

# Hórův chrám v Edfú

(3.-2. století př. Kr.)

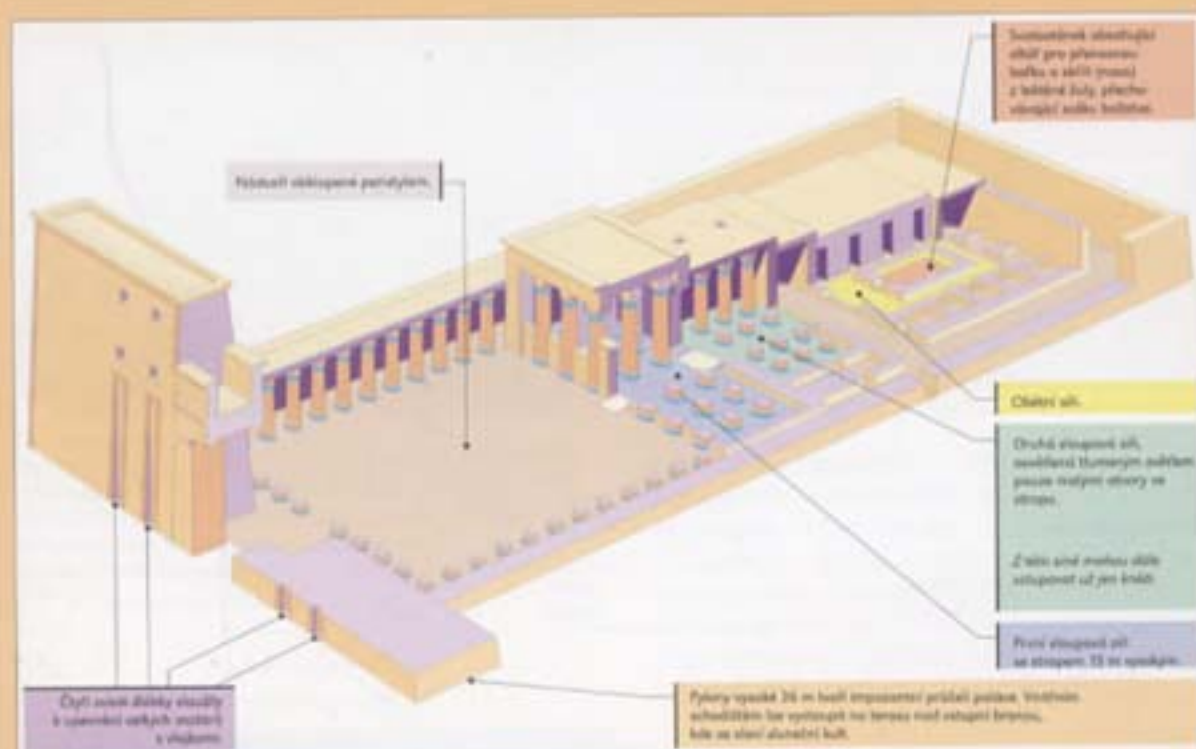
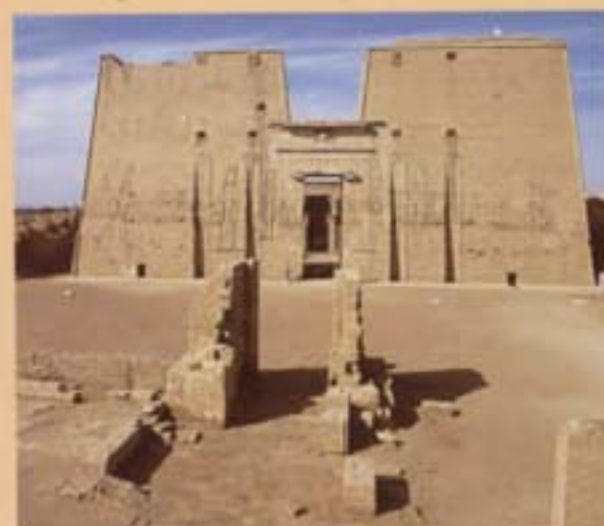


Schéma Hórůva chrámu.



Vstupní pylony Hórůva chrámu.  
© Hervé Champollion/TOP

## Kosmická symbolika a postupné zasvěcování do světa bohů

Dispozice egyptského chrámu poskytuje přesný obraz koncepce světa, jemuž vládne dokonale řád.

- Obvodové zdivo z nepálených cihel svým zvlněním evokuje kapalné skupenství světa před stvořením.

- Vstupní pylony symbolizují Ésetu (Isis) a Nef-tys, „dvě bohyně, jež pozvedají k nebi sluneční kotouč“.

- Dva obelisky připomínají rohy na hlavách obou bohyně. Mezi těmito rohy je neseno slunce.

**Hypostylův sál:**  
Dlažba v sále představuje Zemi s rozpraskanou půdou a strop oblohu se zlatě malovanými hvězdami na modrém pozadí.

Na architrávech velcí posvátní ptáci s roztaženými křídly umožňují cestu k nebesům.

Lotosové květy na hlavicích nejvyšších sloupů jsou rozvité, zatímco květy na nejnižších sloupech jsou zavřeny, poněvadž k nim neproniká slunce. Tento sál představuje vegetaci, kterou vyživuje úrodná země a životodárná síla slunce.

– Svatostánek, nejposvátnější z posvátných míst, je temná síň, umožňující slunci odpočívat za noci.

Na stěnách všech sálů jsou zobrazena svatá mystéria, která se zde odehrávají. Polychromované nízké reliéfy dodávají stavbě duši. Obraz Egypťanů chápou jako skutečnost:

– Vstupní sál: bůh kráčí vstříc faraonovi.

– Obětní sál: Každá z oblastí Nilu dodává květiny, ovoce a potraviny ke kultovním účelům. Faraon loví zvířata určená k obětování.

– Svatostánek: kněží v procesí nesou posvátnou loď.

### Výklad chrámu z pohledu fyzikálních dějů

Člověk, jenž vstupuje do chrámu, zakouší fyzicky přechod z vnějšího světa do světa bohů tím, jak ho přirozeně vede uspořádání stavby:

Orientace z východu na západ podle dráhy slunce.

K chrámu se přichází mezi dvěma řadami sfing, které střeží vstup.

Dva obelisky vedou pohled k nebesům.

Pylony představují vlastní vstup do chrámu. Tvoří monumentální portál chránící přístup do svatyně.

Rozlehlé nádvoří lemované sloupovím je určeno věřícím.

Mírným stoupáním se vchází do hypostyla, sloupového sálu. Rozsáhlý prostor je zaplněn sloupy podpírajícími vysoký strop. Světlo proniká pouze otvory ve stropu nejvyšší části.

Podlaha nadále stoupá směrem k svatostánku, uzavřené síni, ve které sídlí bůh. Jeho socha je uložena v malé místnosti zvané naos. Postupně se snižuje výška sálů a přibývá tmy.

### Komentář

V posvátných stavbách všech náboženství, od buddhistického chrámu až ke křesťanskému kostelu, se vždy setkáváme s evokací koncepce světa, která je vyjádřena členěním prostoru a hmoty stavby.



Sloupy peristylu v Hórově chrámu.

© Dagli Orti



Svatostánek Hórova chrámu.

© Richard Nowitz/Explorer

# Tři hudebnice, Théby, Nachtejův hrob

(kolem 1420 př. Kr.)



© Dagli Orti

Hrobka Nachteje, písaře a astronoma v Amónově chrámu za vlády Thutmóse IV. (1425–1408 př. Kr.), leží v Údolí králů, nekropoli v Thébách.

Velice jednoduchý půdorys soukromých podzemních hrodek XVIII. dynastie (1580–1314 př. Kr.) mává podobu jedné nebo dvou pohřebních kaplí vyzdobených basreliéfy nebo častěji malbami. Malby Nachtejeva hrobu si uchovaly výjimečnou svěžest.

## Námět

Všechny zobrazené scény symbolicky připravují obětní dary nezbytné k pohřební hostině, aby si zesnulý mohl vybrat pokrmy, které mu dopomohou k nesmrtelnosti. Výjevy jsou řazeny v logickém pořadí podobně jako v kresleném seriálu. Jejich čtení postupuje po malované ploše zdola nahoru. Na jedné stěně jsou znázorněny polní práce – orba, setí, žně,

čištění obilí atd. Na jiné zdi je zachycen zesnulý na lovu ptáků a na rybolovu pomocí harpuny v bažinách. Naproti vidíme hostinu, kde mezi rozmanitými skupinami postav nalezneme také trojici hudebnic: hráčku na dvojitou flétnu, loutničku a harfenistku. Na hlavách mají nádobku s vonnou mastí, která je na výjevech hostin atributem všech účastníků. Každé z hlav propůjčuje její držení a vlající vlasy osobitý výraz. Uprostřed mezi dvěma dívkami v dlouhých přiléhavých šatech je nahá tanečnice opásaná malou bederní rouškou. Podle pevného výtvarného kánonu jsou postavy zobrazeny s rameny z frontálního pohledu, hlavou z profilu, ale s okem zepředu, s boky ze tříčtvrtečního pohledu a nohama ze strany. Tanečnice obrací hlavu, přestože je nakročena dopředu, a tím je zdůrazněna její ohebnost.



Interiér Nachteřjova hrobu. Pohled na jižní stěnu.



Kresebná skica na dřevěné destičce potažené štukem. XVIII. dynastie. Vlevo postava faraona pokrytá čtvercovou sítí pro zvětšování obrazu, vpravo studie hieroglyfů. British Museum, Londýn. D.R.

## Technika

Na drsnou stěnu skály umělec nanese několik vrstev mazanice, jílu smíchaného se slámou, aby byla dostatečně soudržná. Tu pak potáhne tenkou vrstvou štuky, složené ze sádry a jemně roztletého kamene. Malíř vyznačí vodorovné linky oddělující jednotlivé rejstříky a v nich podle tradičního kánonu vytyčí čtvercovou mřížku. Může tak

umísťovat postavy na požadované místo, jak dokládá destička ze sbírek v British Museum. Po tomto základním rozvržení pokryje pozadí děje světlou šedomodrou barvou a poté vybarví plošně a bez stínování postavy. Paleta egyptského malíře obsahovala červené, žluté a hnědé okry, vápennou bělobu, čern vyrobenu ze sazí, zelenou a modrou na základě mědi a kobaltu. Přírodní barviva malíř umele na prášek a rozpouští ve vodě s příměsí arabské gummy, aby k omítce lépe přilnula. Taková technika je blízká dnešnímu kvaši.

