, částečně zahalené drapérií. Jsou to Moiry.¹⁸³ Vlevo leží Klóthó s přeslicí v natažené ruce; řasená jemná látka vínové barvy sotva zahaluje její klín, jinak je nahá. Uprostřed je Lachesis a třetí je Atropos, svírající v ruce nůžky. Se smrtí tří sudiček nastává zánik lidstva a bezčasí. Had, vinoucí se přes jejich těla, aneb drak Pythón, temné působení umocňuje.¹⁸⁴ Jemné barevné tóny v pozadí, přecházející od velmi světlých až po růžovou, mohou

¹⁷⁸ Obraz vznikl v Paříži, kde Hynais žil, a v Praze byl vystaven až roku 1898.

¹⁷⁹ BAŽANT – PRAHL 2021, 123-125; VARCL 1978, 435.

¹⁸⁰ Pirner byl členem vídeňské secese a pedagogem na pražské Akademii. Inspiroval se literaturou, filosofií a mytologií, kdy čerpal především z pozdně romantických vzorů dekorativního umění. Později inklinoval ke komorní tvorbě, v níž mohl plně projevit své filozofické úvahy. Převzato z: PRAHL 2001, 83-85.

¹⁸¹ PRAHL 2001, 84.

¹⁸² „Pirnerovo oko dívá se na svět melancholicky.“ (...) „Nesmí se ubližovati lidem pesimisticky myslícím v různých fázích života, jsou to lidé obyčejně, kteří nekoketují se svým vlastním bolem, kteří si nehrají se štětcem kvůli tomu, aby navlhly řasy – ale chtějí kresbami svými dokázati, kolik soustrasti, lidskosti chovají ve svém srdci, jak hluboký mají cíl a jak jemný smysl pro nejzajímavější okamžiky života.“ (...) „Proto pesimisté brátí se musí v ochranu, mají nejhlubší cit a nejvíce myslí. Takovým pesimistou je – M. Pirner.“ Převzato z: MRŠTÍK 1887, 441.

¹⁸³ V antickém Řecku předolympská božstva, sudičky určující osudy lidí i bohů.

¹⁸⁴ BENCOVÁ 2015, 42-43.

evokovat západ slunce, který zde předznamenává konec lidského bytí. Múza ztělesňující Umění je téměř nahá, její tělo osvětluje záře vycházející z pozadí. Pokrčenou nohu má pokrytu jemnou, průsvitnou látkou. Tato drapérie je dále rozvíjena v pravém plánu malby, kde vytváří mohutný dojem jakési zavěšené pavučiny (obr. 65). Látka v tomto obraze není Pirnerem užita pro oděv samotný, ale spíše vyvažuje celkovou kompozici díla a posiluje symbolický, smyslový a estetický účinek malby.

Pirnerova *Pohádka o hlavě Athény* (též *Palladina hlava*, NGP, inv. č. O 14821) (obr. 66) s podtitulem *Uměleckohistorická bajka* z let 1895 až 1898, kterou jsem též měla možnost zblízka studovat v Národní galerii, představuje triptych ve stylu akademického symbolismu. Podtitul odkazuje k teorii historického vývoje evropského umění, která předpokládá, že po rozkvětu a vrcholné fázi nastane fáze úpadku.¹⁸⁵ Múza nesoucí hlavu Athény v první části triptychu je téměř zcela zahalena do šatů z jemně nařasené látky bílé barvy (obr. 67). Jak se postava sklání pod tíhou Athéniny busty, volné roucho částečně poodhaluje její ňadro. Přes ruku a kolem těla má přehozený závoj či plášť světlě růžové barvy. Látka zde nemá jasný funkční tvar, ale opět spoluutváří harmonickou kompozici a symbolicko-romantický nádech díla. Podobá se spíše figurám z malířských výjevů renesančních, což ostatně souzní se skutečností, že byla tvorba našich umělců inspirována především renesanční Itálií. Mladá žena ve třetím výjevu, klečící před hlavou Athény, má šaty z tak jemné tkaniny, že rukávy jsou téměř průsvitné (obr. 68). Celá tato stylizace má evokovat ladnost a křehkost. Figurálně zdobený rám na secesní způsob dodává uměleckému dílu další rozměr. Postavy Múz mezi jednotlivými částmi triptychu jsou nahé, zároveň jakoby oblečené do drapérie, jejíž stylizace zde nabývá vrcholu (obr. 69 a 70). Není to již oděv, není to téměř ani látka, ale jsou to malířovy tahy štětcem pro potěchu, pro estetický účinek díla. Tahy stejné struktury jako by zde plynule přecházely z vlasů Múzy v neurčitou volně vlající a spadající drapérii a zase byly přetvářeny ve vousy satyra ležícího u jejích nohou. Domnívám se, že secesní pojetí oděvu Múzy odkazující k přírodním proměnám, jaké předvedl Max Pirner v tomto díle, lze považovat za vrcholný projev stylizace antikizující drapérie jako uměleckého fenoménu.

¹⁸⁵ BAŽANT – PRAHL 2021, 86.

6 EVROPSKÉ SOCHAŘSTVÍ 19. STOLETÍ

6.1 Antonio Canova

Antonio Canova¹⁸⁶ (1757–1822), nejvýznamnější představitel sochařství klasicismu, protagonista spíše jeho vrcholné fáze, byl antickou kulturou fascinován a dokázal mistrně ztvárnit antický ideál.¹⁸⁷ V jeho tvorbě se objevuje mnoho námětů z antické mytologie. Pro sochu *Persea* (obr. 72) z roku 1797 se Antonio Canova inspiroval postojem *Apollóna Belvedérského* s nataženou paží, který se stal vzorem pro ztvárnění mužské ctnosti a byl na přelomu 18. a 19. století hojně napodobován. Na paži bájného antického hrdiny je zavěšena drapérie působící těžkým dojmem, která umocňuje drama-tický efekt a zdůrazňuje tělesnou nahotu. Na rozdíl od ztvárnění pláště u sochy *Apollóna* nemá způsob zobrazení drapérie u *Persea* zjevně nic společného s praktickým užitím látky a oděvu v antice a celkový dojem tak budí spíše rozpaky.¹⁸⁸

Antonio Canova navštívil Neapol a přilehlá místa, kde na něj značně zapůsobil archeologický nález z Pompejí, který inspiroval jeho malířskou a následně sochařskou tvorbu. Nástěnné malby a vybavení interiérů v Pompejích a okolí podnítily novou fascinaci antikou. Na stěnách tzv. Ciceronovy vily byly zobrazeny menády – hudebnice, držící tamburíny nebo kastaněty. Tyto výjevy bývají nazývány jako „herkulánské tanečnice“, ačkoliv nepocházejí z Herculanea, ale z Pompejí, a spíše se vznášely ve vzduchu na monochromním tmavém pozadí, než že by tančily. Menády byly reprodukovány a vyobrazení rytin na černém podkladu byla knižně vydána.¹⁸⁹ Canovu menády inspirovaly k malbě *Pěti tančících dívek s korunami* (obr. 71) a v letech 1806 až 1812 vytvořil monumentální sochařský triptych sestávající z *Tanečnice s rukama v bok*, *Tanečnice s prstem na bradě*

¹⁸⁶ Antonio Canova pocházel z benátské kamenické rodiny. Později se usadil v Římě, kde se mu dostalo značné mecenášské podpory. V počátcích jeho tvorby byly patrné klasicizující tendence barokní školy se snahou o realističtější vztah drapérie k tělu. Pro klasicistní sochařství byly typické husté paralelní záhyby, jaké nacházíme v českém umění u Lederera, Prachnera či Malínského, a objevovala se i promodelovaná hmota vzduť drapérie.

¹⁸⁷ Kanonické dílo Antonia Canovy *Amor a Psyche* (*“Psyche Revived by Cupid’s Kiss”*) z roku 1787, předvádí diferenciaci objemů od mohutných až po ty nejsuštilnější a zároveň pro Canovu charakteristickou jemnost v hmotném pojetí. Dílo mělo nesmírný vliv na umění 19. i 20. století. Kopie sousoší je k vidění na zámku Kynžvart. Další ikonickou prací Canovy představuje *Paolina Borghese* (*“Paolina Borghese Bonaparte as Venus Victrix”*) z let 1805 až 1808. Skulptura Napoleonovy sestry připomíná malířskou kompozici od J. L. Davida, evokuje propojení mezi malířstvím a sochařstvím.

¹⁸⁸ HOLLANDER 1975, 449.

¹⁸⁹ RAMAGE 2013, 167-169.

Tanečnice s činely. Tyto antikizující skulptury byly roku 1813 vystaveny v Paříži a jejich kopie se následně objevily v mnoha uměleckých sbírkách.¹⁹⁰

Mramorová socha *Tanečnice s činely* (obr. 73) znázorňuje mladou dívku v tanečním postoji na jedné noze, která se otáčí kolem své osy. Ruce má vysoko zdvižené a drží v nich činely. Její antický oděv z velmi tenké tkaniny působí rafinovaně a tělo spíše odhaluje než zakrývá. Podstavec sochy je otočný a zdobený květinovými girlandami.¹⁹¹ Dívka je půvabná a oděv lehoučký, taneční pózu dokresluje jemné vlnobití záhybů látky při dolním okraji šatů. Průhledný materiál těsně obepínající tělo navozuje dojem winckelmannovské tzv. „mokrý drapérie”.¹⁹² Antonio Canova dokonale ovládl sochařskou techniku a jemnou modelaci, jaká je patrná v tanečních pózách ladných ženských figur. Canova zacházel s mramorem se zvláštní snahou o vyjádření materiálního půvabu. Invenční přístup, virtuoza řemeslného projevu a jemnost ztvárnění umělce předurčily k mimořádnému úspěchu.

6.2 Sochaři německého a dánského původu

Sousoší mladých princezen (orig. „*Prinzessinnengruppe*“) (obr. 74) Johanna Gottfrieda Schadowa¹⁹³ (1764–1850) pochází z roku 1797 a řadí se mezi ikonická díla neoklasicismu. Sochy půvabných korunních princezen Luise a Frederike z Pruska jsou příkladem sochařského díla spojeného s dobovou kresbou, a tedy s důrazem na linie, kdy skladba paralelních záhybů drapérií utváří jasně definovaný obrys, jaký je dobře zaznamenanatelný i v malířské podobě.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Vznášející se menády se staly také oblíbeným námětem dekorativních předmětů zámeckých interiérů a honosných vil po celé Evropě, patřily dokonce k nejoblíbenějším z pompejských vyobrazení a objevovaly se v dekóru nábytku, na stěnách a tapetách i na porcelánu a keramice. Například dřevěná opěradla křesel a pohovek vyrobených kolem roku 1800 jsou zdobeny těmito vznášejícími se ženami v drapérii. Také vázy a talíře z neapolské hrnčířské dílny Giustiniani z počátku devatenáctého století byly malované kopii pompejských menád. Převzato z: RAMAGE 2013, 167-169.

¹⁹¹ Staatliche Museen zu Berlin. *Tänzerin. Antonio Canova*. [online]. [cit. 16.5.2023]. Dostupné z: <https://recherche.smb.museum/detail/870634/t%C3%A4nzerin?language=de&question=%22Antonio+Canova%22&limit=15&controls=none&objIdx=1>

¹⁹² Detailněji pojednáno na str. 11.

¹⁹³ J. G. Schadow je autorem jednoho ze symbolů Berlína, sousoší na Braniborské bráně.

¹⁹⁴ Staatliche Museen zu Berlin. *Die Prinzessinnen sind zurück! Neupräsentation von Schadows Prinzessinnengruppe in der Friedrichswerderschen Kirche*. [online]. 22.4.2023 [cit. 10.5.2023]. Dostupné z: <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/die-prinzessinnen-sind-zurueck/>

Velmi populární se v Říme stala socha jeho syna Rudolfa Schadowa (1786–1822), znázorňující *Přadleny* (orig. „*Die Spinnerin*“) (obr. 75), z roku 1816. Sochu obdivovali Canova i Thorvaldsen a mnoho sběratelů si přálo vlastnit její kopii. Sedící mladá žena ve vysoko zdvižené paži nad hlavou svírá klubko příze a v druhé ruce mezi prsty jakoby přidržuje nataženou nit. Námět nabízí mnoho interpretací. Mohla by to být přadlena¹⁹⁵ v ladné póze, jež spřádá nit života nebo samotná bohyně osudu. Velmi jemná sochařská modelace, podkasání šatů i tenké záhyby transparentní látky těsně obepínající tělo připomenou „mokrou drapérii“. Není divu, že toto skvostné dílo sochařství romantismu vzbuzovalo představivost a touhu básníků a dokonce soše *Přadleny* byly věnovány verše.¹⁹⁶

Bertel Thorvaldsen (1770–1844), nejoslavovanější dánský umělec, zaujal Antonia Canovu výraznou skulpturou antického hrdiny *Iásona* a dostal se tak do jeho uměleckého okruhu. Thorvaldsenův vliv na evropské umění byl později srovnatelný s vlivem Canovy.¹⁹⁷ U sochy *Psýché* (obr. 76) z roku 1806 zaujme drapérie ztvárněná čistě jako dekorativní prvek. Látka volně spadající z boků, ačkoli je vpředu uvázaná, sotva zahaluje ženský klín a ve skutečnosti by nemohla na těle držet tak, jak je v tomto díle ztvárněna. Také u sousoší *Mars a Amor* je drapérie pojata beze smyslu pro praktické užití, podobně jako je tomu u Canovova *Persea*.¹⁹⁸

Mezi další významné umělce, kteří kladli důraz na propracovanost drapérií, patří Johann Martin Fischer. Hustý sled paralelních záhybů, jaký je patrný u oděvů jeho figur, se přenášel prostřednictvím Vídně i na české sochařství. Také Ludvig Schwanthaler, ovlivněný tvorbou Bertela Thorvaldsena, měl přímé kontakty s českým prostředím a vazbu na Václava Levého. Jeho sochy nalezneme ve vestibulu Národního muzea v Praze.

¹⁹⁵ Námět přadleny nebyl v umění ojedinělý, objevil se například v díle Johanna Wolfganga Goetha z roku 1795 a roku 1815 byl zhudebněn Franzem Schubertem.

¹⁹⁶ Museum-digital:Brandenburg. *Spinnerin. Ridolfo Schadow*. [online]. [cit. 12.6.2023]. Dostupné z: <https://brandenburg.museum-digital.de/object/69178>

¹⁹⁷ FRASCA-RATH 2018, 61; Thorvaldsen působil v Římě, kam přišel na základě stipendia jako mnoho umělců této doby. Jeho ateliér se nacházel hned vedle ateliéru Schadowova.

¹⁹⁸ Bertel Thorvaldsen's Art and Collections. *Bertel Thorvaldsen. Psyche*. [online]. [cit. 10.3.2023]. Dostupné z: <https://kataloget.thorvaldsensmuseum.dk/en/A26>

6.3 Odras antické polychromie v britském a francouzském sochařství

John Gibson (1790–1866), neoklasicistní sochař britského původu, který studoval v Římě u Antonia Canovy, zareagoval na objevení polychromie původních řeckých soch několika skulpturami. Gibson chtěl modernímu publiku přiblížit původní podobu starověkých soch, jak ji odhalily archeologické objevy. V letech 1844 až 1847 vytvořil sochu *Královny Viktorie* (orig. “*Queen Victoria*“ nebo též “*Victoria Regina*”) (obr. 77 a 78), jejíž zakázku zadala sama panovnice. Portrétní socha mladé královny v životní velikosti, vytvořená pro budovu parlamentu, se objevila na první veřejné výstavě Gibsonových tónovaných soch, konané v Londýně roku 1847. *Královna Viktorie* drží v pravé ruce vavřínový věnec a v levé svitek listiny, který spolu s korunou naznačuje královské postavení. Její klasický oděv lze identifikovat jako tógu, jejíž okraje jsou vyšívány emblémy britských ostrovů. Zaujme také dekór s delfíny jako symboly britské námořní síly na diadémě královny. Spodní oděv z jemnější tkaniny spadá z ramene a značí se pod ním ňadro. Svrchní těžké roucho na způsob tógy evokuje římské vůdce a řečníky. Socha tak vyzařuje jak politickou hodnost, tak idealizovanou ženskost. Na delfíny, spodní okraj diadémě a ozdoby v dolní části roucha Gibson použil žlutou barvu. Vyšívání lem oděvu a detaily růže, trojlístku a bodláku, jako symboly Anglie, Irska a Skotska, byly kolorovány v červené a modré barvě.¹⁹⁹

V letech 1851–1856 pak vytvořil John Gibson *Venuši z tónovaného mramoru* (orig. “*Tinted Venus*”) (obr. 79) s kolorovanými vlasy. Socha byla vystavena na mezinárodní výstavě v Londýně roku 1862 a vzbudila výrazný rozruch, až senzaci. Gibsonovy tvůrčí počiny v oblasti polychromie se však ukázaly být pro jeho příznivce nepřijatelné.²⁰⁰

¹⁹⁹ FERRARI, Roberto C.: Between Venus and Victoria: John Gibson’s Portrait Statue of the Hon. Mrs. Murray, Later Countess Beauchamp. *Nineteenth-Century Art Worldwide*. [online]. 17/2, Autumn 2018. [cit. 3.7.2023]. Dostupné z: <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn18/ferrari-on-between-venus-and-victoria>; Royal Collection Trust. *John Gibson. Queen Victoria*. [online]. [cit. 11.5.2023]. Dostupné z: <https://www.rct.uk/collection/2071/queen-victoria>

²⁰⁰ FERRARI, Roberto C.: Between Venus and Victoria: John Gibson’s Portrait Statue of the Hon. Mrs. Murray, Later Countess Beauchamp. *Nineteenth-Century Art Worldwide*. [online]. 17/2, Autumn 2018. [cit. 3.7.2023]. Dostupné z: <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn18/ferrari-on-between-venus-and-victoria>; THOMAS 2010, 254.

Objev polychromie v antickém sochařství reflektoval také francouzský sochař Henri-Édouard Lombard (1855–1929) spolu s mistrem Julesem Cantinim (1826–1916), kteří posunuli možnosti ztvárnění dalším směrem, když zahrnuli do své práce barevné mramory a polodrahokamy. Na oděv sochy *Heleny Trojské* (obr. 80) z roku 1885 použili umělci carrarský bílý mramor, antický zelený mramor, žlutý sienský mramor, alabastr a malachit. Tělo *Heleny* ponechali v nepigmentovaném bílém mramoru; v tomto případě se drželi bělosti, odpovídající estetickým prohlášením Winckelmannovým.²⁰¹

Francouzský sochař a malíř Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875) byl výraznou osobností stojící u přerodu evropského sochařství od figur v drapérii ke zcela obnaženým postavám. Jeho sousoší nahých žen²⁰² na téma tance (orig. “*La Danse*”) z roku 1868, navržené pro fasádu budovy pařížské opery, navázalo na tradici helénizujícího sochařství. Skulptura vyvolala vášnivé diskuze a lze ji považovat za zakladatelské dílo aktu ve veřejném prostoru, na něž navazují další umělci včetně Rodina. Nahota figur, formující sochařství přelomu 19. a 20. století, dávala větší volnost uměleckému projevu, než tomu bylo u postav v drapérii.²⁰³

²⁰¹ ICAA. *Classicism in Color: Artistic Inspiration from the Polychromatic Ancient World*. [online]. [cit. 17.5.2023]. Dostupné z: <https://www.classicist.org/classicism-in-color-artistic-inspiration-from-the-polychromatic-ancient-world/>

²⁰² Ženský akt byl společností přijímán spíše než mužský, ale záleželo především na umístění sochy. V případech některých sochařských děl musely být genitálie mužů nahrazeny fíkovým listem.

²⁰³ Musée d'Orsay. *La Danse by Jean-Baptiste Carpeaux*. [online]. [cit. 14.4.2023]. Dostupné z: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/la-danse-1704>

7 EVROPSKÉ MALÍŘSTVÍ 19. STOLETÍ

7.1 Klasicisticko-akademické tendence ve francouz. a německém malířství

Jacques-Louis David (1748–1825), nejvýznamnější malíř období Velké francouzské revoluce a zakladatel francouzského klasicistního malířství, uplatnil antické náměty v mnoha svých dílech.²⁰⁴ Revoluční Francie a nová republika oslavovala své vítězství ztvárněním římských hrdinů. David zobrazil římské muže v antickém oděvu například ve slavném díle *Přísaha Horatiů* z roku 1785.²⁰⁵

Oblíbenou součástí umění romantismu se stala látka jako artefakt. Závěsy získaly novou roli v rámci romantické literatury, pod jejímž vlivem se drapérie začala více objevovat také ve výtvarném umění. Akademičtí malíři ve snaze o analogie k antickým i renesančním textům umísťovali do romantických zátiší řasené látky.²⁰⁶ Příkladem je Davidův obraz *Sapphó a Faón* (obr. 81) z roku 1809, kde je drapérie užita nejen jako oděv, ale také v podobě dekorativní látky našasené přes opěradlo židle a zároveň ve formě mohutného řaseného závěsu v pozadí. U této malby je drapérie dominantou i vzhledem k výrazným barvám, jaké malíř zvolil: látka přes opěradlo v temně červeném tónu a závěs petrolejové barvy zaujímají značnou část kompozice díla.²⁰⁷

Nástěnná malba *Hemicycle* v *Salonu des Prix École des Beaux-Arts* v Paříži, kterou vytvořil v letech 1836 až 1841 Paul Hippolyte Delaroche (1797–1856), byla poctou starým mistrům a jedním z nejslavnějších uměleckých děl své doby ve Francii. V roce 1866 vznikla kopie díla ve formě obrazu, kterou později zakoupila anglická královna. Delaroche zobrazil výtvarné umělce, které spolu se svými současníky považoval za největší v historii.

²⁰⁴ Například „*Cupid and Psyche*” (1817), „*Mars Being Disarmed by Venus and the Three Graces*” (1824).

²⁰⁵ HOLLANDER 1975, 449.

²⁰⁶ Tamtéž, 452.

²⁰⁷ Davidovým žákem a předním zastáncem klasicistní portrétní malby byl Jean Dominique Ingres. Slavná Ingresova malba, nazvaná Velká odaliska, zobrazuje nahou ženu s turbanem v pololeže, s loktem opřeneným na modrých polštářích. Ve druhé ruce drží žena vějíř z páviho peří a v pravém plánu malby se jí dotýká modrý závěs. Převzato z: Louvre Collections. *Une odalisque, dite La grande odalisque. Ingres, Jean-Auguste-Dominique*. [online]. [cit. 11.6.2023]. Dostupné z: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065566>

Všechny postavy na plátně tak nosí dobové oblečení.²⁰⁸ Ve středním plánu malby jsou zobrazeni nejslavnější umělci antického světa: uprostřed sedí malíř Apellés, po jeho pravici architekt Iktinos a po levici sochař Feidiás v řeckých oděvech bílé barvy. Vpředu je ve středu ženská postava představující slávu, která rozdává vavřínové věnce.²⁰⁹

Karl Theodor von Piloty (1826–1886), německý malíř šlechtického původu, vytvořil roku 1867 obraz *Zavraždění Césara* (obr. 82), který je považován za mistrovské dílo německé historické malby, jež se zapsalo do paměti národa.²¹⁰ Malba zobrazuje Césara, sedícího na lavici v obklopení spiklenců z římského senátu, těsně před vypuknutím atentátu. Symboliku scény podporuje dopadající sluneční světlo. Césarovo roucho v rudé barvě signalizuje blížící se krveprolití. Mohutné tógy senátorů včetně Bruta jsou provedeny v neutrální světlé barvě.

Zajímavou ukázkou tzv. novořeckého stylu je obraz *Řecké ženy u fontány* (orig. “*Femmes [grecques] à la fontaine*”) z roku 1841, který namaloval Dominique Louis Papety. Na plátně je zobrazeno několik řeckých dívek, nabírajících vodu z fontány. Všechny jsou oděny do stejných bílých šatů, odpovídajících střihu řeckého peplu.

S mistrovskou malířskou jemností ztvárnil Charles Francois Jalabert (1819–1901) šaty lesních víl na plátně s názvem *Nymfy poslouchající Orfeovu píseň* (obr. 83) z roku 1853, vystaveném na pařížské výstavě *Universelle* v roce 1855. Za jemné, vytříbené ztvárnění historických žánrových scén byl Jalabert ceněn už svými současníky. Řasená roucha víl, odpočívajících u lesního pramene za poslechu Orfeovy hudby, přímo dýchají hebkostí a jemností materiálu. Jalabert zobrazil drapérie nymf v elegantních tónech bílé, žlutobéžové, bledě modré a světle růžové. Zaujme také osvětlení oděvů, příjemně kontrastující s temnější scénérií lesa.

²⁰⁸ Na obraze mají své místo Rubens, Tizian, Donatello, Rafael, Michelangelo, Bramante a jiní mistři. Mnoho portrétů vychází z podoby ilustrací ve vydání Vasariho *Životů nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů* z roku 1568.

²⁰⁹ Royal Collection Trust. VINET, Anna: *L'Hémicycle de l'École des Beaux Arts Signed and dated 1866*. [online]. [cit. 11.6.2023]. Dostupné z: <https://www.rct.uk/collection/405399/lheacutemicycle-de-leacutecole-des-beaux-arts>

²¹⁰ Landesmuseum Hannover. *Best of 111 stories from the Landesmuseum: Caesar's assassination by Karl Theodor von Piloty*. [online]. [cit. 12.3.2023]. Dostupné z: <https://www.landmuseum-hannover.de/en/welten/bestof/>

Max Klinger (1857–1920), německý sochař, grafik a malíř symbolismu, vytvořil roku 1880 soubor 15 leptů²¹¹ s námětem *Amora a Psýché*. Klinger ve své tvorbě do jisté míry propojil téma z antické mytologie s moderní vizí. Psýché z profilu, v bohatě řaseném oděvu po vzoru řeckého peplu (obr. 85), vyvolá vzpomínku na antické sochy Athény. Oděv je zde převeden do výrazně hmotné podoby, téměř evokující sochařské dílo. Vrstvená látka spadající přes trup v mnoha záhybech působí mohutněji, než by patrně skutečný dvouvrstvý peplos umožňoval. Ačkoli se jedná o podobné období, Klingerovo ztvárnění antické drapérie je zcela jiné, než jsme mohli vidět například v díle Maxe Pirnera. Také u dalších dvou ukázek z umělcova souboru leptů oděvy odpovídají antickým vzorům i řeckým oděvům, jak je ilustrovali Auguste Racinet a Friedrich Hottenroth. Ženská postava v zadním plánu uprostřed (obr. 86) je patrně oděna v řasený chitón, přes nějž má oblečen ještě přepásaný svrchní plášť. Také architektonické řešení scény vychází z přímé inspirace antikou, jak dokládá další výjev z Klingerova souboru (obr. 87), kde sedí tři ženy, zahalené do antických oděvů, pod vysokými chrámovými sloupy s volutovými hlavicemi. Obraz je pak v duchu symbolismu orámován architekturou v korintském stylu. Z ukázek antické inspirace středoevropského umění 19. století lze tak na Maxe Klingera poukázat jako na umělce, který se striktně přidržel antických vzorů a snažil se důsledně kopírovat původní strukturu antických oděvů.

7.2 Romantismus v britském malířství

Na plátně Alberta Josepha Moora (1841–1893) z roku 1882 (orig. “*The Dreamers*”) je drapérie zcela dominantní. Na obraze vidíme stejnou modelku pololežící na sedačce ve třech různých fázích odpočinku a spánku (obr. 84). V tomto případě se nejedná o antický námět, ale o zdůraznění role látky ve výtvarném umění za užití stylizovaných oděvů po vzoru antických ideálů. Díky harmonii vzorů, tónů a barev dílo působí velmi dekorativním dojmem.

Podobně výraznou úlohu, avšak ve zcela jiném pojetí, má drapérie na plátně *Cymon a Ifigénie* (obr. 88) z roku 1884 od Frederica Leightona (1830–1896). Ifigénie dřímající pod mohutným stromem je obklopena řasenou látkou, která z jejich šatů přechází

²¹¹ Soubor 15 obrazů v albu o rozměru 250 x 170 mm.

v mohutně rozprostřenou dekorativní tkaninu a stává se artefaktem sama o sobě. Ifigéniina antikizující drapérie v temné krajině doslova září, je v plném rozsahu ozářena zapadajícím sluncem, umocňujícím dramatický moment jejího tragického osudu.

Na Leightonově obraze *Koupeň Psýché* (obr. 89) z roku 1890 vidíme *Psýché*, jak se svléká, aby se vykoupala před Amorovým příchodem. Její sebestřednost je zdůrazněna odrazem na vodní hladině. Legenda o Amorovi a Psýché byla velmi populární u spisovatelů a umělců druhé poloviny 19. století a Leightonovo dílo je tak typickým příkladem umění viktoriánského období. Obraz byl poprvé vystaven v Královské akademii v roce 1890. Námět koupající se ženy a Leightonovy vynikající malířské dovednosti zároveň vzdávají hold J. A. D. Ingresovi. Póza ženy s rukama zdviženými vysoko nad hlavu, aby odhalila své nahé tělo, vychází z pózy slavné řecké sochy *Venuše Kallipygos*, kterou Leighton viděl v muzeu Capodimonte v Neapoli.²¹² *Psýché* drží nad hlavou splývavou bílou látku, spadající podél těla v mnoha záhybech až na zem. Drapérie postavu nezahaluje, nýbrž má roli ústřední kulisy, která stylově souzní s antickými sloupy v pozadí. Na mramorové podlaze před lázní vidíme spadlou drapérii v béžovozlatém odstínu, která mohla být součástí oděvu svlékající se *Psýché* a nebo je pouze dekorativní látkou, příjemně kontrastující s pruhledem na modrou oblohu v pozadí.