Asi v polovině XVIII. dynastie malíři napouštějí některé výjevy ochranným lakem, jehož stárnutí způsobuje hnědooranžové zabarvení inkarnátu, jako v této skupině tři hudebnic.

## Výraz

Malby v egyptských hrobkách mají evokovat trojí svět: život pozemský, znázornění pohřebních rituálů a život posmrtný.

I přes tuto konvenční tematiku jsou malíři Nové říše ve většině případů originálními tvůrci, kteří dovedou uchopit každý motiv osobitým způsobem. Malba se dokáže vymanit z pouhé náboženské a dekorativní úlohy a projevit se jako nezávislé umění. Promlouvá k nám tím, co prozrazuje z umělcovy invence: živým členěním prostoru a promyšleným rytmem.

# Parthenón v Athénách (5. století př. Kr.)



© Dagli Orti

Po vyplenění Athén Xerxem v r. 480 př. Kr., za kterého došlo také ke zbourání svatyní, rozhodl Periklés znovu vybudovat soubor chrámů na Akropoli. Feidiás, jenž byl zřejmě pověřen hlavním dohledem nad pracemi, světil Iktínovi a Kallikratovi úkol zbudovat chrám bohyně Athény. Práce začaly r. 447 a chrám byl zasvěcen v r. 438.



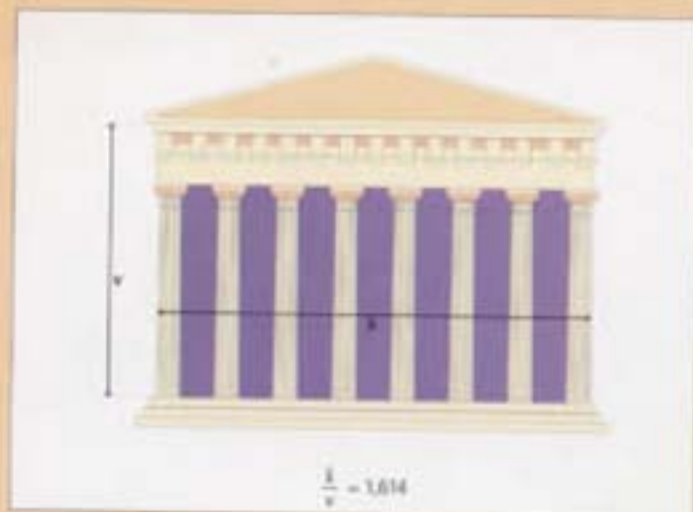
Detail západního průčelí, kde je možno vidět střídání triglyfů s metopami. © Dagli Orti

## Popis

Parthenón je postaven z bílého mramoru a jde o chrám peripterní čili se sloupovým kolem celé stavby. Spočívá na podstavci ze tří vysokých stupňů, který tvoří plošinu o rozměrech 30,80 × 69,47 m. Pravidelné opakování sloupů, které sice vymezují zorné pole kolem chrámu, ale zároveň rozbíjejí jednotvárnou hmotu stěn, vtiskuje tomuto typu budovy zvláštní ráz, v němž se snoubí mohutnost s elegancí.

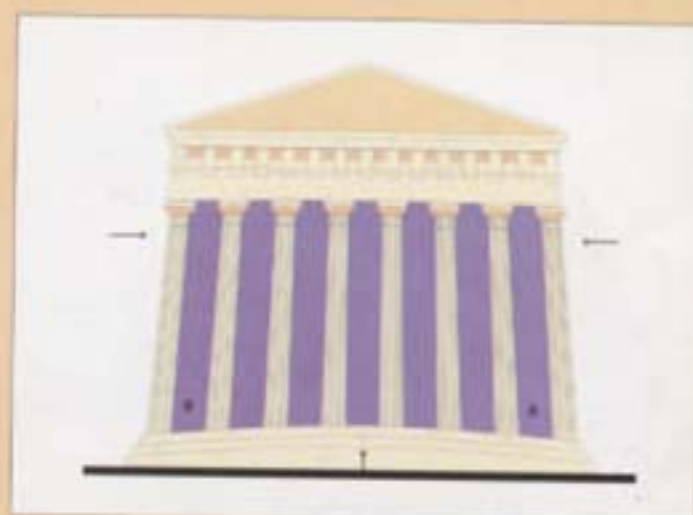
Svatyni v chrámu tvoří naos, pravoúhlá síň dlouhá sto atických stop. Tento sál je rozdělen do tří nestejně velkých lodí, v jejichž středu bývala umístěna chrýselefantínová (tj. ze zlata a slonoviny) socha Athény Parthenos, dvanáct metrů vysoké dílo Feidiovo.

V zadním sále, opisthodomu, byl přechováván obrovský poklad Délské ligy, v jejímž čele Athény stály. Důležitost nashromážděného bohatství vysvětluje velké dimenze sálu.



Obr. 1

Rozměry celku i detailů stavitel volil v závislosti na délkové jednotce nazývané **modul**, rovnající se poloměru sloupu. Délka modulu se násobila tak, aby po horizontále i po vertikále bylo dosaženo eurytmie, to je jednoduchého harmonického vztahu mezi jednotlivými částmi a mezi částmi a celkem. Tyto vztahy byly dány čísly 2 a 3, jejich mocninami a dále mocninami těchto mocnin. Kromě toho byly proporce průčelí určovány podle principu tzv. **zlatého řezu**, založeného na předpokládaném ideálním poměru mezi šířkou a výškou.



Obr. 2

Řekové zjistili, že je nutno provádět určité korekce, aby se potlačily deformace způsobené optickým klamem a bylo tak dosaženo dokonalého vjemu:

- 1) osy sloupů jsou nakloněny směrem do sálu (o 7 cm u sloupu dlouhého 10 m);
- 2) horizontální linie jsou poněkud vypouklé;
- 3) také dřív sloupů má lehké vyduť (entazi);
- 4) vzdálenosti (a) mezi sloupy nejbliže rohům jsou menší.

## Komentář

Uplatnění znalosti rytmu a harmonie pojímaných s matematickou přesností společně s jemnou vytříbeností díla propůjčuje řecké architektuře výjimečnou velikost.

Parthenón představuje jedno z největších klasických děl, v němž se vyváženě doplňují střídmost s energičností, strohost s imaginací. Řeckému umění se podařilo ono obtížné spojení rozumu a poezie, které bude vzorem pro architekty budoucích staletí.

## Skulptury

Sochařská výzdoba, jejímž autorem je Feidiás, je stejně jako v ostatních řeckých chrámech umístěna na těch architektonických člancích, které nejsou funkční. V Parthenónu se s ní setkáváme na:

– 92 metopách, které zobrazují boj Lapithů s Kentaury;

– východním frontonu (je vystaven vycházejícímu slunci), na němž je zázrak Athénina narození;

– západním frontonu (směrem k slunci při západu), který ukazuje spor Poseidóna s Athénou;

– zdech cely v nejvyšší části, kde probíhá vlys viditelný v mezerách mezi sloupy, na němž je panathénajský průvod čítající 400 osob a 200 zvířat. Rozmanitost pohybu jednotlivých postav na vlysu



Jedna z metop vlysu na Parthenónu s výjevem z boje Lapithů s Kentaury.

British Museum, Londýn. © Werner Forman Archive, Londýn

dodává scénám životnost a uvolněnost. V modelaci postav je dojem pohybu udržován hrou drapérií a jednotlivé výjevy jsou zbaveny jednotvárnosti.

Feidiás dokázal ve svých dílech spojit střídmost a robustnost dórského slohu s elegancí a půvabem slohu iónského.

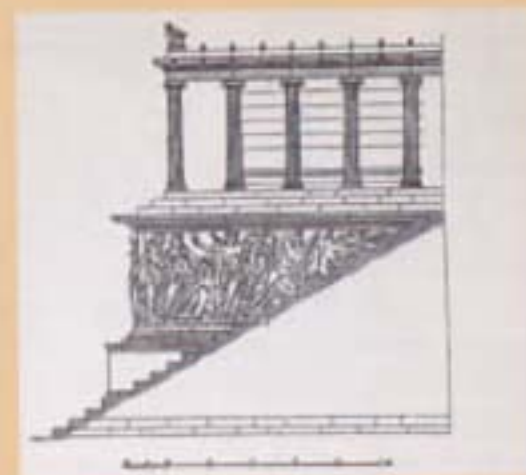
# Velký oltář Dia a Athény

v Pergamu (180–170 př. Kr.)

Pergamské muzeum, Berlín



Půdorys Pergamského oltáře.



Boční řez s nákresem.

Převzato z knihy: G. Grunort, *Histoire abrégée de l'architecture en Grèce et à Rome*. Ed. Vincent, Fréal et Cie. 1947. D.R.

Levé křídlo Díora oltáře.  
Pergamské muzeum, Berlín.  
© E. Lessing/Magnum

Spojenec Římanů král Eumenés II. vládl v Pergamu v Malé Asii po dobu 40 let. Na akropoli svého hlavního města dal vystavět několik památek, mezi nimiž vyniká velmi rozsáhlý oltář zasvěcený Diovi a Athéně z let 180–170 př. Kr.

Oltář byl nalezen během výkopů prováděných od r. 1873 německým archeologem Humannem. Vlys z památky byl převezen do muzea v Berlíně a tam byl oltář rekonstruován.

## Popis

Čtyři schody tvoří podstavec o velikosti 36 × 34 m.

Na západní straně je monumentální schodiště široké 20 m a vysoké téměř 6 m, které vede k sloupofadím, skrze něž je přístup do obdélného prostranství s rozměry 20 × 30 m. Prostranství je uzavřeno zdí ze tří stran.

Sloupoví v iónském řádu obíhá zdivo z vnější strany.

Oltář, který byl určen k spalování pozůstatků obětí, zaujímal uprostřed plošiny obdélník o stranách 7 × 14 m.