Na plátně Johna-Williama Godwarda (1861–1922) z roku 1895 (orig. “*Mischief and Repose*”) je zobrazena mladá žena, ležící na tygří kůži přehozené přes mramorovou lavici, která je právě vyrušena ze spánku společnicí. Oděvy obou žen ve stylu řeckého chitónu, z průsvitných látek v tyrkysově modré a petrolejové barvě, působí jako barevné závoje, odhalující tělesné křivky i detaily. Godward namaloval mnoho obdobných svůdných scén, v nichž se patrně inspiroval také vykopávkami v Pompejích.²¹³

Na obraze z roku 1904 (orig. “*Reverie*”) je znázorněna mladá žena, sedící na mramorové lavici (obr. 91). Zaujme odstín a materiál šatů *Reverie* v podobě hedvábného chitónu či tuniky lososové barvy. Patrné je i spínání chitónu drobnými knoflíky na ramenou a pažích. Látka ovitá kolem boků není autentickým prvkem antického oděvu, ale okraj s palmetovým vzorem v tyrkysově barvě, která ladí s hladinou

²¹² Tate.org. *Frederic, Lord Leighton. The Bath of Psyche*. [online]. [cit. 22.4.2023]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/leighton-the-bath-of-psyche-n01574>

²¹³ Getty.edu. *Mischief and Repose by John William Godward*. [online]. [cit. 5.3.2023]. Dostupné z: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103REN>

moře v pozadí, vychází z typického starověkého vzoru. Zvířecí srst nemá specifickou souvislost s antikou, ale Godward ji pravděpodobně zahrnul pro potěšení z konfrontace rozmanitých materiálů a barev. Namaloval hedvábí, kožešiny a mramor s velkou přesností, blížící se fotografickému realismu.²¹⁴

7.3 Prerafaelité

Prerafaelité, triumfující směr v anglickém malířství, působící též v oblasti literární kritiky a básnictví, čerpali inspiraci z kelských mýtů, Shakespearových her i antické mytologie. Jak je patrné ze slov Ruskina a Wildea, líčení přehozených oděvů a drapérie nabylo v literatuře druhé poloviny 19. století takového rozměru a prestiže, že je malíři již zcela spontánně zobrazovali na plátnech, aniž by kopírovali starší díla.²¹⁵

Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), anglický malíř a básník italského původu, si uvědomil nutnost reformy a posílení ženské otázky²¹⁶ v uměleckém hnutí. V Rossettiho díle, inspirovaném bájemi a mýty, nalézáme éterické rudovlasé ženské postavy, pro něž stála modelem jeho žena Elisabeth Sidallová, též členka prerafaelitského bratrstva. Od poloviny 70. let se Rossetti věnoval námětu *Persefoné*, jež byla dle řecké mytologie dcerou Dia a Démétry a manželkou vládce podsvětí Háda. Na plátně z roku 1882 (obr. 94) zobrazil *Persefoné*, již v několikáté verzi, jako ladnou rusovlasou dívku v oděvu zeleno-modrých tónů barev. V tomto případě malíře inspirovala modelka Jane Morrisová. Rossettiho malířské pojetí drapérie je netradiční, ve ztvárněném oděvu jako by probíhaly přírodní děje nebo se značily drobné větvičky stromku. Jednotlivé záhyby neodpovídají skutečnosti, namalovaná látka si žije svým vlastním životem, a přesto působí sofistikovaně. Z obrazu dýchá i ono propojení malířství a poezie, tak příznačné pro prerafaelity.

²¹⁴ Getty.edu. *Reverie by John William Godward*. [online]. [cit. 7.7.2023]. Dostupné z: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103REP>

²¹⁵ HOLLANDER 1975, 453.

²¹⁶ V souvislosti s proměnou role ženy ve společnosti se anglický malíř a teoretik Walter Crane zasadil o reformu ženského odívání. Crane kladl důraz na poznatky o lidském zdraví a poukázal na neblahý vliv stahování do korzetu a nošení podpatků jako návyku, jenž je výrazem subordinace ženy. Rozvíjely se obory zabývající se hygienou a zdravým životním stylem.

Edward Burne Jones (1833–1898) se na svých plátnech pokoušel vytvořit jakýsi nový styl, vyzařující dojem historičnosti v moderním aranžmá.²¹⁷ Na obraze *Sibylla Delfská* (orig. “*Sibylla Delphica*”) (obr. 92) z roku 1868 zobrazil kněžku, oblečenou v antikizující drapérii v temnějším odstínu oranžové barvy. Sibylla stojí čelem k divákovi, s hlavou pootočenou doleva, a dívá se na vavřínové listy, které drží v pravé ruce; v pozadí je hořící oltář na trojnožce.²¹⁸ Jonesovi bylo vyčítáno, že ženské oděvy v jeho malířském ztvárnění působí jako neuměle zobrazené drapérie ve snaze o pouhé vykreslení podle literárního zdroje.²¹⁹ Šaty antické kněžky na způsob chitónu, avšak s dlouhými upnutými rukávy, působí spíše jako moderní šitý oděv.

Obdobný námět si zvolil John Collier (1850–1934), když roku 1891 namaloval kněžku Apollónova chrámu v Delfách (orig. “*Priestess of Delphi*”) (obr. 93). Pýthie pronášející proroctví a prohlášení, jež jí údajně vkládal do úst bůh Apollón, se v antickém Řecku těšila značné úctě. Collier zobrazil kněžku sedící na vysoké trojnožce, patrně v rané fázi jejího věšteckého transu. Šaty v hnědozeleném barevném tónu a zahalující plášť v odstínu temně vínové jsou spíše parafrází na původní antický oděv. Šaty jsou převázány pod prsy, drapování látky působí spíše moderně, patrně je zdobení ornamentálními motivy a při dolním okraji šatů je širší dekorativní lem. Odhalení ramene a části ěadra, jaké zde použil Collier pro docílení smyslného ženského půvabu, jistě nebylo u Pýthie běžné. Ostatně v této kněžské funkci působily od jisté doby výhradně ženy ve zralém věku.

Médea (1899) prerafaelitské malířky Evelyn de Morgan, zaměřující se na literární témata, je neobvyklá už tím, že je autorkou malby žena. I další významní malíři zobrazovali antikizující oděv na tématech z antické mytologie. V prerafaelitském stylu tvořil ještě o několik desítek let později například John William Waterhouse.

²¹⁷ V období překotného přerodu Anglie v průmyslově nejvyspělejší zemi Evropy jej vedla idealistická vize návratu k přírodě a romantice. V jeho obrazech je cítit nostalgická touha po krajině, která nikdy nebude skutečnou. Převzato z: THOMAS 2010, 248.

²¹⁸ Artuk.org. *Sibylla Delphica* by Edward Burne-Jones. [online]. [cit. 1.5.2023]. Dostupné z: <https://artuk.org/discover/artworks/sibylla-delphica-204615/search/keyword:sibylla-delphica--referrer:global-search>

²¹⁹ HOLLANDER 1975, 453-454.

7.4 Lawrence Alma-Tadema

Akademický malíř pozdně viktoriánského období Lawrence Alma-Tadema²²⁰ (1836–1912) vytvořil mnoho scén z každodenního života antického Řecka a Říma, do nichž vnesl cosi z charakteru soudobé Anglie. V jeho dílech jakoby Angličané viktoriánské epochy byli převlečeni za Řeky a Římány. Náměty obrazů Alma-Tademy jsou především soukromé povahy, zobrazuje intimní momenty z domácího prostředí namísto velkých hrdinských událostí veřejného života. Odhaluje romantická zátiší se stromy či květinami a výhledy na moře, v nichž půvabné mladé ženy, zahalené do jemně plisovaných šatů, tráví volné chvíle na mramorových lavicích. Scény jsou prodchnuty emocemi, tajemnem a sentimentem. Alma-Tademu zaujaly také nové archeologické objevy; například obraz *Slavnost vinobraní*, zobrazující římský náboženský obřad na počest boha vína, byl inspirován pompejskou freskou.²²¹

Na plátně z roku 1885 zobrazujícím *Titův triumf* (orig. “*The Triumph of Titus: AD 71, The Flavians*”) (obr. 96) vidíme císaře Vespasiána, oděného v bílé tóze, v čele průvodu na počest oslavy Titova dobytí Jeruzaléma v roce 70 n. l. Za ním schází po schodech Titus ve zlatém brnění s dcerou Julií a bratrem Domitiánem v tóze a s několika dalšími muži; v pozadí je římský chrám. Alma-Tadema vycházel ze studia římských památek jako jsou reliéfy Titova oblouku, kde je líčena tato významná historická událost, a současně z nových vědeckých poznatků o každodenním životě v Římě.²²²

V díle Lawrence Alma-Tademy zaujme obraz s názvem *Feidias a parthenónský vlys* (orig. “*Pheidias and the Frieze of the Parthenon*”) (obr. 97) z let 1868 až 1869. Výjev je patrně situován do doby okolo roku 432 př. n. l., kdy byl parthenónský vlys dokončen. Na obraze vidíme Feidia, autora sochařské výzdoby athénské Akropole, zobrazeného jako vousatého muže stojícího naproti Periklovi a jeho milence Aspasií. V popředí stojí Sókrates se svým milencem Alkibiadem. Pravděpodobně se jedná o slavnostní chvíli během Velkých panathénají, které se slavily v Athénách každé čtyři roky, kdy Feidiás právě před-

²²⁰ Malíř nizozemského původu, působící v Londýně.

²²¹ BARROW 2015, 588, 591-593.

²²² Walters Art Museum. *The Triumph of Titus: AD 71, The Flavians by Sir Lawrence Alma-Tadema*. [online]. [cit. 5.6.2023]. Dostupné z: <https://art.thewalters.org/detail/11173/the-triumph-of-titus-ad-71-the-flavians/>

stavuje athénské elitě chrámový vlys.²²³ Všichni zúčastnění stojí na lešení a prohlížejí si vlys, umístěný vysoko na stěně chrámové cely, z podobné blízkosti, z jaké byl originál vlysu v době vzniku obrazu k vidění v Britském muzeu v Londýně. Alma-Tadema tak vytvořil přímou paralelu mezi soudobým divákem a historickými postavami. Ačkoli se důkladně zabýval archeologickým studiem a kladl důraz na zachycení historických reálií, v tomto případě vytvořil historickou fikci.²²⁴ Alma-Tadema měl možnost podrobně studovat detaily původního vlysu v Britském muzeu, kam ho roku 1816 věnoval lord Elgin.

Drapérie Feidiových přátel jsou ztvárněny převážně monochromně v elegantních tónech světle a tmavě béžové a zvýrazněny dopadajícím světlem. U Aspasia si můžeme povšimnout zahalení hlavy himatiem, vyjadřující postavení ctnostné ženy. Feidiovo roucho tmavé barvy je zdobeno širokým dekorativním pruhem, evokujícím chrámový vlys. Z detailu malby je patrné, že je Sókratův oděv lemován palmetovým vzorem. Šaty ženy stojící za Periklem poněkud vybočují svým stříhem, délkou pod kolena a vzorem v podobě světlých kruhů na tmavém podkladu. Antické oděvy postav zobrazených na chrámovém vlysu jsou provedeny pouze v bílé barvě a vysoce kontrastují s hvědočervenou barvou pleti a tmavým pozadím vlysu. Pokud bychom si odmysleli bílé oděvy, znázorněný parthenónský vlys připomene červenofigurovou malbu užívanou v řecké keramice.

Alma-Tademův obraz *Sapfó a Alkaiós* (obr. 95) z roku 1881 představuje výjev z ostrova Lesbos z konce 7. století př. n. l, kde básník Alkaiós hraje na „kitharu“ Sapphí a jejím družkám. Scéna ilustruje pasáž z díla básníka Hermesianaxe činného v Řecku okolo roku 330 př. n. l. Alma-Tadema si zakládal na archeologicky přesném ztvárnění architektury a v tomto zobrazení se důsledně inspiroval Dionýsovým divadlem v Athénách.²²⁵ Také oděvy básničky Sapphí a dívek působí autenticky, pouze barevnost je pravděpodobně mírně potlačena v tlumenější tóny. Sladění jemných tónů je patrně učiněno za účelem posílení romantického dojmu a sentimentality scény. Z hlediska materiálu šaty žen připomínají jemně drapované tkaniny.

²²³ Scéna zobrazuje severozápadní roh vlysu Parthenónu. Původní chrámový vlys v plné délce měřil téměř 160 m a byl na něm zobrazen slavnostní průvod antických bohů i lidí.

²²⁴ ICAA. *Classicism in Color: Artistic Inspiration from the Polychromatic Ancient World*. [online]. [cit. 17.5.2023]. Dostupné z: <https://www.classicist.org/classicism-in-color-artistic-inspiration-from-the-polychromatic-ancient-world/>

²²⁵ LANDOW 1984, 35-37; Lawrence Alma-Tadema si na cestách do Řecka a Itálie pořizoval precizní kresebné studie. Například při návštěvě Pompejí v roce 1863 provedl desítky měřených náčrtů zdokumentovaných na fotografiích.

Velmi časté znázornění antické drapérie v malířství konce 19. století, s nímž se setkáváme v díle Lorda Leightona či Sira Alma-Tademy, se v některých případech neseťkalo s pozitivními ohlasy. Charles Baudelaire i Oscar Wilde, přední nositel myšlenek estetického hnutí, se ve svých uměleckých kritikách věnovali otázce jednotného konceptu krásy, v němž by byly zakomponovány jak moderní šaty, tak i antické drapérie, ačkoli se jednalo o tolik odlišné oděvní styly. Baudelaire nebyl nakloněn zobrazování minulého na úkor opomíjení současného okamžiku, což mělo příznivý vliv na úlohu módy jako svébytné umělecké disciplíny.²²⁶

Oproti francouzskému ztvárnění antického Řecka a Říma je v Británii patrná tendence domestikovat antickou historii, jak jsme mohli vidět i v tvorbě Alma-Tademy. Britští malíři tvoří spíše pro soukromé sběratele či milovníky umění, než pro velké galerie. Francouzi naopak malují především velká politická témata vzhledem k revolucím a převratům nedávné doby.²²⁷

7.5 Odraz antické polychromie ve francouzském malířství

Objevení terakotových figurek v Tanagře roku 1870 mělo zvláštní dopad na umělecký svět. Tanagerské terakoty byly roku 1878 převezeny do Paříže a vystaveny na *Exposition Universelle*. Jedním z mnoha umělců, které polychromované sošky uchvátily, byl francouzský malíř Jean-Léon Gérôme (1824–1904), který v roce 1891 vytvořil polychromovanou verzi Tanagry (orig. “*La Joueuse de Cerceau*”) (obr. 98). Jeho dílo však nebylo příznivě přijato, jelikož bylo v rozporu s všeobecně přijímanou estetickou teorií o antickém ideálu bílé či bezbarvé skulptury. Gérôme však brzy předložil další dílo, prokazující zájem o zkoumání tanagerských figurek. Na plátně z roku 1893 (orig. “*Sculpturae vitam insufflat pictura*”) (obr. 99) se odehrává činnost v dílně pro výrobu Tanager a dokonce jejich prodej.²²⁸ Mladá umělkyně v popředí jemně nanáší zářivé barvy na povrch malé sošky. Okolo ní v dílně je mnoho již dokončených barevných kopií Gérômeovy verze Tanagry v celé škále barev od bílé a žluté přes světle modrou a fialovou až po červenou a černou. V pozadí na policích jsou připraveny k prodeji další figurky

²²⁶ HOLLANDER 1975, 415, 452.

²²⁷ LANDOW 1984, 38.

²²⁸ ICAA. *Classicism in Color: Artistic Inspiration from the Polychromatic Ancient World*. [online]. [cit. 17.5.2023]. Dostupné z: <https://www.classicist.org/classicism-in-color-artistic-inspiration-from-the-polychromatic-ancient-world/>

v rozličných pózách, mezi nimiž je i nahá dáma s labutí, patrně variace na Lédu, nebo figurky navržené po vzoru sedících *Tanager*. Žena u prodejního okénka mluví se zákaznicemi, které jsou zahaleny do závojų stejně jako Tanagry. Jedna ze zákaznic se dle mého soudu způsobem zahalení a typickým špičatým kloboukem velmi podobá figurce umístěné v Louvru s označením MNB 452 (obr. 33, figurka vpravo). Šaty výtvarnice evokují antický oděv; šaty prodejkyně jsou naopak více stylizované, jako by byly vytvořené z jemně skládané či drapované látky. Obraz ve výsledku působí dojmem jakési „tanagerské idyly”. Fascinace umělce nově objevenou polychromií je v případě tohoto díla nesporná.

Modernismus a nové vize uměleckého ztvárnění se již zcela odchýlily od konvenčních užití antikizující drapérie ve výtvarném umění. Drapérie však nadále přežívala v zátiších a ve 20. století se jako pozůstatek objevovala u symbolických a surrealistických umělců. Stejně tak v divadelním umění mohla žít drapérie ve své expresivitě dál vlastním životem.²²⁹

²²⁹ HOLLANDER 1975, 454-455.

8 SYNTÉZA ZÍSKANÝCH POZNATKŮ

Druhá kapitola práce nastínila problematiku užití antických oděvních materiálů, barvení a zdobení textilií, a dále pojednávala o typologii antického oděvu. Zaměřila se také na otázku hedvábných oděvů jako potenciálně možné předlohy již v klasickém řeckém sochařství. Pozornost byla v této souvislosti věnována tzv. „mokrým drapériím“, definované Winckelmannem. Vzhledem k podílu umělecké stylizace nelze s jistotou poukázat na oděvní materiál, jež mohl být předlohou pro tato ztvárnění,²³⁰ ale patrně se mohlo jednat o chitóny z velmi tenké lněné tkaniny, popřípadě lněné látky s příměsí hedvábí. Ačkoli bylo hedvábné vlákno luxusním zbožím, v klasickém období existoval v Řecku druh lokálního „amorgského“ hedvábí, a nelze proto zcela vyloučit hedvábné látky v rámci elitních vrstev klasického Řecka.

Uměleckohistorický popis vývoje ztvárnění oděvu v řeckém sochařství od abstraktních drapérií archaických korai²³¹ až po helénistické oděvy v podobě vrstvených drapérií a dále analýza drapériových systémů vybraných soch z řecké sbírky v Louvru poukázaly na sofistikované způsoby řasení a stylizace oděvu, jaké používali antičtí sochaři.

Těžší vlněný peplos s otevřenými stranami byl častý u ztvárnění antických bohyní; příkladem je socha *Athény Velletri* z Louvru. U dórského vlněného chitónu došlo podkasáním k výraznému nařasení látky a výslednému efektu mnoha záhybů. Iónský lněný chitón byl na ramenou a pažích sepnutý pomocí spon, což je patrné i z oděvů archaických *korai*. Svrchní himation se nosil přehozený a sepnutý nebo uvázaný různými způsoby, jak bylo demonstrováno na sochách z Louvru. Ukázkou výše zmíněné „mokrých drapérií“ jsou parthenónské *Figury L a M* i postavy *Níké* z reliéfu chrámku *Níké Apteros*. Oděv v klasickém řeckém sochařství již nemá zahalovat, ale odhalit krásu nejen mužské ale i ženské figury. U mužských aktů se drapérie objevuje především jako doprovodný estetický prvek; příkladem je *Apollón Belvédérský*. Oděv Skopovy tančící *Menády* jako by pak měl vlastní vůli k pohybu; v samotné dynamice vlajícího roucha spočívá smyslová výrazovost helénistické *Níké Samothrácké*. Variabilitu sochařského ztvárnění antického oděvu dokládají i různá výtvarná řešení drapérie u *Artemidy typu Seville-Palatine* a *Diany z Gabii*.

²³⁰ Tenké a transparentní chitóny ve vztahu s lidským tělem jsou transformovány v pohyb a rytmus linií.

²³¹ Podoba oděvů archaických *korai* z athénské Akropole je vysoce stylizovaná a patrně velmi vzdálená skutečně nošeným oděvům.

Římská drapériová schémata vycházela z řeckých vzorů. Příkladem je portrétní socha *Vibii Sabiny* v gestu pudicitia, ztvárněná po vzoru sochy ze 4. stol. př. n. l. Římanky nosily tuniku nebo štolu, k zakrytí hlavy pak sloužila palla či závoj. Ikonickým římským oděvem byla tóga, jejíž barevnost, zdobení a řasení určovalo postavení nositele.

Ztvárnění různých oděvních materiálů v antickém řeckém sochařství postupně nabývá sofistikované podoby. Vlněné tkaniny archaických oděvů jsou zobrazeny v těžkých, silných a pravidelných záhybech. Lněné látky chitónů se vyznačují bohatším řasením v mnoha úzkých záhybech. Jemnější, průsvitné lněné materiály a látky s příměsí hedvábí působí jako tvárnější, záhyby oděvů jsou poddajnější či v pohybu. Himatia se v helénickém období proměňují v tenké pláště a závoje. U vysoce transparentních materiálů prosvítají záhyby spodních oděvů, jako je tomu u skulptury *Aristonoé z Rhamnuntu*, nebo obrysy i detaily ženského těla; příkladem je *Afrodita z Archeologického muzea v Rethymnu*.

Barevnost byla archeologicky prokázána jako fundamentální prvek antického sochařství²³² a také antické textové záznamy uvádí oděvy různých barev.²³³ Zajisté je třeba si uvědomit, že vysoce sofistikované ztvárnění drapérií v antickém sochařství do jisté míry odráží odívání elitních vrstev, nikoli většiny obyvatelstva. Stylizovaná podoba oděvů v klasickém řeckém sochařství se ustavila jako vzor pro umění dalších generací.

V umění neoklasicismu počátku 19. století se navrací zájem o klasické umění a spolu s tím je kladen důraz na ztvárnění antikizující drapérie v sochařství a malířství. Třetí část práce uvedla výtvarné umění 19. století do kontextu sběratelství antických památek. Archeologické studium starověkých lokalit umožnilo daleko bližší seznámení umělců s antickými artefakty. Také fenomén pompejské kultury a Winckelmannovy názory v oblasti antického oděvu a bělosti antické skulptury jako původního řeckého ideálu ovlivnily klasicistní umělce. Ušlechtilost antikizujících oděvů a expresivní podání drapérie měly výrazný ohlas zejména v západní malbě. Představa o bělosti řecké skulptury však postupně upadala s objevy antických soch s dochovanou polychromií, které započaly ve 30. letech 18. století a k nimž výrazně přispěl objev *Artemidy z Pompejí* roku 1760.

²³² Výjimečnou ukázkou monumentální skulptury s téměř neporušenou polychromií je koré *Phrasikleá z Attiky*. Výraznou polychromií se vyznačují terakotové *figurky z Tanagry* v luxusních oděvech mnoha barev nevyjímaje červené, bílé, béžové, černé, fialové, žluté a modré.

²³³ Například inventáře oblečení ze svatyně Artemidy v Braurónu.

Objev starověké polychromie fascinoval umělecký svět a odezvou byly sochařské experimenty s tónováním mramoru i malířská plátna zobrazující *Tanagry*, jak bylo pojednáno v šesté a sedmé kapitole. John Gibson zkombinoval klasický oděv v podobě tógy s britskými královskými atributy v portrétní soše *Královny Viktorie*, jejíž části koloroval žlutou, červenou a modrou barvou. Gibsonova *Venuše* z tónovaného mramoru následně vzbudila senzaci i rozpaky. Ve snaze přiblížit se původní podobě antických polychromovaných soch pak například francouzský sochař Henri-Édouard Lombard použil barevné mramory a polodrahokamy na oděv *Heleny Trojské*. Objev terakotových figurek v Tanagře reflektoval ve svém díle Jean-Léon Gérôme, když vytvořil obdobnou figurku a následně malířsky ztvárnil činnost v dílně pro výrobu barevných terakot a jejich prodej.²³⁴

Přímou inspiraci archeologickým objevem představuje malba *Pěti tančících dívek s korunami* Antonia Canovy, jejíž předlohou byly tzv. „herkulánské tanečnice“ z Pompejí. Canova, inspirován pompejskými freskami, následně vytvořil monumentální sochařský triptych, kdy *Tanečnice s činely* svým transparentním oděvem těsně obepínajícím tělo navozuje dojem winckelmannovské „mokrý drapérie“.²³⁵ Malíř Lawrence Alma-Tadema zblízka studoval detaily parthenónského vlysu v Britského muzeu v Londýně, což se promítlo v jeho díle s názvem *Feidiás a parthenónský vlys*.²³⁶

Drapérie byly vnímány jako jakýsi ideál upomínající na dávnou ušlechtilost a důstojnost, která byla spojována s kulturou antických Řeků. Vlivem těchto teorií, podpořených Winckelmannem, se objevovala i umělecká díla, v nichž byla drapérie užita pro samotný estetický účinek.²³⁷ Příkladem je *Perseus* Antonia Canovy nebo Thorvaldsenova *Psýché*.

V sochařství i malířství 19. století nalezneme díla, v nichž je ztvárnění antického oděvu korektní i naopak velmi stylizované. Ve středoevropském umění můžeme takový kontrast pozorovat v díle Maxe Klingera a Maxe Pirnera. V Klingerově souboru leptů s námětem *Amora a Psýché* je roucho *Psýché* natolik antikizující, že evokuje antické sochy Athény a současně odpovídá dobovým ilustracím antických oděvů. V Pirnerově triptychu *Pohádka o hlavě Athény* abstraktně pojatá drapérie přispívá k utváření harmonické kompozice a posílení symbolicko-romantického nádechu díla. „Oděv“ Múz odkazující

²³⁴ Na obraze zaujme i zákaznice u okénka připomínající figurku z Louvru s označením MNB 452.

²³⁵ Podobným dojmem působí skulptura *Přadleny* Ridolfa Schadowa.

²³⁶ Široký pruh na Feidiově oděvu evokuje chrámový vlys; Sókratova drapérie je zdobena palmetami.

²³⁷ Na obraze *Cymon a Ifigénie* Frederica Leightona je antikizující drapérie natolik dominantní, že se stává artefaktem sama o sobě.

k přírodním proměnám, jež jsou ozdobou secesního rámu, představuje vysoce stylizovanou podobu antikizující drapérie. V západní malbě můžeme spatřovat podobný protipól v korektním ztvárnění antických reálií v díle Lawrence Alma-Tademy a velmi stylizované verzi antických oděvů v díle prerafaelitů. Půvabné mladé ženy v jemně plisovaných drapériích i mužské postavy v tógách na plátnech Alma-Tademy jako by byli Angličani viktoriánské doby převlečení za Řeky a Římany. Dante Gabriel Rossetti namaloval oděv *Persefony*, jako by v něm probíhaly přírodní děje a látka si žila svým vlastním životem.

V evropském malířství se objevují ženské oděvy z tenkých a transparentních látek, příkladem je Godwardova „*Reverie*” v hedvábném chitónu,²³⁸ či antikizující scény se svůdnými ženami v drapériích v podobě barevných závojų, jako je tomu na plátně „*Mischief and Repose*” Johna-Williama Godwarda. I v těchto malbách můžeme spatřovat inspiraci luxusními barevnými oděvy *figurek z Tanagry*.

V kontextu oděvních materiálů je třeba zmínit, že zajisté nelze srovnávat ztvárnění oděvu a drapérie v pískovcových sochách, obvyklé v českém prostředí, se sochami v mramoru. V českém sochařství převažuje zpodobení oděvů z těžších tkanin, v případě římských vzorů inspirace tógou z vlněné tkaniny.²³⁹ Jiný trend lze sledovat v evropské sochařské tvorbě, kde jsou drapérie provedeny v mramoru s patrnou snahou přiblížit se vzhledu tenkých, přiléhavých materiálů. Předlohou pro šaty *Tanečnice s činely* Antonia Canovy mohl být jemný materiál s příměsí hedvábí.²⁴⁰ Opačný efekt má oděv *Královny Viktorie* Johna Gibsona po vzoru římské tógy z těžší tkaniny.

Vlna antikomanie nevynechala ani oblast českého výtvarného umění. Reprezentačním antikizujícím oděvu v českém sochařství a malířství 19. století byly věnovány čtvrtá a pátá část práce. Sochy truchlících plaček v podobě mytologických figur v antikizujícím rouchu byly častým námětem náhrobních pomníků počátku 19. století. V Ledererově tvorbě vidíme ženský antikizující oděv vyznačující se lehkostí, duchaplností a dynamikou, ale i mužské sochařské typy v krátkém chitónu a tóze. Příkladem římských oděvních vzorů ve funerálním sochařství je Prachnerův *náhrobek Unwerthů*. Mytologické postavy v drapériích byly častým námětem sochařských děl umístěvaných do zámeckých parků a zahrad; antikizující sochy nalezneme například v areálech zámků Konopiště a Lednice.

²³⁸ Hedvábí evokují šaty víl na plátně *Nymfy poslouchající Orfeovu píseň*, jejichž autorem je Ch. F. Jalabert.

²³⁹ Příkladem je Myslbekova alegorická socha *Oddanosti* pro atiku vídeňského parlamentu.

²⁴⁰ Oděv *Přadleny* Ridolfa Schadowa evokuje ještě jemnější hedvábnou látku.

Oděvy monumentálních Schnirchových soch *Apollóna Musageta a Múz*, umístěných na balustrádě portiku Národního divadla, zachovávají antický kánon, drapériové systémy i oděvní detaily, jako jsou lineární vzory meandrů, štrápce i spínání a řasení chitónů a peplu. Ačkoli se na přelomu 19. a 20. století objevily hlasy znevažující tvorbu Bohuslava Schnircha jako nedostatečně invenční, z hlediska recepce antické kultury ji považujeme za hodnotnou ukázkou antické inspirace v českém prostředí, kdy se umělec v rámci ztvárnění oděvu téměř neodchýlil od původních antických vzorů.

Myslbekevo dílo představuje posun od převážně dekorativního vnímání antické skulptury ke snaze o obsažení morální hodnoty antického odkazu v sochařské tvorbě. Do skulptury *Oddanosti* vložil Myslbek vážnost, tragičnost až patos, umocněný oděvem v podobě římské tógy. Také drapériové schéma rané pomníkové plastiky *Hygieie* odpovídá římskému kánonu, avšak u ženských soch je oproti Schnirchovu pojetí Myslbekova inspirace antickým oděvem volnější. Poněkud modernější způsob ztvárnění v podobě drapovaného antikizujícího oděvu, jehož součástí je korzet, uplatnil Myslbek v případě karyatidy reprezentující *Spořivost*, vytvořené pro halu bývalé České spořitelny v Praze.

Drobné postavy v antickém oděvu na Kohlových obrazech antické architektury se jeví být pouhým „barevným doplňkem“ pro oživení chrámových svatyní, bez důrazu na detaily tělesných proporcí postav a jejich historického oděvu. Ačkoli barevnost ne zcela odpovídá barvám antického oděvu a celkovým dojmem tyto malby, naplněné světelným dramatem, evokují spíše barokní výjevy, Ludvík Kohl se patrně jako jeden z mála českých malířů pokusil o zachycení antických oděvů v jejich původní struktuře. Také v případě Berglerova návrhu *opony Stavovského divadla* se celkový ráz díla blíží baroknímu kánonu. V Berglerově zobrazení antikizujících oděvů pozorujeme u dvou z postav například dvojí podkasání šatů, používané u řeckého chitónu, jinak jsou však oděvy pojaty spíše volně. Na pozdější Hynaisově *oponě Národního divadla* je podoba antikizujících oděvů ještě více stylizovaná. V díle Josefa Mánesa a Mikoláše Alše je to pak pouze nádech antiky, která promlouvá skrze náš národní folklór. Výše pojednaný oděv Múz, jež zdobí secesní rám triptychu na plátně *Palladina hlava* Maxmiliána Pirnera, představuje vrcholný projev stylizace antikizující drapérie jako uměleckého fenoménu.

Antikizující kánon byl ještě dlouho respektován a nelze říci, že by byl klasicismus vymezen časových období. Klasicizující tendence se objevovaly ještě okolo roku 1900 i později.

9 ZÁVĚR

Práce poukázala na vývoj řeckého oděvu od těžších forem archaického peplu až po vzdušné chitóny z jemných materiálů, umožňujících mnoho variací uměleckého ztvárnění drapérie, které byly demonstrovány na příkladech antických soch. Kultovním oděvem se stala římská tóga. Vhled do problematiky nově se probouzejícího zájmu o antické dědictví, zejména v souvislosti s objevy v Pompejích a Herculaneu ve 2. třetině 18. století, objasnil motivace umělců k tvorbě klasicizujících výtvarných děl a inspirace soudobými archeologickými nálezy. Následující pasáže pak byly věnovány umělecko-historickému popisu a analýze vybraných reprezentací antického oděvu a antikizující drapérie v umění 19. století. Na příkladech českých i evropských výtvarných děl byla představena různá stylová a kompoziční řešení především v oblasti sochařství a malířství, která byla porovnána s původními antickými oděvními vzory. Získané poznatky byly syntetizovány v kapitole osmé.