Kolem soklu vnějšího schodiště se táhne vlys o celkové délce více než 120 m, vysoký 2,30 m. Na pásu reliéfů se odvíjejí jednotlivé epizody zápasu



Detail reliéfní výzdoby na vlysu.  
© Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin

bohů s Giganty – gigantomachie. Nahoře je vlys opatřen vysoko vystupující římsou.

### Sochařská výzdoba

Na pergamském vlysu spolupracovalo několik sochařů, jejichž jména jsou vyryta na soklu. Mezi nápisy můžeme rozluštit jména Dionysiadés, Melanippos, Orestés.

Námětem výjevů na vlysu je bitva bohů s Titány a Giganty.

Na západní straně je oceán a mořská i pozemská božstva, na severní bohové noci a hvězd.

Na hlavní fasádě na východě jsou Zeus a Athéna.

Zed' ohraničující prostranství s oltářem nese další vlys, vysoký 1,57 m a dlouhý 79 m. Zobrazuje námět z mytologie, legendu o Tělefovi.

Tvůrci vlysu se jednoznačně soutědují na dramatický účín. Bitva zuří s plnou silou, pohledy bojujících prozrazují hned zděšení a bolest, hned zas odhodlání a hněv. Drapérie vlají, těla se svíjejí, svaly napínají v nadlidském úsilí vkládaném do boje.

Realistický účinek je zdůrazněn tím, že některé figury vysokého reliéfu se téměř odpoutávají od plochy a opírají se o schody oltáře. Působení temnosvitné hry světla a stínů ještě umocňuje intenzitu zážitku.



Celkový pohled na dnešní uložení oltáře.  
© E. Lessing/Magnum

### Komentář

V pergamském oltáři se vzájemně vyvažují dynamický realismus reliéfu s klidnou geometričností architektury, horizontály monumentálního schodiště s vertikálami iónského sloupořadí.

Helénistické období je vzdáleno uměřené vytříbenosti klasického sochařství a jeho cílem je probouzet city tím, že zobrazuje svět násilí a brutality, v němž je možno vyjádřit fyzické utrpení i úzkost duše. Oltář z Pergamu je dokladem silně expresionistického pojetí. Řecké sochařství zde dospívá do svého posledního vývojového stadia.



# Amfiteátr Flaviovců – Koloseum

(kolem 70–80 po Kr.), Řím



© Dagli Orti

Na stavbě se podílejí postupně tři císaři z dynastie Flaviovců. První z nich, Vespasianus, stavbu r. 70 zahajuje, jeho syn Titus ji v r. 80 otvírá a Domitianus r. 82 práce dokončuje. Amfiteátr stojí na místě umělého jezera vytvořeného v parku Zlatého domu (*Domus aurea*) pro potěšení císaře Nerona. Tento největší amfiteátr, jaký kdy byl postaven, dostal jméno Koloseum asi v 8. století podle Kolosu, sochy Nerona, která stála poblíže.

Amfiteátr císaři sloužil k tomu, aby mohl co největšímu počtu občanů poskytnout podívanou od gladiátorských zápasů až po divadelní představení s velkolepými scénickými efekty.

## Popis

Termín amfiteátr, „dvojdivadlo“, vychází z popisu stavby. Jde o dvě divadla spojená tak, že tvoří arénu kruhového tvaru. Aby byla jeho kapacita větší, je půdorys stlačen do elipsy. V delší ose měří 188 m, kolmo na ni 156 m, rozměry arény jsou 86 x 54 m a celková výška 48,50 m. Fasádu tvoří tři řady oblouků završených ve čtvrtém podlaží ještě atikou prolomenou okny. Oblouky porušují monotónní vzhled, který by skýtala plochá stěna tak velkých rozměrů, a rozkládají tlak obrovské hmoty zdiva, které by mohlo prskat.

Obvod Kolosea tvoří celkem 80 oblouků. Pilíře

mezi jednotlivými oblouky jsou postaveny z travertinu a jsou 2,40 m široké a 2,70 m hluboké. Každý pilíř je ozdoben polosloupem v dórském (toskánském) slohu ve spodním patře, v iónském na úrovni druhého patra a v korintském ve třetím. Atika korunující stěnu je členěna korintskými polosloupky, jejichž množství odpovídá počtu arkád.

Na koncích obou os elipsy jsou hlavní vstupní brány. Jimi se vchází přímo do arény. K přístupu 50 000 osob, které mohl amfiteátr pojmout, byly zbudovány na úrovni každého patra chodby obíhající uvnitř, ukryté pod stupni ochozů. Systém radiálně orientovaných vnitřních schodišť spojoval jednotlivá patra.

Rada konzol uprostřed nejvyššího patra nesla stožáry asi 10 metrů dlouhé, které procházely horní římsou a sloužily k natažení plachty (*velum*), jež měla chránit hlediště před sluncem. Dodnes je obtížné představit si, jak se s plachtou zacházelo.

Podstatnou část povrchu arény pokrývala vrstva betonu. Zbytek byl opatřen snímatelnou podlahou, na které bylo možno umístit dekorace. Pod povrchem arény byly zbudovány chodby a místnosti k zajištění „služeb“ nutných pro pořádání her.

### Komentář

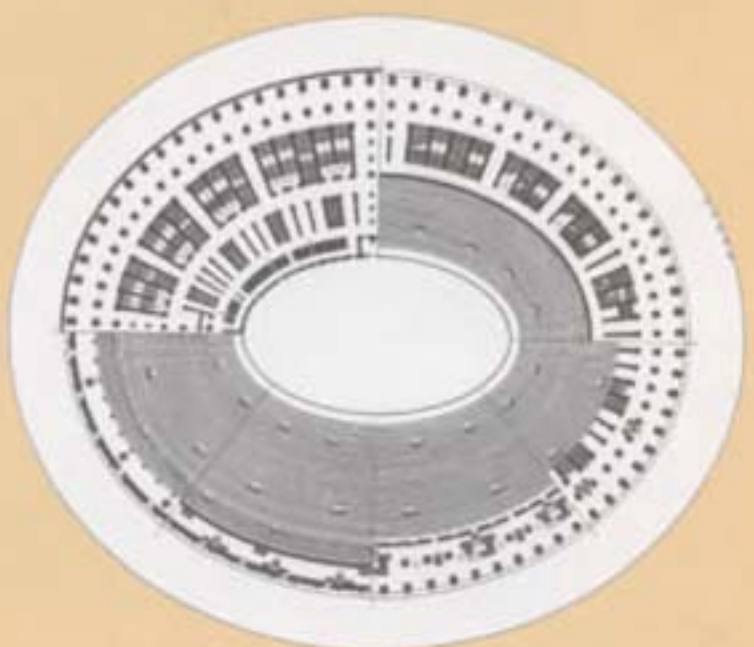
Tři nad sebou probíhající řády, připevněné na zdech mezi oblouky, nemají žádnou nosnou funkci. Jsou pouze dekorativním zahalením stavby, typickým pro římské stavitelství.

Proti řeckým divadlům, vždy přiléhajícím k přírodnému svahu terénu, představuje vybudování Kolosea na rovině typickou římskou inovaci. Mistrovství stavitelů se projevuje v užití různého materiálu: betonu na bázi lávy v základech, tufu na méně namáhaných místech, pemzy v klenbách, které je třeba odlehčit.

Základy o hloubce více než 6 metrů zapažené v bažinatém terénu, způsob, jak je odváděna voda, to jsou prvky ukazující technickou bravuru římských stavitelů. Koloseum jako vrchol organizační dovednosti zůstává monumentálním projevem určité stránky římské velikosti. Stane se povinným předmětem zájmu všech architektů, kteří během renesance i později budou hledat inspiraci ve fasádě, kde jsou nad sebou kombinovány různé řády (dórský, iónský a korintský).



Vnitřní část Kolosea. © Dagli Orti



Půdorys Kolosea.

Kresba D. Grötze podle E. Rakoba



Příčný řez ochozem Kolosea.

Kresba J.-P. Penin podle E. Rakoba.

# Pantheon císaře Hadriana (118–128 po Kr.), Řím



© Scala

Od počátku byl chrám zasvěcen většímu počtu bohů, což vysvětluje jméno, které záhy dostal. V letech 118–128 podniká císař Hadrianus rekonstrukci památky, kterou postavil Agrippa a která byla zničena požárem.

## Popis

Pantheon je největším antickým prostorem zaklenutým kupolí. Průměr kruhového sálu je 150 římských stop (43,30 m).

K vybudování kupole bylo použito velmi jednoduché tradiční metody. Do dřevěného šalování byl v horizontálních vrstvách pěchován štěrk a beton a po určité době schnutí bylo šalování odstraněno.

Kupole spočívá na velmi pevných zdech. Tlak

klenby je sveden vertikálně systémem podpůrných oblouků skrytých v obvodovém zdivu za zapuštěnými pilíři. Dvojice sloupů podpírá výklenky, umístěné vždy mezi nosnými prvky. Klenba kupole začíná v polovině výšky vnitřního prostoru. Z vnější strany obíhá na této úrovni kolem stavby římsa. V pěti řadách nad sebou je v kupoli celkem 145 kazet, které se směrem vzhůru s matematickou přesností zmenšují a vedou pohled ke kruhovému otvoru o průměru 8,92 m ve vrcholu kupole.

Dlažba z barevného mramoru, v 19. století restaurovaná, opakuje v kruzích a čtvercích obrazce z kupole a jakoby navazuje na perspektivní úběžnice tvořené kazetami.

Dekor ze štuky a mramorových inkrustací dodává interiéru ráz nejvyšší velebnosti.



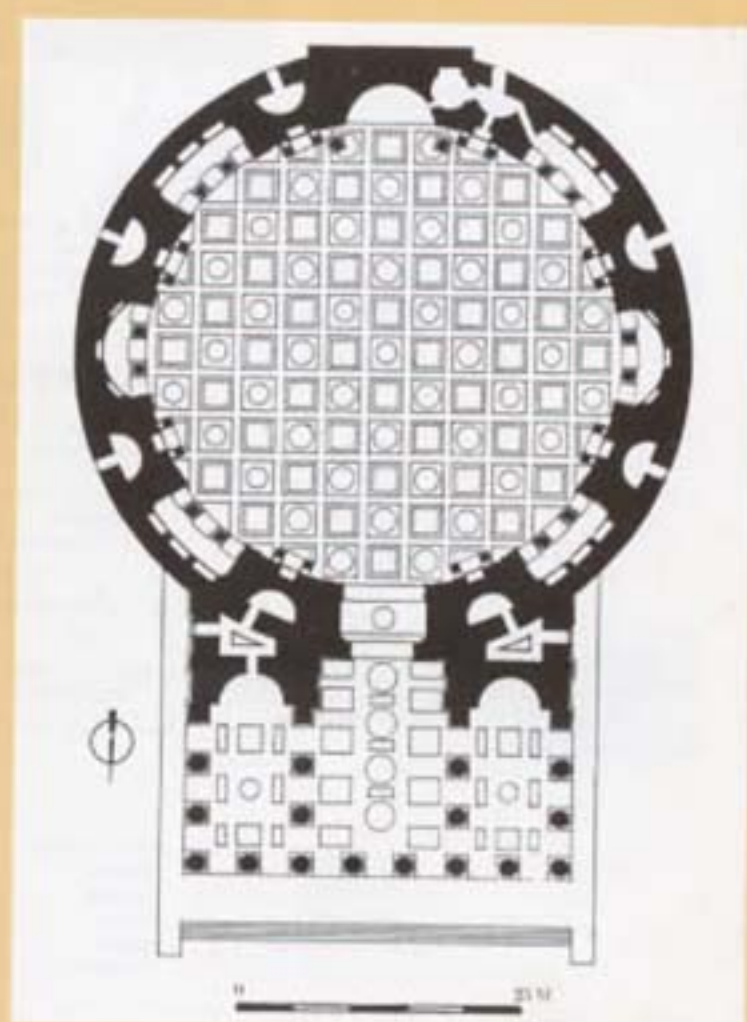
Pohled do kupole Pantheonu.  
© E. Lessing/Magnum

### Komentář

Řecká architektura byla koncipována pro pohled zvenčí. Také lid se shromažďoval kolem oltáře umístěného před chrámem, kde byl přítomen liturgickým obětem. Římané naopak v Pantheonu vytvořili typ s vnitřním prostorem, v němž se scházejí věřící, aby se spojili s bohy v odloučení od vnějšího světa. Křesťanské chrámy později převezmou tuto novou koncepci vnitřního prostoru.

Členění konstrukce Pantheonu vychází ze symbolických motivů a z kultovních potřeb. Stavba zasvěcená nebeským božstvům symbolizuje v kupoli, která byla kdysi zdobena hvězdami, nebeskou klenbu. Velký otvor ve vrcholu, který je jediným zdrojem světla, je obdobou slunce. Světelný paprsek procházející otvorem opisuje během dne v závislosti na otáčení Země postupně celou kružnici půdorysu.

Rozmístění nik a výklenků po obvodu kruhu podle os určených světovými stranami naznačuje, že sochy bohů byly umístěny na symbolických místech, určených augury. Celý kosmos tak vstupoval do vztahu s vnitřním prostorem, kde se obraz vesmíru převáděl do hmotné podoby.



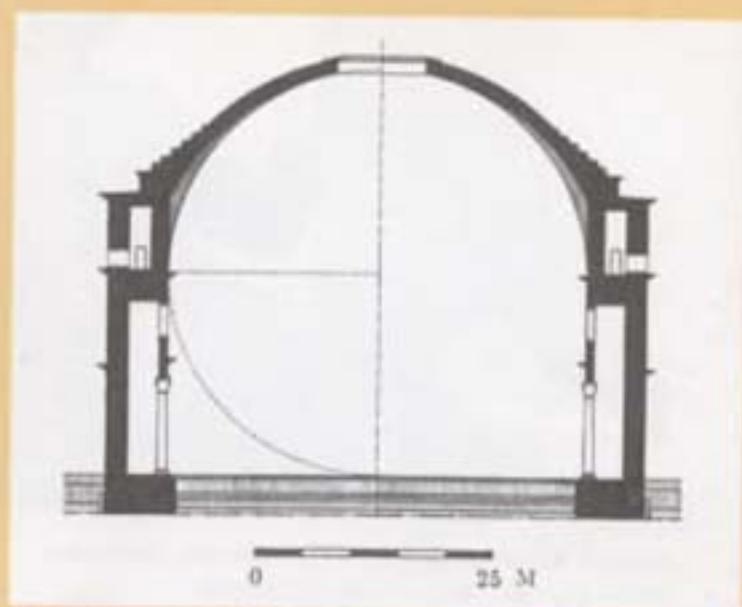
Podle W. L. MacDonalda

Pantheon se skládá ze tří částí:

**Předsiň** s osmi korintskými sloupy, nad nimiž je vysoký štít, je předvěstí okamžiku, kdy vstupujeme do chrámu. Další dvě řady o čtyřech sloupech tvoří otevřenou předsiň.

**Přechodný prostor** za předsiňí má obdélný tvar a představuje jakousi fortnu umožňující bronzovými dveřmi přístup do cella chrámu.

**Cella.** Po pravoúhlém členění předsiňe nás překvapí kruhový tvar sálu. Spojení válce s kupolí budí dojem, jako by prostor obsahoval kouli. Pohled je nezadržitelně veden samozřejmostí kompozice, jež vyvolává pohyb kolem celého sálu.



Rez Pantheonem. Kresba D. Grötze podle E. Rakoba

# Mozaiky v chrámu San Vitale (kolem r. 547)

Císař Justinian a císařovna Theodora, Ravenna



Císařovna Theodora se svým průvodem.

© Dagli Orti

Dobytí Itálie byzantskými císaři v první polovině 6. století znamená posílení významu Ravenny. Císař Justinian ve městě staví nové chrámy, které zůstávají trvalým svědectvím byzantského umění na Západě. Mezi kostely je chrám San Vitale, vysvěcený r. 547. Strohý vnější vzhled chrámu ostře kontrastuje s oslnivou nádherou interiéru, v němž se střídá vzácný mramor s obdivuhodnými mozaikami.

## Popis

Po stranách apsidy září dvě mozaiky představující nalevo císaře Justiniana a napravo císařovnu Theodoru.

Císař Justinian s korunou na hlavě drží v ruce

patěnu, mešní misku určenou pro posvěcenou hostii. Po císařově pravici ztělesňují dvorní hodnostáři a ozbrojená stráž moc pozemskou; po jeho levici arcibiskup Maximian a duchovenstvo představují moc duchovní. Dva diákonové nesou kadi-delnici a evangeliář vykládaný kameny.

Na protější stěně Justiniana doplňuje císařovna Theodora. Tato bývalá tanečnice, která vystupovala v přistavních krémách, se odlišuje členkou a šperky z drahých kamenů. Poskytuje obraz královny ztělesňující absolutní moc, obraz neuchopitelné záře, nádhery takřka nadpozemské. Obklopena svým průvodem je připravena vstoupit do chrámu. Tři králové zobrazení na výšivce jejího pláště připomínají akt darování: císařovna drží v ruce kalich na mešní víno, který hodlá chrámu věnovat.



Cisárovna Theodora.  
detail.  
© Dagli Orti

### Technika

K sestavení mozaiky se používají nepravidelné barevné kostičky z mramoru, skla či keramiky, nazývané tesserae a kladené vedle sebe do cementové malty. Některé tesserae tvořící pozadí výjevů jsou potaženy tenkou vrstvou zlata. Kousky perleti

pomáhají zdůraznit zářivost šperků císařského páru.

Nestejněměrné naklonění kamenů vůči rovině stěny odráží více nebo méně světla, dodávajíc tak povrchu mozaiky mihotavý vzhled a barvám větší sytost a lesk v porovnání s malbou.



Cisář Justinian a jeho  
družina.  
© Dagli Orti

### Komentář

Mozaiky se stávají stálým doplňkem architektury. Pod nimi jako by se vytrácela tíha zdíva.

Barevná nádhera těchto dvou mozaik není prostředkem realistického vyjadřování. Pokouší se naopak rozptýlit tělesnost postav v celku, který má v sobě cosi svatého. Na zlatém pozadí, jež stejně jako na ikonách symbolizuje svět boží, vystupují figury obrácené k divákovi čelem, s výrazem vzne-

šené nehybnosti a s tvářemi bez jediného hnutí. Veliké oči jako by diváka hypnotizovaly. Jen tu a tam nepatrný pohyb drapérie nebo gesto rukou trochu zjemňuje obřadnou nehybnost. Plošně, beze stínů zobrazené postavy jako by pluly v prostoru mimo čas. Panovníci Justinian a Theodora jako zástupci boží na zemi jsou symbolem splynutí církve a státu v byzantské říši.

# Portál kostela Saint-Pierre v Moissacu

(asi 1115–1131)



Portál kostela Saint-Pierre v Moissacu,  
département Tarn-et-Garonne, Francie.  
© Rapho

Když byly dokončeny práce na klášteře, uvažoval opat Ansquitil asi v letech 1110–1115 o postavení věžovité předsíně v místech, kde byl u západního portálu nynější tympanon a postranní pilíře. Když pak Ansquitil zemřel, byl tento sochařský soubor mezi roky 1125 a 1131 přenesen na jižní průčelí. Plocha pokrytá skulpturami byla zvětšena nepo-  
chybně podle tympanonu v Cluny.

## Popis

Rozsáhlý tympanon, široký 6,55 m, je chráněn hlubokým ostěním. Na tympanonu, postranních pilířích a ve špaletách jsou významově související skulpturní výjevy.

Na tympanonu je vyobrazena apokalyptická vize ze IV. kapitoly Zjevení svatého Jana, ohlašující konec světa. Uprostřed je Kristus na trůnu a kolem čtyři symboly evangelistů. Po Kristově levici je býk svatého Lukáše a orl svatého Jana, po pravici lev svatého Marka a anděl svatého Matouše. Skupinu rámuje protáhlé postavy dvou andělů.

U Kristových nohou a směrem vzhůru po stranách tympanonu čtyřiaadvacet starců opěvuje slávu Boží. Každý drží pohár a citeru.

Kladí pod tympanonem je vyzdobeno růžicemi obtočenými provazy, které vycházejí z tlamy dvou monster po stranách.

Na středovém pilíři uprostřed vchodu jsou dvojice lvů inspirovaných dekorem na látkách dovezených z Orientu, které tehdy tvořily součást chrámových pokladů. Po stranách pilíře jsou zobrazeni svatý Pavel a prorok Jeremiáš.