Z výzkumu vyplynulo několik skutečností, které si zaslouží pozornost. Zatímco v českém prostředí byl kontakt umělců s antickým oděvem pouze zprostředkovaný a vzory pro ztvárnění drapérií byly pojímány spíše volně, v evropském umění se objevovaly přímé inspirace oděvu archeologickými objevy a artefakty z muzeí a výstav. Vzorem pro soudobé umělce se tak staly pompejské fresky, tzv. Elginovy mramory, tanagerské terakoty i další objevy, které přispěly k reálnému obrazu původního antického umění. Snad i hodnota, jakou Winckelmann přikládal estetickému významu antické drapérie, se promítla na plátna především francouzských a anglických malířů.

Ztvárnění antického oděvu v evropském sochařství 19. století bylo mnohdy korektní, s jistou mírou klasicistní stylizace. Nalezneme i sochařská díla, která navozují dojem winckelmannovské tzv. „mokrě drapérie“. V evropském malířství pak stylizace antikizující drapérie nabývá výraznějších rozměrů. V západní malbě se objevují svůdné scény, v nichž vystupují ženy v přiléhavých drapériích, které se méně či více blíží podobě antických oděvů. Mezi významná témata, na která práce upozornila, patří objev původní polychromie antických soch a jeho odezva v evropském sochařství a malířství. Inspirace tanagerskými terakotami nalezneme i v chitónech a transparentních závojiích v široké škále barev, jak je zpodobili evropští malíři.

V českém výtvarném umění 19. století lze sledovat snahu o posílení národní identity za užití vzorů klasické antiky. V umělecké tvorbě převládá volné pojetí antikizujících drapérií, často s vysokou mírou stylizace, pouze upomínajících na antický ideál. Uplatnění antikizujících drapérií nacházíme zejména v několika typech výtvarného ztvárnění: plačky na figurálních náhrobcích, mytologické postavy antické i národní a alegorie ctností podporujících národní hodnoty, významné v období 19. století. Dále vyplynula existence oblíbených sochařských vzorů, které byly replikovány častěji než jiné; jednalo se však především o inspiraci ve smyslu pózy figur. Ani dílo Josefa Václava Myslbeka, bohaté na antické inspirace, nevykazuje konkrétní předlohy v oblasti oděvu.²⁴¹

Jedno z nejkorektnějších ztvárnění antického oděvu v kontextu českého výtvarného umění 19. století můžeme pozorovat u Schnirchových soch *Apollóna Musageta a Múz*, umístěných na balustrádě portiku Národního divadla. Vzhledem k upozadění Bohuslava Schnircha není však k dispozici monografie tohoto umělce.²⁴² Možnou cestou dalšího poznání Schnirchovy tvorby je výzkum osobního archivního fondu v Národní galerii v Praze, z něhož by mohly vyplynout zajímavé skutečnosti ohledně inspiračních zdrojů umělce.

V rámci evropského výtvarného umění by se nabízela možnost prohloubení výzkumu během badatelského pobytu ve významné evropské muzejní či galerijní instituci.

²⁴¹ Tuto tezi mi potvrdil při osobní konzultaci dne 12.5.2023 Prof. Jan Bažant, který se věnoval výzkumu inspiračních zdrojů Myslbekova díla a v rámci osobního archivního fondu Josefa Václava Myslbeka nenalezl žádný příklad antické předlohy v pojetí drapérie.

²⁴² Jak se potvrdilo i během osobní konzultace s Mgr. Petrou Daňhelovou, restaurátorkou Národního divadla, která proběhla dne 11.4.2023.

SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ

ARISTOFANES. *Lysist.*

ARISTOFANES. *Lysistrata.*

ARISTOTELES. *Hist. An.*

ARISTOTELES. *Historia Animalium.* Kniha V.

BARROW 2015

BARROW, Rosemary J. The Myth of Pompeii: Fragments, Frescos, and the Visual Imagination. In: BORG, Barbara E. (ed.). *A Companion to Roman Art.* Chichester: Wiley-Blackwell, 2015, 585-601. ISBN: 9781405192880.

BAŽANT 2017

BAŽANT, Jan. The Classical Tradition and Nationalism: The Art and Architecture of Prague, 1860–1900. In: *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe.* Chichester: Wiley-Blackwell, 2017, 133-145. ISBN: 9781118832714.

BAŽANT – PRAHL 2021

BAŽANT, Jan – PRAHL, Roman. *Antika po česku : odezvy v umění 19. a 20. století.* Praha: Academia, 2021. ISBN: 9788020032935.

BENCOVÁ 2015

BENCOVÁ, Zuzana. *Maxmilián Pirner - Pojetí alegorie a symbolu v tvorbě jednoho umělce na sklonku 19. století.* Praha: Univerzita Karlova, 2015.

BLONDIN 2005

BLONDIN, Jill E. Power Made Visible: Pope Sixtus IV as "Urbis Restaurator" in Quattrocento Rome. *The Catholic Historical Review*, 91 (2005), n. 1, 1-25.

BOARDMAN 2002

BOARDMAN, John. *Greek sculpture: The Classical Period: a handbook.* London: Thames and Hudson, 2002. ISBN: 0500201986.

BOURGEOIS 2014

BOURGEOIS, Brigitte – JEAMMET, Violaine. Peindre et repeindre sur terre cuite en Grèce hellénistique. *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels*, 40 (2014), 84-95.

BOUZEK 1976

BOUZEK, Jan et al. *Dějiny archeologie.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976.

BOUZEK 1983

BOUZEK, Jan et al. *Dějiny archeologie I.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. (2. přepracované vydání)

BOUZEK 1986

BOUZEK, Jan. Mysl bek a antika. *Umění*, 34 (1986), č. 2, 158-165.

BOUZEK – ONDŘEJOVÁ 1989

BOUZEK, Jan – ONDŘEJOVÁ, Iva. *Periklovo Řecko*. Praha: Mladá fronta, 1989. ISBN: 8020400834.

BOUZEK 2009

BOUZEK, Jan. *Umění a myšlení*. Praha: Triton, 2009. ISBN: 9788073872786.

BRINKMANN 2004

BRINKMANN, Vinzenz (ed.) *Bunte Götter: die Farbigeit antiker Skulptur; eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München in Zusammenarbeit mit der Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen und den Vatikanischen Museen, Rom; Glyptothek München, Königsplatz, 16. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, 2004. ISBN: 9783933200082.

CHEN 2021

CHEN, Jing, et al. Research on the Drapery in Ancient Greek Sculptures. *Asian Social Science*, 17 (2021), n. 6, 29-37.

CLELAND 2005

CLELAND, Liza. *The Brauron Clothing Catalogues: Text, Analysis, Glossary and Translation*. Oxford: British Archaeological Reports, 2005. ISBN: 9781841717197.

COLLIGNON 2019

COLLIGNON, Maxime. *La polychromie dans la sculpture grecque*. London: Forgotten Books, 2019, 66-76. ISBN: 9780428914394.

DILLON 2015a

DILLON, Sheila. Case Study III: Hellenistic Tanagra Figurines. In: James, S. L. – Dillon, S. (eds.). *A Companion to Women in the Ancient World*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015, 231-234. ISBN: 9781405192842.

DILLON 2015b

DILLON, Sheila. Female Portraiture in the Hellenistic Period. In: James, S. L. – Dillon, S. (eds.). *A Companion to Women in the Ancient World*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015, 263-277. ISBN: 9781405192842.

FRASCA–RATH 2018

FRASCA–RATH, Anna S. *John Gibson & Antonio Canova: Rezeption, Transfer, Inszenierung*. Böhlau: Böhlau Verlag, 2018. ISBN: 9783205202967.

FREL 1951

FREL, Jiří. *Počátky řeckého sochařství*. Praha: Orbis, 1951. ISSN: 00352039.

GATTY 2021

GATTY, Fiona K. A. Re-dressing the balance: Winckelmann, Greek Costume and the Ideal. *Journal of Art Historiography*, 25 (2021), 1-19.

HOLLANDER 1975

HOLLANDER, Anne. The Fabric of Vision: The Role of Drapery in Art. *The Georgia Review*, 29 (1975), n. 2, 414-465.

HOTTENROTH 1884

HOTTENROTH Friedrich. *Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker Alter und Neuer Zeit*. Stuttgart: Verlag Gustav Weise, 1884.

KNIGGE 1991

KNIGGE, Ursula. *The Athenian Kerameikos: History, Monuments, Excavations*. Athens: Krene Editions, 1991, 109-110. ISBN: B000OVBP6I.

KODA, Harold. *Goddess: The Classical Mode*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2003. ISBN 9780300098822.

KOZÁNEK 1879

KOZÁNEK, Jan. Šnirchovy sochy na Národním divadle. *Světazor*, 13 (1879), č. 2, 16-23.

KUNZE – PRIMAVESI 2011

KUNZE, Max – PRIMAVESI, Oliver eds. *Die Artemis von Pompeji und die Entdeckung der Farbigkeit griechischer Plastik*. Mainz: Verlag Franz Philipp Rutzen, 2011, 18-20. ISBN: 9783447066648.

LANDOW 1984

LANDOW, George P. Victorianized Romans: Images of Rome in Victorian Painting. *Victorian Literature and Culture*, 12 (1984), 29-51.

LEE 2015a

LEE, Mireille M. Ancient Greek Dress and Modern Dress Theory. In: LEE, Mireille M. *Body, dress, and identity in ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 10-32. ISBN: 9781107055360.

LEE 2015b

LEE, Mireille M. Dress and Adornment in Archaic and Classical Greece. In: James, S. L. – Dillon, S. (eds.). *A companion to Women in the Ancient World*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015, 179-190. ISBN: 9781405192842.

LEE 2015c

LEE, Mireille M. Garments. In: LEE, Mireille M. *Body, dress, and identity in ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 89-126. ISBN: 9781107055360.

LIČKOVÁ 1992

LIČKOVÁ, Jarmila. *Bohuslav Schnirch – život a dílo*. Praha: Univerzita Karlova, 1992.

LOVEN 2014

LOVEN, Lena Larsson. Roman Art: what can it tell us about dress and textiles? A discussion on the use of visual evidence as sources for textile research. In: NOSCH, Marie-Louise – HARLOW, Mary. *Greek and Roman Textiles and Dress: An Interdisciplinary Anthology, Ancient Textiles Series*. Havertown: Oxbow Books, 2014, 260-278. ISBN: 1782977155.

MATĚJČEK 1954

MATĚJČEK, Antonín. *Národní divadlo a jeho výtvarníci*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.

MILLER 1997

MILLER, Margaret C. *Athens and Persia in the Fifth Century B. C.: A Study in Cultural Receptivity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. ISBN: 9780521495981.

MRŠTÍK 1887

MRŠTÍK, Vilém. Maxmilián Pirner. *Ruch*, 9 (1887), č. 30-31, 440-443, 457-458.

NOVOTNÝ 1935-1936

NOVOTNÝ, Antonín. Berglerův návrh opony Stavovského divadla, *Umění*, 9 (1935-36), č. 3, 188-189.

PÁNKOVÁ 1984

PÁNKOVÁ, Marcela ed. *Ludvík Kohl 1746-1821*. Praha: Národní galerie v Praze, 1984.

PETROVÁ 2001

PETROVÁ, Eva. Figurální malba klasicismu, raného romantismu a počátky výtvarné kritiky. Čechy 1780-1840. In: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ – Naděžda – PETRASOVÁ, Taťána – LORENZOVÁ, Helena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění III/1*. Praha: Academia, 2001. ISBN: 8020007350.

PLINIUS. *Nat. Hist.*

PLINIUS. *Naturalis Historia*, Knihy XI.-XII., XVII.-XIX., XXXV.

PORT 1932-33

PORT, Jan. Paběrky z odkazu divadelních Čech VII. *Divadlo*, 12 (1932-33), č. 19, 153.

PRAHL 2001

PRAHL Roman: Malířství v generaci Národního divadla, Čechy 1860–1890. In: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, PETRASOVÁ, Taťána a Helena LORENZOVÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění III/2*. Praha: Academia, 2001. ISBN 8020007350.

PRAHL 2004

PRAHL, Roman. *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*. Praha: Academia, 2004. ISBN: 80-200-1188-9.

RACINET 1888

RACINET, Auguste. *The complete costume history : from ancient times to the 19th century = Vollständige kostümggeschichte : vom altertum bis zum 19. jarhundert = Le costume historique : du monde antique au XIXe siècle*. Köln: London: Taschen, 1888. ISBN: 3822821934.

RAMAGE 2013

RAMAGE, Nancy H. Flying Maenads and Cupids: Pompeii, Herculaneum, and Eighteenth-Century Decorative Arts. In: MATTUSCH, Carol C., et al. *Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples, 1710-1890*. Washington: National Gallery of Art, 2013, 161-176.

RICHTER 1929

RICHTER, Gisela. Silk in Greece. *American Journal of Archaeology*, 33 (1929), 27-33.

RIDGWAY 1990

RIDGWAY, Brunilde S. *Hellenistic Sculpture I: The Styles of c. 331–200 BC*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990. ISBN: 0299118207.

RUSKIN 1885

RUSKIN, John. *The Stones of Venice*. New York: John B. Alden, 1885.

SEDLÁŘOVÁ 2001a

SEDLÁŘOVÁ, Jitka. Sochařství klasicismu. Morava 1780-1840. In: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, PETRASOVÁ, Taťána a Helena LORENZOVÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění III/1*. Praha: Academia, 2001. ISBN 8020007350.

SEDLÁŘOVÁ 2001b

SEDLÁŘOVÁ, Jitka. Sochařství romantického historismu. Morava 1840-1860. In: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ – Naděžda – PETRASOVÁ, Taťána – LORENZOVÁ, Helena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění III/2*. Praha: Academia, 2001. ISBN 8020007350.

THOMAS 2010

THOMAS, Jane. Icons of desire: The classical statue in later Victorian literature. *The Year-book of English Studies*, 40 (2010), n. 1/2, 246-272.

VARCL 1978

VARCL, Ladislav. *Antika a česká kultura*. Praha: Academia, 1978.

VOLAVKA 1968

VOLAVKA, Vojtěch. *České malířství a sochařství 19. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968.

VOLAVKA 1942

VOLAVKA, Vojtěch. *Josef Václav Myslbek*. Praha: Neubert a synové, 1942.

VOLAVKA 1948

VOLAVKA, Vojtěch. *Sochařství devatenáctého století*. Praha: Výtvarný odbor umělecké besedy, 1948.

VOLAVKA 1929

VOLAVKA, Vojtěch. *Soupis Sochařského Díla Josefa Václava Myslbeka*. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy, 1929.

WILLEMS 2010

WILLEMS, Willem J. H. The Role of Archaeological Societies in Preserving Cultural Memorials. *Archaeology*, 2 (2010), 256.

WINCKELMANN 1781

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Histoire de l'art de l'antiquité*. Chez l'auteur et chez Jean Gottlob Immanuel Breitkopf, 1781.

WITTLICH 2001

WITTLICH, Petr. Sochařství historismu. Kult pomníků. Čechy 1860-1890. In: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, PETRASOVÁ, Taťána a Helena LORENZOVÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění III/2*. Praha: Academia, 2001. ISBN: 8020007350.