Kladí je po stranách podepřeno dvěma pilíři s orientálně působícími festony. Na pravém je postava proroka Izaiáše, nalevo pak svatý Petr, jenž opírá o rameno klíče od nebes. Útlé a jakoby vytáhlé postavy se zdají být zachyceny v rytmickém pohybu s velkou dekorativní elegancí.



## Popis portálu

- |                     |                    |
|---------------------|--------------------|
| ① tympanon          | ⑤ archivolta       |
| ② nadpražní překlád | ⑥ ostění s ústupky |
| ③ střední pilíř     | ⑦ špaleta          |
| ④ pilíře            |                    |



Tympanon portálu s motivem Apokalypsy  
© Dagli Orti



Detail Starců z tympanonu.  
© Vieil/Rapho

### Komentář

Od svého rozšíření v Evropě až do 12. století křesťanství nevěnuje pozornost sochařství. Zpočátku pak nejprve nízký reliéf přebírá plošný účinek rukopisných maleb. V Moissacu sochař poprvé projevuje cit pro objem a odpoutává jej od podkladu. Pracuje s proporcemi velmi blízkými skutečnosti a vytváří silný dojem životnosti variabilitou postojů a směřováním pohledů dvaceti čtyř starců, obrácených směrem ke Kristovi.

Dvojitá stuha pod Kristovým nohama, vyvolávající dojem vlnění oceánu, znásobuje chvějivost scény, na níž vládne překotný pohyb a zděšení. Klikatý pásek lemující tympanon po stranách přispívá ke stejnému účinku prostřednictvím meandrů vypracovaných s nedostižnou imaginací.

Úkolem sochařství ve středověku bylo poučovat lid, který byl tímto viděním z Apokalypsy udržován v hrůze před věčným zatracením.

### Sochy portálu.



Prorok Jeremiáš.  
© Serge Chourol



Svatý Petr.  
© Champollion/TOP



# Snímání z kříže (kolem 1305)

GIOTTO (1266?-1337), freska v kapli Scrovegniů, Padova



© Dagli Orti

Giotto se učil u Cimabua a asi v r. 1305 dostal od města Padovy zakázku na soubor fresek v kapli Arena, kterou postavil Enrico degli Scrovegni.

## Námět

Velmi střídá architektura kaple, zaklenuté valemnou klenbou, ponechává Giottovi při komponování fresky značnou volnost. Stěny si rozvrhuje na 38 výjevů. U paty zdí jsou vyobrazeny monochromní postavy zosobňující ctnosti a neřesti. Nad nimi jsou výjevy rozděleny do tří stejně velkých skupin. V horní části je námětem Příběh Anny, Jáchyma a Marie, ve dvou spodních řadách Život Kristův a na vstupní stěně Poslední soud. Scéna Snímání z kříže patří do velkého cyklu léčivého života Ježíšův.

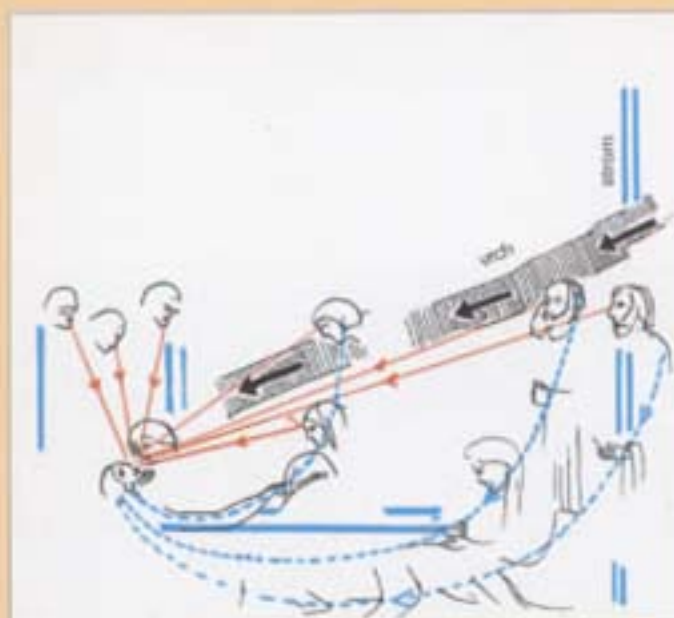
## Technika

Nejprve se na povrch stěny nanese vrstva omítky z písku a vápna. Malbu je nutno provádět, dokud je omítka čerstvá – italský termín *a fresco* dává technice jméno. Proto je dílo, které tvoří nedílnou součást architektury, koncipováno přímo na místě.

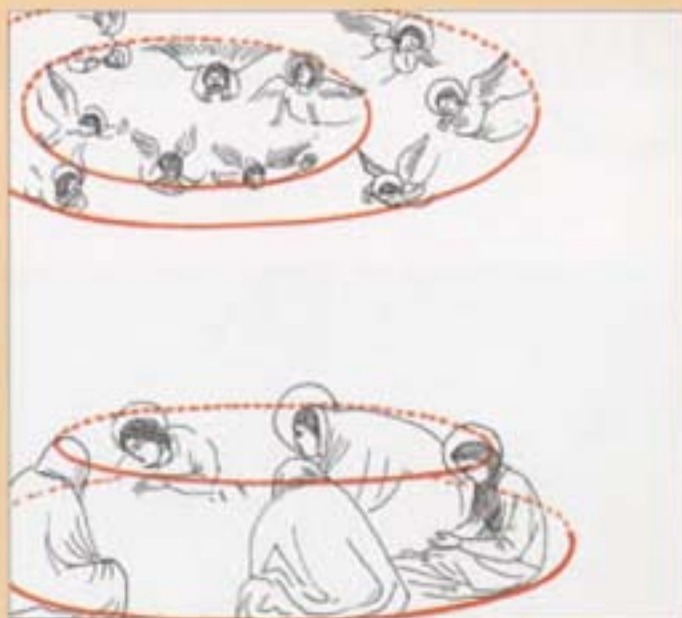
Aby se zabránilo škodám, postupuje se vždy shora a omítá se vždy jen tak velká plocha, jakou je možno vymalovat během dne.

Barevné pigmenty, rozpuštěné ve vápenné vodě, se tedy nanášely na omítku dosud vlhkou. Chemická reakce, k níž docházelo během vysychání, spojila pevně barvu s podkladem. Nutným předpokladem tak byla malířova schopnost pracovat přesně a rychle, neboť případné dodatečné opravy byly vyloučeny.

Některé barvy jako azurově modrou, rumělkově červenou nebo šedo zelenou vápno poškozovalo,



Obr. 1



Obr. 2

a proto se nanášely až na suchou podložku, *a secco*, pomocí klišu na vaječném základě.

### Kompozice

Giotto komponuje scénu podél dlouhého svahu hory (obr. 1). Tato linie, která sestupuje zprava doleva, v opačném směru, než je tomu při běžném čtení, soustřeďuje dramatický účín na tvář Krista a Panny Marie. Celý svazek zakřivených linií vede náš pohled k tomuto ohnisku nejvyššího utrpení. Tak je naše pozornost dovedena až k bodu, v němž se střetávají pohledy jednotlivých postav. Horizontální linii mrtvého Krista odpovídají po obou stranách linie vertikální. Toto umění kontrastu podtrhuje dramatický náboj výjevu.

K základní frontální kompozici se druží další kompozice v horizontální plánu (obr. 2). Postavy okolo Krista a Panny Marie jsou propojeny pomyslnou elipsou. S tou pak koresponduje druhá elipsa s anděly kroužícími na nebesích.

### Výraz

Giotto se snaží osvobodit od stereotypní nehybnosti byzantské ikonografie. Poprvé se mu daří tlumočit náboženské cítění skrze hluboké dojetí vyjádřené v lidských postavách. Do každé scény uvádí důmyslně rozmístěné architektonické nebo přírodní prvky, které už nejsou v představovaném výjevu cizorodé, nýbrž hrají aktivní roli a dodávají ději rámeček. Potlačení všech podružných detailů Giotto podtrhuje dramatickou sílu výjevu.

Veškerý děj zachycený na Giottových freskách



Celkový pohled na Giottovy fresky v kapli Scrovegniů.  
© Dagli Orti

probíhá na pozadí konstantně tmavě modrého nebe. Hmota těl jakoby skulpturálního objemu přibližuje drama často v zastavených gestech, natolik jsou postoje figur soustředěné a zdrženlivé. Giottovo nové realistické pojetí propůjčuje každé ze zobrazených postav psychologickou intenzitu, jež s předstihem jednoho století ohlašuje renesanci.

# David (asi 1430–1440)

DONATELLO (1386–1466), Florencie, Bargello



Donatello působil víc než dvacet let ve Florencii, kde se v mládí vyučil u **Lorenza Ghibertiho**. V naturalistickém stylu poznamenaném ještě dozvuky gotiky vytvářel sochy postav oděných jako příslušníci lidových vrstev. Mezi léty 1431 a 1433 navštívil Řím, velmi pravděpodobně ve společnosti **Brunelleschiho**, a objevil tam umění antiky. *David*a vytvořil patrně nedlouho po této cestě.

## Námět

David, druhý král Izraele, vládl ve své zemi kolem roku 1000 před Kristem. Jedno z biblických vyprávění o jeho životě popisuje, jak kamenem vymrštěným z praku zabil obra Goliáše. Vítězné utkání přivodilo porážku Filištínců, kteří utiskovali část izraelského lidu.

Pro Donatellovy současníky však Davidův příběh navíc připomíná boj Florencie proti mocnému rodu Viscontiů, vévodů milánských. Socha tiskne nohou k zemi vavřínový věnec, což symbolizuje nesouhlas s mírovou smlouvou, kterou soupeřící Milán vnutil Florencii roku 1392.

## Popis

Je to od dob antiky první známá bronzová socha znázorňující nahou postavu, a to v životní velikosti (výška 1,65 m).

Biblický hrdina se nám představuje v podobě velmi mladého jinocha, s kloboukem ozdobeným vavříny a v obuvi, jejíž holeně chrání nohy až ke kolenům. V pravé ruce má meč, kterým právě stál Goliáše, a v dlani levé ruky drží smrtící kámen. Levou nohou tiskne k zemi hlavu poraženého Filištince pokrytou okázalou přílbou.

Podnoží skulptury tvoří hustý vavřínový věnec. Obličej ozařuje zvláštní lehký úsměv hodný Leonarda da Vinci. Dolů skloněný pohled vítězného hrdiny jako by vyjadřoval netečnost.

### Charakteristické rysy

Donatellovi se podařilo účinně využít kontrast mezi hmotností neživých předmětů (klobouk, obutí, meč, přilba, vavřínový věnec) a neobyčejnou smyslností elegantní modelace Davidova těla. Postava velmi mladého jinocha jeví ještě androgynní znaky a v ničem nepřipomíná řecké sochy mužně vyzrálých atletů, které později inspiroují *Davidu* Michelangelova.

Socha lehce prohnutá vychýlením v bocích vytváří základní esovitou linii, která připomíná postoje typické pro gotické plastiky. Dionýsky radostné ladění vyjadřuje hedonismus daleko spíš pohanské než křesťanské inspirace.

Tento David zcela určitě není klasickým dílem v přísně římském duchu, projevuje se v něm však v plné životnosti florentský humanismus, utvářený půvabem a elegancí.

© Nimatallah/Artephot



© Nimatallah/Artephot

### Výraz

Donatello dokázal bohatě čerpat z antické inspirace, aniž by se úplně odřekl všech prvků gotických. Dokonale se mu daří spojovat svět křesťanský s pohanským.

Zkoumá lidské tělo a jeho tvary jakožto takové, ale zároveň i jako zprostředkovatele a nositele citového a duševního života i osobitosti každé jednotlivé bytosti.

David ztělesňuje vítězství obratnosti nad hrubou silou. Donatellova plastika zároveň naznačuje i souvztažnost lásky a smrti; symbolizuje ji ozdoba Goliášovy přilbice, jež se zlehka dotýká Davidova stehna.

Donatellov David je morální a estetickou oslavou jedince, důvtipu a tělesného půvabu.

# Bičování Krista (asi 1445)

PIERO DELLA FRANCESCA (kol. 1416–1492), Galleria Nazionale, Urbino



© Dagli Orti

Rodilý Toskánek Piero della Francesca se vyškolil ve Florencii, kde pobýval mezi léty 1430–1440, v době velkého uměleckého rozkvětu města. Ve Florencii se seznámil s díly, která tu vytvořili **Uccello** a **Masaccio**, a vytěžil z nich lekci o perspektivní výstavbě geometrického prostoru. Jeho smysl pro harmonické vyvažování lehkých a světlých barev, ovlivněný zpočátku sienskou malbou, se plně rozvinul pod vlivem **Domenica Veneziana**, v jehož ateliéru ve Florencii pracoval.

Po těchto učednických letech navázal kontakty s urbinským dvorem. Tamní vládce, kondotiér **Federico da Montefeltro**, spravoval své panství jako osvědčený milovník umění a literatury.

Právě v této době, kolem roku 1445, namaloval Piero della Francesca své *Bičování*. Rozměry malby na dřevěné desce jsou nevelké: 58,6 x 80,5 cm.

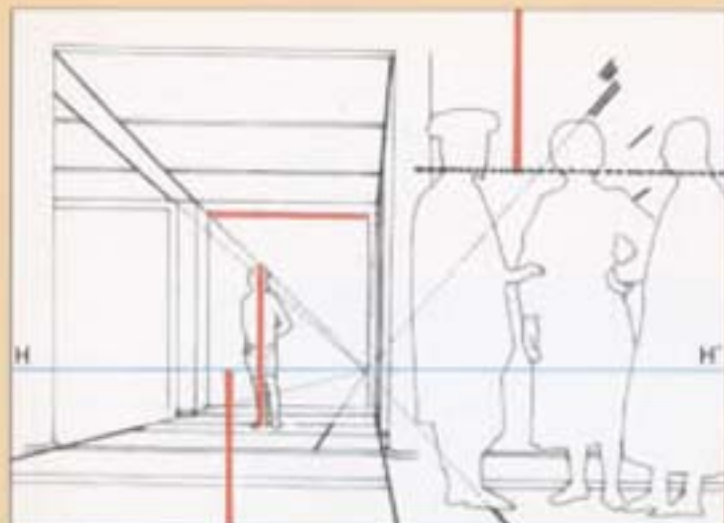
## Námět

Obrázek znázorňuje dva výjevy, které se odehrávají ve dvou různých historických epochách.

Bičování tvoří levou část díla. Vidíme na ní Krista odsouzeného k tomuto trestu Římany pod záminkou, že si přisvojoval titul krále. Římský prokurátor Pilát přihlíží výjevu s chladnou neúčastí.

V pravé části stojí tři postavy v dobovém renesančním oblečení. Podle jedné interpretace jsou to nevlastní bratr vévody Federica a jeho dva rádcí, kteří se podíleli na spiknutí proti vévodovi. Výjev by pak představoval mučení vévody, jenž byl zrazen a zavražděn.

Výkladů je ovšem několik. Tak pravá část by mohla zobrazovat Jidášovo pokání, nebo naopak levá část dobytí Cařihradu Turky roku 1453. V tom



HH: horizont

Výška Kristovy postavy slouží jako modul pro výstavbu obrazu.

Obr. 1

případě by Kristus symbolizoval církev trýzněnou v přítomnosti tureckého dohlizitele.

### Kompozice

Dílo představuje pozoruhodné cvičení v perspektivě, jež tenkrát byla novou vědou. Piero della Francesca se nedávno předtím seznámil s *Pjednáním o malířství*, které Alberti sepsal roku 1435. Autor v něm vysvětluje principy lineární perspektivy, jak je stanovil Brunelleschi.

Piero della Francesca umístil postavy do prostoru, který vymezuje perspektivně vypracovaná architektura, rytmizovaná sloupy, architrávy a mozaikovou dlažbou. Hlavní linie vytvářejí harmonickou síť, kde se každý rozměr odvozuje od jiného, a tak vzniká ideální, matematickými zákony spravovaný svět.

Výška obrazu, 58,6 cm, odpovídá délce toskánského sáhu. Ideální výška mužské postavy, kterou zde představuje Kristus, se pro renesanční umělce



Detail. © Dagli Orti



2. prostor

1. prostor

Obr. 2

rovnala třem těmto jednotkám. Tento modul určuje rozvržení a proporce všech částí obrazu. Tak například úroveň horizontu stanovil malíř podle výšky Kristovy postavy (obr. 1).

Vertikální osa kompozice rozděluje malbu na dvě části, z nichž každá tvoří samostatný obraz v duchu středověkého postupu, zavrženého Giottem již víc než století předtím. Pravá část se skupinou postav umístěných v popředí přispívá ke zdůraznění hloubky levé části. Celek sestávající ze dvou prostorů, jednoho vnějšího a jednoho vnitřního, se náznakem schodiště úplně vlevo ještě otevírá do třetího prostoru. Kristus se tedy stává prostředníkem mezi světem pozemským, který představují tři postavy v pravé části, a světem nebeským, jak jej napovídá tento světelný průhled (obr. 2).

Výjev se třemi postavami osvětluje záře slunce přicházející zleva, zatímco výjev bičování ozařuje mocný a tajemný světelný zdroj, skrytý vpravo nahoře za jednou z hlavic sloupů. Takto rozložené osvětlení nevytváří nikde žádné stíny a zalévá kompozici znepokojivým a tajemným ovzduším (obr. 2).

### Výraz

Je to slavnostní svět utkvělé v nehybnosti. Tiché, zdrženlivé, pokojné postavy i strohá prostorová výstavba a způsob rozvržení světla jako by nás vedly někam mimo čas. Toto celkové ladění, zdůrazněné ještě rysem hermetičnosti, vyjadřuje podstatu umění Piera della Francesca, před jehož dílem stojíme jako před úchvatnou hádankou.

Odměněné a působivé klima díla se blíží některým tendencím umění 20. století. Najdeme v něm zárodky geometričnosti Cézanna a kubistů i strohosti Kandinského abstrakce.

Piero della Francesca tak vytvořil styl, kterým daleko přesáhl místo a dobu svého působení.

# Pohřeb hraběte Orgaze (1586–1588)

EL GRECO (1541–1614), kostel Santo Tomé, Toledo



© Giraudon

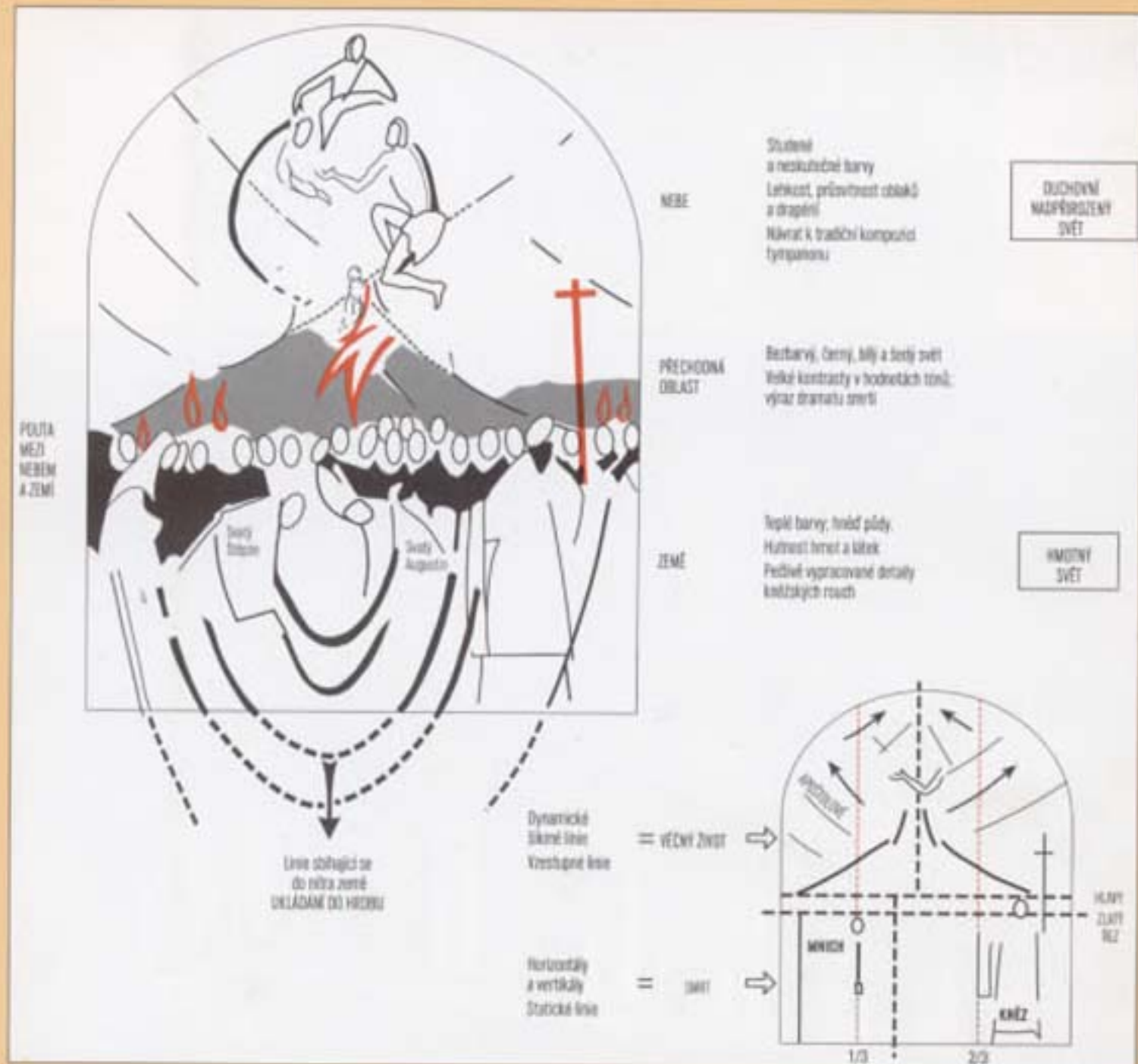
Po umělecké průpravě na Krétě a v Itálii přichází El Greco roku 1576 do Toleda, města humanistů, právníků a řeholníků, kde nachází příznivé podmínky pro další umělecký růst. Roku 1584 přijímá objednávku na obraz *Pohřeb hraběte Orgaze* pro kostel Santo Tomé.