SEZNAM WEBOVÝCH ZDROJŮ

Artuk.org. *Sibylla Delphica by Edward Burne-Jones*. [online]. [cit. 1.5.2023]. Dostupné z: <https://artuk.org/discover/artworks/sibylla-delphica-204615/search/keyword:sibylla-delphica--referrer:global-search>

Bertel Thorvaldsen's Art and Collections. *Psyche. Bertel Thorvaldsen*. [online]. [cit. 10.3.2023]. Dostupné z: <https://kataloget.thorvaldsensmuseum.dk/en/A26>

British Museum. *Statue; pediment. Series: The Parthenon Sculptures*. [online]. [cit. 22.5.2023]. Dostupné z: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-96

FERRARI, Roberto C.: Between Venus and Victoria: John Gibson's Portrait Statue of the Hon. Mrs. Murray, Later Countess Beauchamp. *Nineteenth-Century Art Worldwide*. [online]. 17/2, Autumn 2018. [cit. 3.7.2023]. Dostupné z: <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn18/ferrari-on-between-venus-and-victoria>

Getty.edu. *Mischief and Repose by John William Godward*. [online]. [cit. 5.3.2023]. Dostupné z: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103REN>

Getty.edu. *Reverie by John William Godward*. [online]. [cit. 7.7.2023]. Dostupné z: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103REP>

ICAA. *Classicism in Color: Artistic Inspiration from the Polychromatic Ancient World*. [online]. [cit. 17.5.2023]. Dostupné z: <https://www.classicist.org/classicism-in-color-artistic-inspiration-from-the-polychromatic-ancient-world/>

Internet Classics Archive by Daniel C. Stevenson. *The History of Animals By Aristotle, Book V*. [online]. [cit. 4.7.2023]. Dostupné z: http://classics.mit.edu/Aristotle/history_anim.5.v.html

Landesmuseum Hannover. *Best of 111 stories from the Landesmuseum: Caesar's assassination by Karl Theodor von Piloty*. [online]. [cit. 12.3.2023]. Dostupné z: <https://www.landesmuseum-hannover.de/en/welten/bestof/>

Louvre Collections. *Une odalisque, dite La grande odalisque. Ingres, Jean-Auguste-Dominique*. [online]. [cit. 11.6.2023]. Dostupné z: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065566>

Musée d'Orsay. *La Danse by Jean-Baptiste Carpeaux*. [online]. [cit. 14.4.2023]. Dostupné z: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/la-danse-1704>

Museum-digital:Brandenburg. *Spinnerin. Ridolfo Schadow*. [online]. [cit. 12.6.2023]. Dostupné z: <https://brandenburg.museum-digital.de/object/69178>

Museum of Fine Arts, Boston. *Sabina*. [online]. [cit. 18.7.2023]. Dostupné z: <https://collections.mfa.org/objects/263343>

Oxford Classical Dictionary. *Polychromy, sculptural, Greek and Roman*. [online]. [cit. 9.7.2023]. Dostupné z: <https://oxfordre.com/classics/display/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-8118;jsessionid=1C25F4252764FD6014C8BBA737615A21?rskey=OwYv3y&result=3>

Royal Collection Trust. *Queen Victoria. John Gibson*. [online]. [cit. 11.5.2023]. Dostupné z: <https://www.rct.uk/collection/2071/queen-victoria>

Royal Collection Trust. VINET, Anna: *L'Hémicycle de l'École des Beaux Arts Signed and dated 1866*. [online]. [cit. 11.6.2023]. Dostupné z: <https://www.rct.uk/collection/405399/lheacutemicycle-de-leacutecole-des-beaux-arts>

Staatliche Museen zu Berlin. *Die Prinzessinnen sind zurück! Neupräsentation von Schadows Prinzessinnengruppe in der Friedrichswerderschen Kirche*. [online]. 22.4.2023 [cit. 10.5.2023]. Dostupné z: <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/die-prinzessinnen-sind-zurueck/>

Staatliche Museen zu Berlin. *Tänzerin. Antonio Canova*. [online]. [cit. 16.5.2023]. Dostupné z: <https://recherche.smb.museum/detail/870634/t%C3%A4nzerin?language=de&question=%22Antonio+Canova%22&limit=15&controls=none&objIdx=1>

Tate.org. *The Bath of Psyche. Frederic, Lord Leighton*. [online]. [cit. 22.4.2023]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/leighton-the-bath-of-psyche-n01574>

Walters Art Museum. *The Triumph of Titus: AD 71, The Flavians by Sir Lawrence Alma-Tadema*. [online]. [cit. 5.6.2023]. Dostupné z: <https://art.thewalters.org/detail/11173/the-triumph-of-titus-ad-71-the-flavians/>

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1 *Dórský chitón.*

Převzato z: RACINET, Auguste. *The complete costume history : from ancient times to the 19th century = Vollständige Kostümgeschichte : vom Altertum bis zum 19. Jahrhundert = Le costume historique: du monde antique au XIXe siècle.* Köln: London: Taschen, 1888. ISBN: 3822821934.

2 *Peplos, Iónský chitón.*

Převzato z: RACINET, Auguste. *The complete costume history : from ancient times to the 19th century = Vollständige Kostümgeschichte : vom Altertum bis zum 19. Jahrhundert = Le costume historique: du monde antique au XIXe siècle.* Köln: London: Taschen, 1888. ISBN: 3822821934.

3 *Řecké oděvy dle tanagerských terakotových figurek.*

Převzato z: RACINET, Auguste. *The complete costume history : from ancient times to the 19th century = Vollständige Kostümgeschichte : vom Altertum bis zum 19. Jahrhundert = Le costume historique: du monde antique au XIXe siècle.* Köln: London: Taschen, 1888. ISBN: 3822821934.

4 *Římské oděvy.*

Převzato z: RACINET, Auguste. *The complete costume history : from ancient times to the 19th century = Vollständige Kostümgeschichte : vom Altertum bis zum 19. Jahrhundert = Le costume historique: du monde antique au XIXe siècle.* Köln: London: Taschen, 1888. ISBN: 3822821934.

5 *Ženy v řeckých oděvech.*

Převzato z: HOTTENROTH Friedrich. *Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker Alter und Neuer Zeit.* Stuttgart: Verlag Gustav Weise, 1884.

6 *Ženy v řeckých oděvech.*

Převzato z: HOTTENROTH Friedrich. *Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker Alter und Neuer Zeit.* Stuttgart: Verlag Gustav Weise, 1884.

7 *Muži v řeckých oděvech.*

Převzato z: HOTTENROTH Friedrich. *Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker Alter und Neuer Zeit.* Stuttgart: Verlag Gustav Weise, 1884.

8 *Muži v římských oděvech.*

Převzato z: HOTTENROTH Friedrich. *Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker Alter und Neuer Zeit.* Stuttgart: Verlag Gustav Weise, 1884.

9 *Ženy v římských oděvech.*

Převzato z: HOTTENROTH Friedrich. *Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker Alter und Neuer Zeit.* Stuttgart: Verlag Gustav Weise, 1884.

10 *Koré (500–490 př. n. l.).* Muzeum Akropole, Athény.

Převzato z: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/statue-kore-12>

11 *Karyatida (420–415 př. n. l.).* Muzeum Akropole, Athény.

Převzato z: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/erechtheion-karyatid-kore>

12 *Figury L a M z východního štítu Parthenónu (asi 438–432 př. n. l.).* Britské muzeum, Londýn.

Převzato z: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-97

13 *Afrodita Knidská (římská kopie podle řeckého orig. okolo 360 př. n. l.).* Glyptotéka Mnichov.

Převzato z: <https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/aphrodite-knidos>

14 *Venuše Esquilinská (1. stol. př. n. l.).* Kapitolská muzea, Řím.

Převzato z: <http://museicapitolini.net/object.xql?urn=urn:collectio:0001:scu:01141>

15 *Reliéf Diova oltáře (180–160 př. n. l.).* Pergamonské muzeum, Berlín.

Převzato z: CHEN, Jing, et al. Research on the Drapery in Ancient Greek Sculptures. *Asian Social Science*, 17 (2021), č. 6.

16 *Apollón Belvedéřský* (římská kopie z pol. 2. stol. n. l. dle řeckého orig. z let 330-320 př. n. l.). Vatikánská muzea, Řím. Převzato z: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/apollo-del-belvedere.html>

17 *Ares Ludovisi* (římská kopie z 2. stol. n. l. dle řeckého orig. ze 4. stol. př. n. l.). Národní římské muzeum, Řím. Převzato z <https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/ludovisi-ares>

18 *Muž v tóze* (1. stol. n. l.). New York Carlsberg Glyptotek, Kodaň. Převzato z: LOVEN, Lena Larsson. Roman Art: what can it tell us about dress and textiles? A discussion on the use of visual evidence as sources for textile research. In: NOSCH, Marie-Louise – HARLOW, Mary. *Greek and Roman Textiles and Dress: An Interdisciplinary Anthology, Ancient Textiles Series*. Havertown: Oxbow Books, 2014, 267. ISBN: 1782977155.

19 *Menáda* (2. stol. př. n. l. dle orig. okolo 280 př. n. l.). Louvre, Paříž, sign. Ma676. Foto: Ditte Elene Ravingerová

20 *Niobovna* (2. stol. př. n. l.). Louvre, Paříž, sign. Ma829. Foto: Ditte Elene Ravingerová

21 *Artemis typu "Seville-Palatine"* (kopie z 1. nebo 2. stol. př. n. l. podle řeckého orig. okolo 200 př. n. l.). Louvre, Paříž, sign. Ma3435. Foto: Ditte Elene Ravingerová

22 *Diana z Gabii* (kopie podle orig. ze 4. stol. př. n. l.). Louvre, Paříž, sign. Ma529. Foto: Ditte Elene Ravingerová

23 *Athéna Velletri* (1. stol. př. n. l., římská kopie dle řeckého orig.). Louvre, Paříž, sign. Ma464. Foto: Ditte Elene Ravingerová

24 *Niké Samothrácká* (200–190 př. n. l.). Louvre, Paříž, sign. Ma2369. Foto: Ditte Elene Ravingerová

25 *Didia Clara* (okolo 193 n. l.). Louvre, Paříž, sign. Ma1081. Foto: Ditte Elene Ravingerová

26 *Antonia Minor* (1. stol. n.l.). Louvre, Paříž., sign. Ma1228. Foto: Ditte Elene Ravingerová

27 *Vibia Sabina jako Pudicitia* (okolo 136 n. l.). Museum of Fine Arts, Boston. Převzato z: <https://collections.mfa.org/objects/263343>

28 *Malá Herkulánka* (kopie z 2. stol. př. n. l. podle orig. okolo 300 př. n. l.). Národní archeol. muzeum, Athény. Převzato z: <https://www.namuseum.gr/en/collection/ellinistiki-periodos-2/>

29 *Afrodita* (kopie z pol. 2. stol. n. l. podle variace pozdního 5. stol. př. n. l.) a *Socha římské ženy (Faustina)* (pol. 2. stol. n. l.) Archeologické muzeum Rethymno. Foto: Ditte Elene Ravingerová

30 *Velká Herkulánka* (kopie z 2. stol. n. l.). Archeologické muzeum Rethymno. Foto: Ditte Elene Ravingerová

31 *Dáma v modrém* (325–300 př. n. l.). Louvre, Paříž, sign. MNB 907. Převzato z: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010280756>

32 *Tanagra* (4.–3. stol. př. n. l.). Louvre, Paříž, sign. MNB 902. Převzato z: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010280752>

33 *Tři tanagerské figurky* (325–200 př. n. l.). Louvre, Paříž, sign. MNB 452. Převzato z: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010279923>

- 34 František Xaver Lederer. *Pomník hraběnky Antoinetty Hartigové (1790)*. Dolní Beřkovice. Převzato z: VOLAVKA, Vojtěch. *Sochařství devatenáctého století*. Praha: Výtvarný odbor umělecké besedy, 1948.
- 35 Patrně L. Erlbeck. *Náhrobek Anny Kopicové (1803)*. Zámek Libochovice. Převzato z: PRAHL, Roman. *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*. Praha: Academia, 2004, 183. ISBN: 8020011889.
- 36 Václav Prachner. *Náhrobek Unwerthů (1820)*. Kostel sv. Václava v Mníšku pod Brdy. Převzato z: PRAHL, Roman. *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*. Praha: Academia, 2004, 124. ISBN: 8020011889.
- 37 Václav Levý. *Lumír (1848)*. Okresní muzeum v Klatovech. Převzato z: VARCL, Ladislav. *Antika a česká kultura*. Praha: Academia, 1978.
- 38 Bohuslav Schnirch. *Múzy (1877–1878)*. Národní divadlo v Praze.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 39 Bohuslav Schnirch. *Múzy Melpomené a Terpsichoré (1877–1878)*. Národní divadlo v Praze.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 40 Bohuslav Schnirch. *Múza Úrania (1877–1878)*. Národní divadlo v Praze.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 41 Bohuslav Schnirch. *Múza Úrania (1877–1878)*. Národní divadlo v Praze.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 42 Bohuslav Schnirch. *Múza Kalliopé (1877–1878)*. Národní divadlo v Praze.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 43 Bohuslav Schnirch. *Múza Euterpé (1877–1878)*. Národní divadlo v Praze.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 44 Bohuslav Schnirch. *Múza Kalliopé (1877–1878)*. Národní divadlo v Praze.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 45 Bohuslav Schnirch. *Múza Tháleia (1877–1878)*. Národní divadlo v Praze.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 46 Bohuslav Schnirch. *Hudba světská (1885)*. Rudolfinum, Praha.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 47 Bohuslav Schnirch. *Hudba světská (1885)*. Rudolfinum, Praha.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 48 Bohuslav Schnirch. *Hudba světská (1885)*. Rudolfinum, Praha.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 49 Josef Václav Myslbek. *Hudba (1907)*. Národní divadlo v Praze.
Převzato z: VOLAVKA, Vojtěch. *Josef Václav Myslbek*. Praha: Neubert a synové, 1942.
- 50 Josef Václav Myslbek. *Hygeia (1873)*. Lázně Jeseník.
Převzato z: VOLAVKA, Vojtěch. *Josef Václav Myslbek*. Praha: Neubert a synové, 1942.
- 51 Josef Václav Myslbek. *Oddanost (1880–1884)*. Druhý návrh. Atika vídeňského parlamentu.
Převzato z: VOLAVKA, Vojtěch. *Josef Václav Myslbek*. Praha: Neubert a synové, 1942.
- 52 Josef Václav Myslbek. *Spořivost (1897)*. Akademie věd ČR, Praha.
Foto: Ditte Elene Ravingerová

- 53 Josef Václav Myslbek. *Hospodárnost* (1897). Akademie věd ČR, Praha.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 54 Josef Václav Myslbek. *Spořivost* (1897). Akademie věd ČR, Praha.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 55 Josef Václav Myslbek. *Hospodárnost* (1897). Akademie věd ČR, Praha.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 56 Ludvík Kohl. *Vnitřek fiktivní antické svatyně se zápalnou obětí bohu Apollónovi* (1808–1809).
Národní galerie v Praze, sign. O 14654. Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 57 Ludvík Kohl. *Vnitřek fiktivní antické svatyně se zápalnou obětí bohu Apollónovi* (1808–1809).
Detail. Národní galerie v Praze, sign. O 14654. Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 58 Ludvík Kohl. *V antickém paláci* (1816). Národní galerie v Praze, sign. O 6316.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 59 Ludvík Kohl. *V antickém paláci* (1816). Detail. Národní galerie v Praze, sign. O 6316.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 60 Josef Bergler. *Návrh opony Stavovského divadla* (1803–1804). Kopie opony od Radomila
Klouzy. Stavovské divadlo, Praha. Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 61 Josef Bergler. *Návrh opony Stavovského divadla* (1803–1804). Kopie opony od Radomila
Klouzy. Stavovské divadlo, Praha. Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 62 Vojtěch Hynais. *Apotheosa umění a umělců*. Střed opony Národního divadla (1803)
v černobílé verzi. Převzato z: MATĚJČEK, Antonín. *Národní divadlo a jeho výtvarníci*. Praha:
Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.
- 63 Vojtěch Hynais. *Paridův soud* (1893). Akademie věd ČR, Praha.
Převzato z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ – Naděžda – PETRASOVÁ, Taťána – LORENZOVÁ,
Helena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění III*. Praha: Academia, 2001. ISBN: 8020007350.
- 64 Maxmilian Pirner. *Konec všech věcí - Finis* (1887). Národní galerie v Praze, sign. O 4642.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 65 Maxmilian Pirner. *Konec všech věcí - Finis* (1887). Národní galerie v Praze, sign. O 4642.
Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 66 Maxmilian Pirner. *Pohádka o hlavě Athény* (1895–1898). Národní galerie v Praze,
sign. O 14821. Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 67 Maxmilian Pirner. *Pohádka o hlavě Athény* (1895–1898). Národní galerie v Praze,
sign. O 14821. Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 68 Maxmilian Pirner. *Pohádka o hlavě Athény* (1895–1898). Národní galerie v Praze,
sign. O 14821. Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 69 Maxmilian Pirner. *Pohádka o hlavě Athény* (1895–1898). Národní galerie v Praze,
sign. O 14821. Foto: Ditte Elene Ravingerová
- 70 Maxmilian Pirner. *Pohádka o hlavě Athény* (1895–1898). Národní galerie v Praze,
sign. O 14821. Foto: Ditte Elene Ravingerová