## Námět

Podle tradice byl hrabě Gonzalo Ruiz z Orgazu za podporu a dobrodiní prokázané kostelu Santo Tomé po smrti odměněn zázrakem: z nebe sestoupili svatý Štěpán a svatý Augustin a vlastníma rukama uložili jeho tělo do hrobu. Scéna pohřebního

obřadu vyplňuje spodní část obrazu, zatímco v jeho středu duše hraběte v podobě jakési malé, průsvitné bytosti stoupá do ráje znázorněného v části horní.

Greco zasadil víc jak dvě stě padesát let starý příběh do současnosti. Mezi účastníky pohřbu nalézáme příslušníky tehdejší místní šlechty a duchovenstva. Ve skupině postav rozeznáváme nad zdviženou rukou jednoho z kavalérů i samotného malíře a vlevo v popředí i jeho klečícího syna Jorge Manuela; chlapec prstem ukazuje na pohřbívané tělo a tím nás spojuje se zázrakem. Jedině oni dva upírají pohled na diváka.



## Kompozice

El Greco dílo koncipoval v těsné návaznosti na architektonický rámec. Malba pokrývá celou stěnu malé kaple, v níž se nachází. Její spodní okraj je ve výši 1,80 nad podlahou, nad velkým kamenným stolem, který tvoří její součást a symbolizuje sarkofág, kam oba světci ukládají tělo zemřelého.

Neutrální pásmo nad seřazenými hlavami hodnostářů rozděluje obraz na dvě části. Četné vodorovné a svislé linie spodní oblasti působí staticky a připomínají smrt. Šikmé linie, křivky, oblouky a protioblouky horní zóny naopak svou dynamikou vyjadřují síly duchovního života. Kompozice tak obdivuhodně propojuje skutečný svět a jeho posmrtné pokračování, neboť obě části se doplňují a navzájem vysvětlují, jak je vidět na náčrtku.

## Komentář

Malíř ve svém díle shrnuje celé dosavadní dějiny španělského malířství. Jeho umění vyrůstá z byzantských tradic, osvojuje si to nejlepší z malby italské a nakonec se plně rozvíjí ve Španělsku. El Greco přišel do země jako cizinec, ale dokonale se s ní ztotožnil, protože dokázal ve všech aspektech španělské reality vycítit neustálou přítomnost nadpřirozena.

El Grecova rozpolcená mysl neustále staví do protikladu nebe a zemi, smyslové a duchovní. Tak se například zcela hmotná okázalost brnění hraběte a ornátů obou světců ostře liší od neskutečné povahy nebes, kde se protáhlé tvary, někdy disharmonické kombinace barev a fantastické osvětlení skládají do nadpřirozené vize. El Greco se tu způsobem malby blíží způsobu vyjadřování velkých španělských mystiků. Silná, zanícená spiritualita jeho díla nás vede až na samé pomezí přeludného světa.



# Zámek ve Versailles



Detail zabudního průčelí. © Rosine Mazin/Agence TOP

Nejdřív si dal Ludvík XIII. postavit lovecký zámek uprostřed lesů. Když se v roce 1661 ujal vlády Ludvík XIV., povolal na zkrášlení zámku skupinu umělců, kteří vybudovali nádherný Fouquetův zámek ve Vaux-le-Vicomte. Architekt **Le Vau** zachoval fasády a zámek rozšířil. **Le Nôtre** navrhl zahrady. Malíř **Le Brun** koordinoval činnost malířskou a dekorativní.

Od roku 1668, po prvních vojenských vítězstvích, začíná Ludvík XIV. budovat Versailles jako své nové sídlo. Le Vau vystřídal D'Orbay, který bývalý zámek obestavěl ze tří stran.

Král přestěhoval vládu do Versailles a roku 1678 zahájil novou etapu prací, které světil **Julesovi Hardouin-Mansartovi**. Mansart zachoval Le Vauovo dílo, ale celému zámku vtiskl pravidelnost více odpovídající klasicismu. Zahradní průčelí se napřímilo, neboť v místě centrální terasy vybudoval Zrcadlovou galerii. Salóny Války a Míru ji uzavírají na obou koncích. Po stranách tohoto průčelí vybudoval Mansart v letech 1679–1689 dvě dlouhá symetrická křídla ustupující v pravém úhlu, severní a jižní, která zachovávají uspořádání centrální části a současně ji zdůrazňují.

## Sloh

Zámek ve Versailles má jako každý francouzský palác dvě průčelí, jedno vedoucí na nádvoří a druhé do zahrady.

Z nádvoří vidíme barevnou kombinaci cihel, kamene a břidlice; to je pitoreskní styl doby Ludvíka XIII. Proti tomuto veselému průčelí stojí směrem do parku celokamenná majestátní fasáda. Mansart odmítá výstupky a výklenky typické pro baroko a zdůrazňuje jednotný rytmus klasicistního stylu. Dominantní je pro něj horizontála a přísně dodržuje symetrii. Strohost celku změkčují dvě řady polokruhových oblouků a horní část oživuje balustráda s několika oslavnými sousošími a nádobami na ohňostroj.

Vnitřní výzdoba odráží královskou moc. Řady zrcadel násobí nádheru a bohatství materiálů: různých druhů mramoru, zlata, bronzu. Pro toto královské umění je charakteristická hojnost a skloubení sebemenšího detailu s celkem.

„Versailleské umění“, zakládající se na umírněnosti, jasnosti, harmonii a pořádku, se stalo vzorem francouzského klasicismu.

Francouzská zahrada svědčí o vůli podřídit pří-



Zrcadlová galerie.  
© Dagli Orti

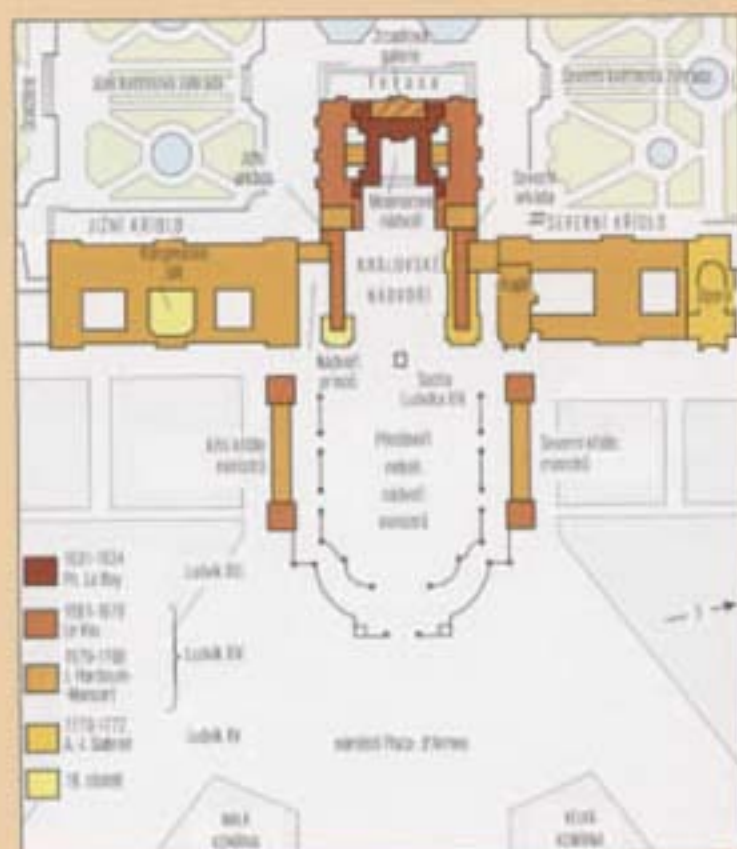
rodu člověku. Rozlehlé, vyvážené a harmonické perspektivy, zeleň a vodní plochy v úzkém sepětí s architekturou připomínají divadelní výpravu.

### Symbolika

Versailles neznamena jen obrovský palác, je to také výraz určité politické koncepce.