- 71 Antonio Canova. *Pět tančících dívek s korunami*. Převzato z: MARTYN, Thomas; LETTICE, John. *The Antiquities of Herculaneum*. London: Gale ECCO, 1773, 81. ISBN: 9781170219010.
- 72 Antonio Canova. *Perseus* (1797). Vatikánská muzea, Řím.
Převzato z: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/perseo-trionfante.html>
- 73 Antonio Canova. *Tanečnice s činely* (1806–1812). Státní muzeum, Berlín.
Převzato z: <https://recherche.smb.museum/detail/870634/t%C3%A4nzerin?language=de&question=%22Antonio+Canova%22&limit=15&controls=none&objIdx=1>
- 74 Johann Gottfried Schadow. *Sousoší mladých princezen* (1797). Státní muzeum, Berlín.
Převzato z: <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/die-prinzessinnen-sind-zurueck/>
- 75 Rudolf Schadow. *Přadlena* (1816). Pinacoteca Ambrosiana, Miláno.
Převzato z: <https://brandenburg.museum-digital.de/object/69178>
- 76 Bertel Thorvaldsen. *Psýché* (1806). Thorvaldsenovo muzeum, Kodaň.
Převzato z: <https://kataloget.thorvaldsensmuseum.dk/en/A26>
- 77 John Gibson. *Královna Viktorie* (1844–1847). Buckinghamský palác, Londýn.
Převzato z: <https://www.rct.uk/collection/2071/queen-victoria>
- 78 John Gibson. *Královna Viktorie* (1844–1847). Buckinghamský palác, Londýn.
Převzato z: <https://www.rct.uk/collection/2071/queen-victoria>
- 79 John Gibson. *“Tinted Venus”* (1851–1856). Národní muzea Liverpool.
Převzato z: <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/tinted-venus>
- 80 Henri Lombard a Jules Cantini. *Helena Trojská* (1885). Musée d'Orsay, Paříž. Převzato z: <https://www.classicist.org/classicism-in-color-artistic-inspiration-from-the-polychromatic-ancient-world/>
- 81 Jacques-Louis David. *Sapphó a Faón* (1809). Ermitáž, St. Petersburg. Převzato z: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/37641>
- 82 Karl Theodor von Piloty. *Zavraždění Césara* (1867). Landesmuseum Hannover.
Převzato z: <https://www.landmuseum-hannover.de/en/welten/bestof/>
- 83 Charles Francois Jalabert. *Nymfy poslouchající Orfeovu píseň* (1853). Walters Art Museum, Baltimore. Převzato z: <https://art.thewalters.org/detail/30756/nymphs-listening-to-the-songs-of-orpheus/>
- 84 Albert Joseph Moore. *“The Dreamers”* (1882). Birmingham Museums.
Převzato z: <https://dams.birminghammuseums.org.uk/asset-bank/action/viewAsset?id=4079&index=0&total=1&view=viewSearchItem>
- 85 Max Klinger. *Amor a Psýché* (1880).
Převzato z: ŠIMON, Patrik. *Moderna: zamlčená moderna: iluze a sny: středoevropské umění ze sbírky Patrika Šimona 1880-1930*. Praha: Arbor vitae, 2009. ISBN: 9788087164198.
- 86 Max Klinger. *Amor a Psýché* (1880).
Převzato z: ŠIMON, Patrik. *Moderna: zamlčená moderna: iluze a sny: středoevropské umění ze sbírky Patrika Šimona 1880-1930*. Praha: Arbor vitae, 2009. ISBN: 9788087164198.
- 87 Max Klinger. *Amor a Psýché* (1880).
Převzato z: ŠIMON, Patrik. *Moderna: zamlčená moderna: iluze a sny: středoevropské umění ze sbírky Patrika Šimona 1880-1930*. Praha: Arbor vitae, 2009. ISBN: 9788087164198.

- 88 Frederic Leighton. *Cymon a Ifigénie* (1884). Art Gallery of New South Wales, Sydney. Převzato z: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/210.1976/>
- 89 Frederic Leighton. *Koupeľ Psýché* (1890). Tate gallery, Londýn. Převzato z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/leighton-the-bath-of-psyche-n01574>
- 90 John-William Godward. "*Mischief and Repose*" (1895). Getty Museum, Los Angeles. Převzato z: www.getty.edu/art/collection/object/103REN
- 91 John-William Godward. "*Reverie*" (1904). Getty Museum, Los Angeles. Převzato z: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103REP>
- 92 Edward Burne Jones. *Sibyla Delfská* (1868). Manchester Art Gallery. Převzato z: <https://artuk.org/discover/artworks/sibylla-delphica-204615/search/keyword:sibylla-delphica--referrer:global-search>
- 93 John Collier. *Delfská kněžka* (1891). Art Gallery of South Australia, Adelaide. Převzato z: <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/collection/works/priestess-of-delphi/25000/>
- 94 Dante Gabriel Rossetti. *Persefoné* (1882). Birmingham Museums. Převzato z: <https://dams.birminghammuseums.org.uk/asset-bank/action/viewAsset?id=64&index=2&to%20%20total=3&view=viewSearchItem>
- 95 Lawrence Alma-Tadema. *Sapfö a Alkaiós* (1881). Walters Art Museum, Baltimore. Převzato z: <https://art.thewalters.org/detail/10245/sappho-and-alcaeus/>
- 96 Lawrence Alma-Tadema. "*The Triumph of Titus: AD 71, The Flavians*" (1885). Walters Art Museum, Baltimore. Převzato z: <https://art.thewalters.org/detail/11173/the-triumph-of-titus-ad-71-the-flavians/>
- 97 Lawrence Alma-Tadema. "*Pheidias and the Frieze of the Parthenon*" (1868-1869). Birmingham Museums. Převzato z: <https://dams.birminghammuseums.org.uk/asset-bank/action/viewAsset?id=4056&index=0&total=2&view=viewSearchItem>
- 98 Jean-Léon Gérôme. "*La Joueuse de Cerceau*" (1891). Převzato z: <https://www.classicist.org/classicism-in-color-artistic-inspiration-from-the-polychromatic-ancient-world/>
- 99 Jean-Léon Gérôme. "*Sculpturae vitam insufflat pictura*" (1893). Art Gallery of Ontario, Toronto. Převzato z: <https://www.classicist.org/classicism-in-color-artistic-inspiration-from-the-polychromatic-ancient-world/>

Obrazová příloha



1 *Dórský chitón* – např. třetí zleva nahoře, první zleva dole.



2 *Peplos* – např. první zleva nahoře, třetí zleva nahoře.
Íónský chitón – např. druhý zprava dole.



3 Řecké oděvy dle tanagerských terakotových figurek.



4 Římanka v *palle* barvy *galbinus* – první zleva nahoře.
 Dívka v *tunice recta* – čtvrtá zleva nahoře.
Pudicitia – první zleva dole. Římská *matrona* – sedící uprostřed.
 Říman v *tóze pura* – druhý zleva nahoře. Rečník – první zprava dole.
 Senátor v *tóze candida* – druhý zprava nahoře.



5 Ženy v řeckých oděvech.

6 Ženy v řeckých oděvech.



- 7 Muži v řeckých oděvech.
- 8 Muži v římských oděvech.
- 9 Ženy v římských oděvech.



10 *Koré* (500–490 př. n. l.).
Muzeum Akropole, Athény.



11 *Karyatida* (420–415 př. n. l.).
Muzeum Akropole, Athény.



12 *Figury L a M* z východního štítu Parthenónu (asi 438–432 př. n. l.).
Britské muzeum, Londýn.



13 *Afrodita Knidská* (římská kopie podle řeckého originálu 360 př. n. l.). Glyptotéka Mnichov.



14 *Venuše Esquilinská* (1. stol. př. n. l.). Kapitolská muzea, Řím.



15 *Reliéf Diova oltáře* (180–160 př. n. l.). Pergamonské muzeum, Berlín.



16 *Apollón Belvedéřský* (římská kopie ze 2. stol. n. l. dle orig. z let 330–320 př. n. l.). Vatikánská muzea, Řím.



17 *Ares Ludovisi* (římská kopie ze 2. stol. n. l. dle orig. ze 4. stol. př. n. l.). Národní římské muzeum, Řím.



18 *Muž v tóze* (1. stol. n. l.). New York Carlsberg Glyptotek, Kodaň.



19 *Menáda* (2. stol. př. n. l. dle orig. okolo 280 př. n. l.). Louvre, Paříž, sign. Ma676.



20 *Niobovna* (2. stol. př. n. l.). Louvre, Paříž, sign. Ma829.



21 *Artemis* typu "Seville-Palatine" (kopie z 2.–1. stol. př. n. l. dle orig. okolo 200 př. n. l.). Louvre, Paříž, sign. Ma3435.



22 *Diana z Gabii* (kopie podle orig. ze 4. stol. př. n. l.). Louvre, Paříž, sign. Ma529.



23 *Athéna Velletri* (římská kopie z 1. stol. př. n. l. dle řeckého orig.). Louvre, Paříž, sign. Ma464.



24 *Niké Samothrácká* (200–190 př. n. l.). Louvre, Paříž, sign. Ma2369.



25 *Didia Clara* (okolo 193 n. l.). Louvre, Paříž, sign. Ma1081.



26 *Antonia Minor* (1. stol. n. l.). Louvre, Paříž, sign. Ma1228.



27 *Vibia Sabina* jako *Pudicitia*
(kolem roku 136 n. l.).
Museum of Fine Arts, Boston.



28 *Malá Herkulánka* (kopie z 2. stol.
př. n. l. dle orig. okolo 300 př. n. l.).
Národní archeologické muzeum, Athény.



29 *Afrodita* (kopie z pol. 2. stol. n. l.
podle variace pozdního 5. stol. př. n. l.)
a *Socha římské ženy* (pol. 2. stol. n. l.).
Archeologické muzeum Rethymno.



30 *Velká Herkulánka* (kopie z 2. stol. n. l.).
Archeologické muzeum Rethymno.



31 *Dáma v modrém* (325–300 př. n. l.).
Louvre, Paříž, sign. MNB 907.



32 *Tanagra* (4.–3. stol. př. n. l.).
Louvre, Paříž, sign. MNB 902.



33 *Tři tanagerské figurky* (325–200 př. n. l.).
Louvre, Paříž, sign. MNB 452.



34 Fr. Xaver Lederer. *Pomník hraběnky Antoinetty Hartigové* (1790). Dolní Beřkovice.



35 Patrně L. Erlbeck. *Náhrobek Anny Kopičové* (1803). Zámek Libochovice.



36 Václav Prachner. *Náhrobek Unwerthů* (1820). Kostel sv. Václava v Mníšku pod Brdy.



37 Václav Levý. *Lumír* (1848). Okresní muzeum v Klatovech.



38 Bohuslav Schnirch. *Múzy* (1877–1878).
Národní divadlo v Praze.



39 Bohuslav Schnirch. *Melpomené, Terpsichoré*.
(1877–1878). Národní divadlo v Praze.



40 Bohuslav Schnirch. *Múza Úrania*. Detail.
(1877–1878). Národní divadlo v Praze.



41 Bohuslav Schnirch. *Múza Úrania*. Detail.
(1877–1878). Národní divadlo v Praze.



42 Bohuslav Schnirch. *Múza Kalliopé*. Detail. (1877–1878). Národní divadlo v Praze.



43 Bohuslav Schnirch. *Múza Euterpé*. (1877–1878). Národní divadlo v Praze.



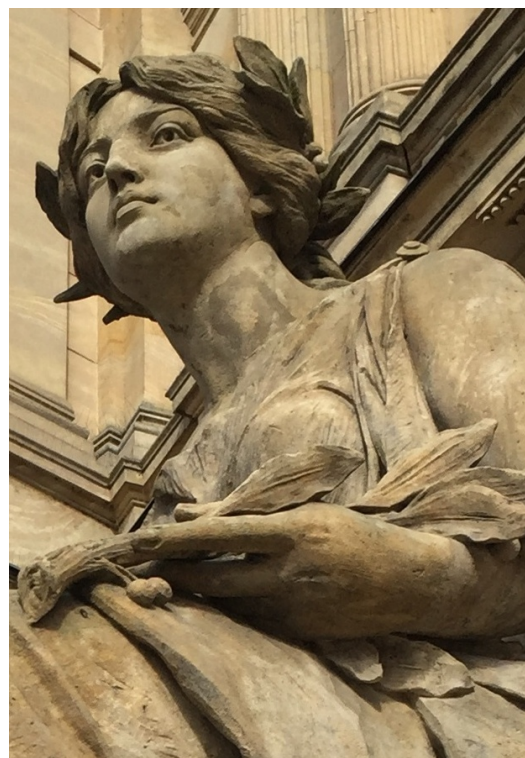
44 Bohuslav Schnirch. *Múza Kalliopé*. Detail. (1877–1878). Národní divadlo v Praze.



45 Bohuslav Schnirch. *Múza Tháleia*. Detail. (1877–1878). Národní divadlo v Praze.



46 Bohuslav Schnirch. *Hudba světská*. Detail. (1885). Rudolfinum, Praha.



47 Bohuslav Schnirch. *Hudba světská*. Detail. (1885). Rudolfinum, Praha.



48 Bohuslav Schnirch. *Hudba světská*. (1885). Rudolfinum, Praha.



49 Josef Václav Myslbek. *Hudba*. (1907). Národní divadlo v Praze.



50 Josef Václav Myslbek. *Hygeia*. Detail. (1873). Lázně Jeseník.



51 Josef Václav Myslbek. *Oddanost*. Druhý návrh. (1880–1884). Atika vídeňského parlamentu.



52 Josef Václav Myslbek. *Sporivost*. (1897). Akademie věd ČR, Praha.



53 Josef Václav Myslbek. *Hospodárnost*. (1897). Akademie věd ČR, Praha.



54 Josef Václav Myslbek. *Sporivost*. Detail. (1897). Akademie věd ČR, Praha.



55 Josef Václav Myslbek. *Hospodárnost*. Detail. (1897). Akademie věd ČR, Praha.



56 Ludvík Kohl. *Vnitřek fiktivní antické svatyně se zápalnou obětí bohu Apollónovi* (1808–1809). Národní galerie v Praze, sign. O 14654.



57 Ludvík Kohl. *Vnitřek fiktivní antické svatyně se zápalnou obětí bohu Apollónovi* Detail (1808–1809). Národní galerie v Praze, sign. O 14654.



58 Ludvík Kohl. *V antickém paláci* (1816).
Národní galerie v Praze, sign. O 6316.



59 Ludvík Kohl. *V antickém paláci*. Detail (1816).
Národní galerie v Praze, sign. O 6316.



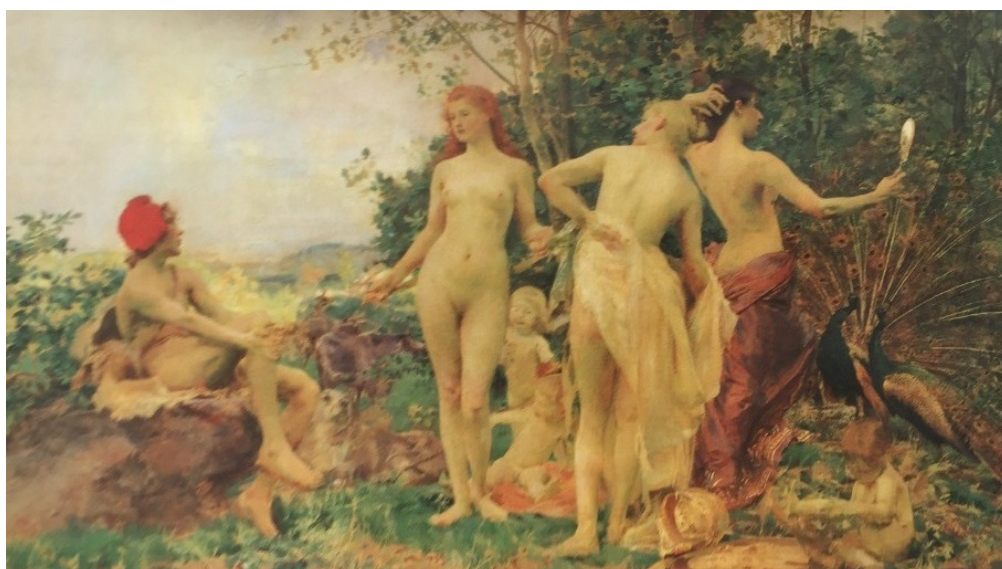
60 Josef Bergler. *Návrh opony Stavovského divadla* (1803–1804).
Stavovské divadlo, Praha.



61 Josef Bergler. *Návrh opony Stavovského divadla*. Detail (1803–1804).
Stavovské divadlo, Praha.



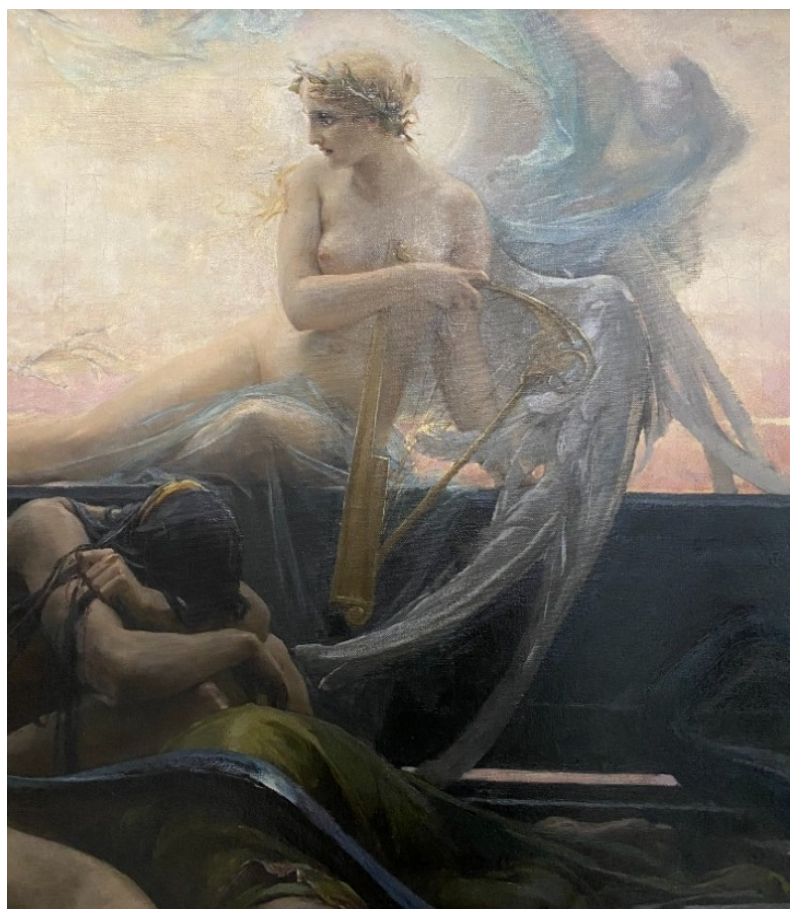
62 Vojtěch Hynais. *Apotheosa umění a umělců* (1803).
Střed opony Národního divadla (černobílá verze).



63 Vojtěch Hynais. *Paridův soud* (1893).
Akademie věd ČR, Praha.



64 Maxmilian Pirner. *Konec všech věcí - Finis* (1887).
Národní galerie v Praze, sign. O 4642.



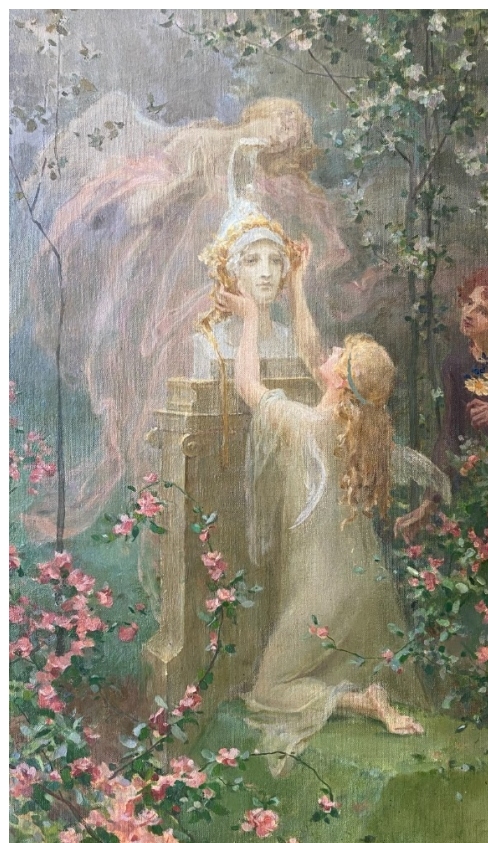
65 Maxmilian Pirner. *Konec všech věcí - Finis* (1887). Detail.
Národní galerie v Praze, sign. O 4642.



66 Maxmilian Pirner. *Pohádka o hlavě Athény* (též *Palladina hlava*) (1895–1898).
Národní galerie v Praze, sign. O 14821.



67 Max Pirner. *Palladina hlava* (1895–1898).
1. část triptychu. NG v Praze, sign. O 14821.



68 Max Pirner. *Palladina hlava* (1895–1898).
3. část triptychu. NG v Praze, sign. O 14821.



69 Max Pirner. *Palladina hlava* (1895–1898).
Detail rámu. NG v Praze, sign. O 14821.



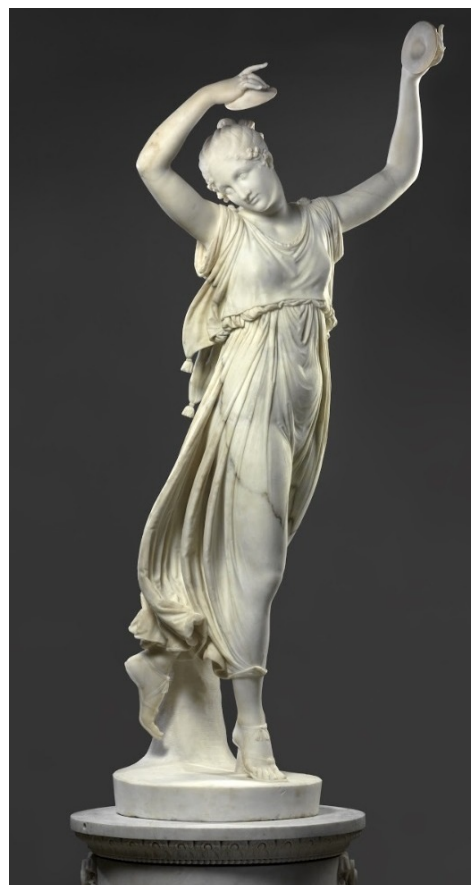
70 Max Pirner. *Palladina hlava* (1895–1898).
Detail rámu. NG v Praze, sign. O 14821.



71 Antonio Canova. *Pět tančících dívek s korunami.*



72 Antonio Canova. *Perseus* (1797).
Vatikánská muzea, Řím.



73 Antonio Canova. *Tanečnice s činely*
(1806–1812). Státní muzeum, Berlín.



74 Johann G. Schadow. *Sousoší mladých princezen* (1797). Státní muzeum, Berlín.



75 Rudolf Schadow. *Přádlena* (1816). Pinacoteca Ambrosiana, Miláno.



76 Bertel Thorvaldsen. *Psýché* (1806). Thorvaldsenovo muzeum, Kodaň.



77 John Gibson. *Královna Viktorie* (1844–1847). Buckinghamský palác, Londýn.



78 J. Gibson. *Královna Viktorie* (1844–1847). Buckinghamský palác, Londýn.



79 John Gibson. “*Tinted Venus*” (1851–1856). Národní muzea Liverpool.



80 Henri Lombard. *Helena Trojská* (1885). Musée d'Orsay, Paříž.



81 Jacques-Louis David. *Sappho a Faón* (1809).
Ermitáž, St. Petersburg.



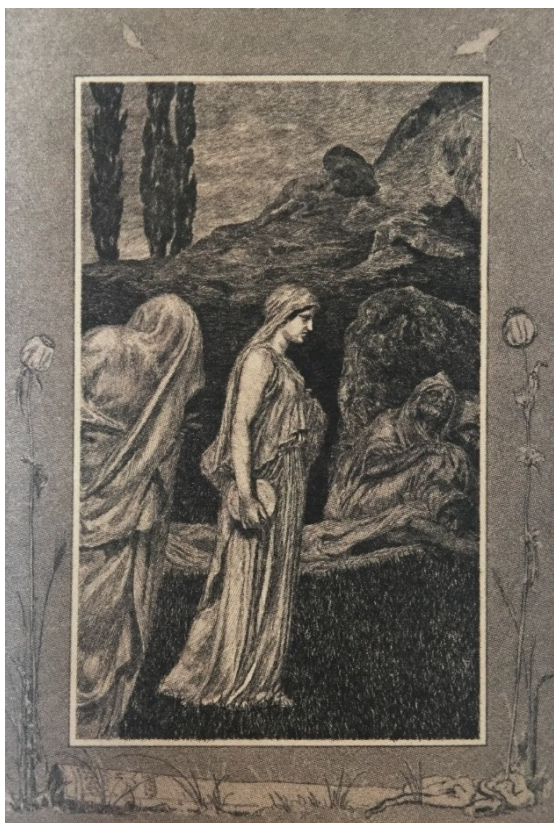
82 Karl Theodor von Piloty. *Zavraždění Césara* (1867).
Landesmuseum Hannover.



83 Charles Francois Jalabert. *Nymfy poslouchající Orfeovu píseň* (1853). Walters Art Museum, Baltimore.



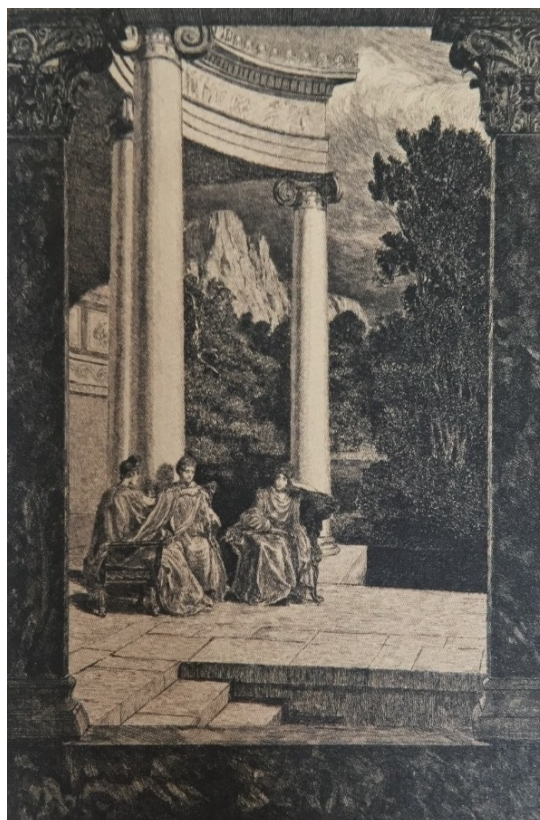
84 Albert Joseph Moore. *The Dreamers* (1882). Birmingham Museums.



85 Max Klinger. *Amor a Psýché* (1880).
Soubor leptů v albu.



86 Max Klinger. *Amor a Psýché* (1880).
Soubor leptů v albu.



87 Max Klinger. *Amor a Psýché* (1880).
Soubor 15 leptů v albu (vydal T. Stroefel, Nürnberg).



88 Frederic Leighton. *Cymon a Ifigénie* (1884).
Art Gallery of New South Wales, Sydney.



89 Frederic Leighton. *Koupele Psyché* (1890).
Tate gallery, Londýn.



90 John-William Godward. "*Mischief and Repose*" (1895).
Getty Museum, Los Angeles.



91 John-William Godward. "*Reverie*" (1904).
Getty Museum, Los Angeles.



92 Edward Burne Jones. *Sibyla Delfská*. (1868). Manchester Art Gallery.



93 John Collier. *Delfská kněžka*. (1891). Art Gallery of South Australia, Adelaide.



94 Dante Gabriel Rossetti. *Persefoné* (1882).
Birmingham Museums.



95 Lawrence Alma-Tadema. *Sapphó a Alkaiós* (1881).
Walters Art Museum, Baltimore.



96 Lawrence Alma-Tadema. “*The Triumph of Titus: AD 71, The Flavians*” (1885). Walters Art Museum, Baltimore.



97 Lawrence Alma-Tadema. “*Pheidias and the Frieze of the Parthenon*” (1868–1869). Birmingham Museums.



98 Jean-Léon Gérôme. “*La Joueuse de Cerceau*” (1891).



99 Jean-Léon Gérôme. “*Sculpturae vitam insufflat pictura*” (1893).
Art Gallery of Ontario, Toronto.

Resumé

The topic of the thesis is drapery all'antica and the reception of clothing styles of antiquity in the 19th-century fine arts. The issue has not yet been reflected in scholarly discourse sufficiently.

In the Czech context, we find the application of draperies all'antica mainly in several types of artistic representation: mourning figures on tombstones, mythological figures both ancient and national, and allegories of virtues supporting Czech self-awareness significant in the 19th century. One of the most correct representations of ancient garments in the 19th-century Czech art can be seen in *Muses* by Bohuslav Schnirch, placed on the balustrade of the portico of the National Theatre. Even the sculptural work of Josef Václav Myslbek, rich in ancient inspirations, does not show any specific inspiration drawn from ancient clothing. Czech painting of the 19th century is dominated by a loose conception of drapery all'antica, often with a high degree of stylization, only reminiscent of the ancient ideal. An example of the ultimate stylization of drapery as an artistic phenomenon is the Art Nouveau conception of Muse's clothing in *Head of Pallas* by Maxmilian Pirner.

The Czech artists' contact with the clothing styles of antiquity was only mediated and the patterns for the representation of drapery were approached rather loosely. In European art, there were garments directly inspired by archaeological discoveries, which contributed to a more accurate picture of ancient art. The representation of clothing styles of antiquity in 19th-century European sculpture was often nearly correct with a degree of classical stylization. Examples of sculptures that give the impression of the “drapery of wet-look” as defined by Winckelmann can also be found. The drapery in European paintings is more stylized and, in some works, it takes on a much more expressive dimension. In Romantic-era paintings, seductive scenes appear in which women wear transparent draperies that more or less resemble the form of the original ancient garments. Among the important themes highlighted by the work is the discovery of the original polychromy of ancient sculpture and its echo in European art.