Versailles musíme vnímat jako pozoruhodnou inscenaci, kde vše přispívá ke slávě monarchie: architektura, malířství, zahrady, sochařství, ornamenty. Královův pokoj dělí zámek na dvě části. Na východ, směrem na Paříž, pak stojí město a v něm se soustřeďují příbytky dvořanů a zaměstnanců státní správy; na druhé, západní straně je za budovou zámku park, přecházející v hluboký les, místo pro zábavu a lov. Tato hlavní osa východ-západ prochází královským pokojem, který se nachází uprostřed mohutného, šest set metrů dlouhého severojižního průčelí. Královův život se tak přizpůsobuje pohybu slunce, které každé ráno vychází a přináší blahodárný účinek svých paprsků.

Architektonická výzdoba i plastiky v parku tuto symboliku přejímají: ztotožňují krále Slunce s Apollónem. Všechny prvky působí v duchu této nejvelkolepější inscenace apoteózy královské moci všech dob.



Půdorys zámku

# Únos dcer Leukippových (kol. 1618)

Petrus Paulus RUBENS (1577–1640), Alte Pinakothek, Mnichov



© Blauel/Gnamm – Artothek

Za svého pobytu v Itálii v letech 1600–1608 se Rubens poučil z umění italských mistrů. Kontakt s Tizianem a Veronesem mu umožnil mistrovsky zvládnout techniku. V Itálii si oblíbil velká plátna, což je proti výtvorům malých rozměrů jeho vláms-

ských předchůdců změna. V letech 1610 až 1618 se Rubensův umělecký projev vyvíjí. Ve snaze tvořit monumentální umění se malíř ve svých dílech odvrací od všeho podružného. Obraz *Únos dcer Leukippových* namaloval, když mu bylo čtyřicet let.

## Námět

Toto velké plátno (2,09 m x 2,28 m) představuje únos dvou dcer krále Thessalie, princezen Foiby a Hilairy, dvojčaty Kastorem a Polydeukem, kteří se narodili Diovi a Ledě.

Rubens se rozhodl vyobrazit jen několik osob. Vypustil doprovod mladých mužů i služebné královských dcer a ztvárnil pouze čtyři postavy v těsném propletení se dvěma koňmi. Dva prakticky nepostřehnutelní amorci drží koně za uzdu. Do pozadí obrazu umístil Rubens za postavy krajinu, již vévodí vysoké nebe.

## Kompozice

Všechny prvky se spojují v celkovém pohybu vepsaném do kruhové kompozice, kde se jednotlivé hmoty střetávají a vedou podél velké dynamické diagonály (obr. 1). Žena vpravo dole jako by se únosu bránila. V souladu s tímto obranným pohybem jsou oblouky soustředných kružnic se středem v bodu C, který se nachází za její pravou rukou. Kontrast k nim tvoří svazek přímek, vycházejících ze středu plátna směrem vzhůru. Díky této dispozici postoj druhé princezny srozumitelně vyjadřuje milostnou výzvu.

Rubens zakládá kompozici tohoto obrazu na souboru oblouků a protioblouků (obr. 2). Dvě prohnuté osy (vyznačené červeně) se protínají, a tak spojují jednotlivé postavy a vytvářejí jediný souvislý pohyb v typicky barokním duchu. Všechny ostatní prvky obrazu na sebe navazují podle stejné zásady esovitého prohnutí a vytvářejí plynulou linii.

Pro zdůraznění dojmu únosu se Rubens rozhodl pro velice nízko umístěný obzor.

## Umění aktu

Rubens se osvědčil jako malíř ženských aktů. Tento námět se objevuje v řadě jeho prací. Našemu pohledu se vystavují nahá, plně vyvinutá těla obou princezen. Jejich teplé barvy s perleťovým leskem tuto smyslnou sílu podtrhují. Tmavá barva obou mužů a vzpínajících se koní dává vyniknout svěžesti pleti obou sester. Tento kontrast ještě zdůrazňuje hra světla na růžových tělech a ve světlých vlasech. Červený nádech v lehkých stínech působí dojmem rozproušené krve.

Rubens využívá nanášení barev. Pro jemné odstínování svých kyprých aktů klade vedle sebe rychlé tahy štětcem a mistrně provedené tenké vrstvy. Světlo zdůrazňuje barevnými čárkami či kapičkami a štětec vede krouživým pohybem podél oblín svalstva.

Rubens zdůrazňuje barvy tím, že je vztahuje



Obr. 1

© Blauel/Gnamm - Artothek



Obr. 2

k barvám doplňkovým: karmínové a rumělkově červené pláště odpovídají zelené krajině, zlatožlutou zřasenou látku v popředí doplňují modré odstíny oblohy.

## Komentář

Rubensovo obrazové ztvárnění jakéhokoliv námětu je vždy plně energie a přepjaté smyslnosti. Malíř umí podat mytologické příběhy stejně aktuálně jako portréty svých současníků. Zpívá ódu na radost a oslavuje život v lyrickém stylu, který je výrazem nádherného barokního proudu.

# Kostel ve Wiesu (1745–1754), Bavorsko

Dominikus ZIMMERMANN (1685–1766)



© Artephot/  
Marco Schneiders

Poutní kostel ve Wiesu se nachází nedaleko Steinadenu na jihu Bavorska. Je dílem bratrů Zimmermannů: Dominikus (1685–1766) byl architekt, Johann Baptist (1680–1756) malíř.

Kostel postavený „na louce“ (die Wiese) je poutním místem, kam se věřící přicházejí poklonit dřevěné sošce bičovaného Krista, stojící ve výklenku nad hlavním oltářem.

## Půdorys

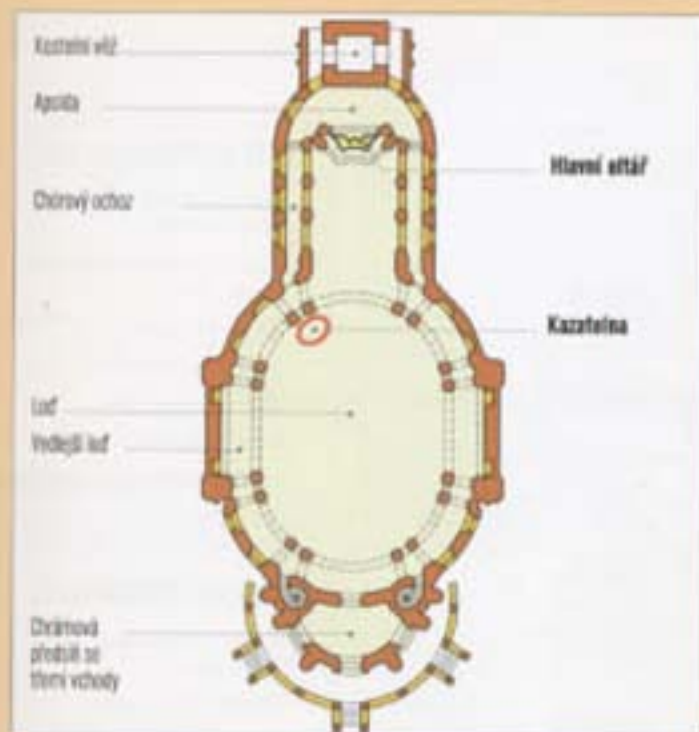
Zimmermann opět využívá nápadů, které si vyzkoušel v kostele ve Steinhausseru: loď kostela má oválný půdorys, který prodlužuje chór s apsidou, před ní je polokruhový vestibul.

Půdorys ve tvaru clipsy, navazující na malý vestibul, pomáhá rozšířit vnitřní prostor lodi a umožňuje bohaté osvětlení ze všech stran.

Soustředná řada dvojitých sloupů kolem lodi s oválným půdorysem vymezuje vedlejší loď. Tato galerie vytváří hru perspektiv, která úspěšně ruší hranici tvořenou vnější zdí.

Poněkud užší chór lemují arkády, které nesou vysoké korintské sloupy. Z každé strany se zvedají tribuny, pod nimiž je chórový ochoz usnadňující procházení poutníků.

Tradiční půdorys ve tvaru latinského kříže zanikl. V jediném velkém, podlouhlém prostoru poutá pozornost kazatelna.



## Výzdoba

Jednoduchý a vápnem nabílený exteriér kostela silně kontrastuje s bohatou vnitřní výzdobou, která připomíná nádheru zámeckého salónu.

Dolní části zdí a sloupů jsou málo zdobené, zato horní části oživují římsy s festony, propletenými větvičkami, volutovými hlavicemi, bizarními tvary a fantaskními okrasami, kde se prohánějí štukoví andělíci a iluzivně namalované létající postavy.

Zdobení kruhových oken a oblouků patek klenby vytváří homogenní zvlněný prostor, který nás plynule vede až k oltáři.

V protikladu ke světlé kostelní věži, kde vynikají bílé sloupy, následují jako protiklad sloupy chóru se štuky modré a růžové barvy. Kolem oltáře nás oslní směsice malby, zlacení a štuků, takže oltář sám se v tomto grandiózním a přetížném výtvarném řešení, vyznačujícím se nevyčerpatelnou představivostí, ztrácí.

## Komentář

Na rozdíl od baroka, kde stavba zůstává i přes výzdobu velice dobře patrná, je pro rokoko typická snaha zakrýt architektonickou strukturu deko-rem.

Vzduch a světlo jako by procházely stěnami, rušily zdi a vytvářely nehmotný prostor. Stále bohatší, závratně působící dekor vede pohled od země ke klenbě, jež se rozestupuje jako otevřená obloha. Tam, uprostřed podivuhodně dynamické malby, spatří věřící království věčné blaženosti v úchvatné vizi, již vyvolávají kazatelova slova pronášená shůry.



Detail chóru se sloupy a emporami.  
© Artephot/Schneiders



Kazatelna. © Artephot/Schneiders

# Přísaha Horatiů (1784-1785)

Jacques Louis DAVID (1748-1825), Paříž, Louvre



© Dagli Orti



Skica (1782). Ecole des Beaux-Arts, Paříž.

Již na skice zdůrazňuje David protiklad mezi dvěma skupinami oddělujícími muže a ženy. V konečném díle v rámci zjednodušení ještě posiluje kontrast mužnosti, zosobněné přímkami, a ženstvím, vyjádřeným křivkami.

Od svého návratu z Říma r. 1784 provádí David první skici k *Přísaze Horatiů*; na tomto obraze pak pracuje jedenáct měsíců.

*Přísaha Horatiů* se ihned stává manifestem nového stylu – klasicismu.

## Námět

David si za námět obrazu vybírá velké téma římských dějin, které zmiňuje Titus Livius.

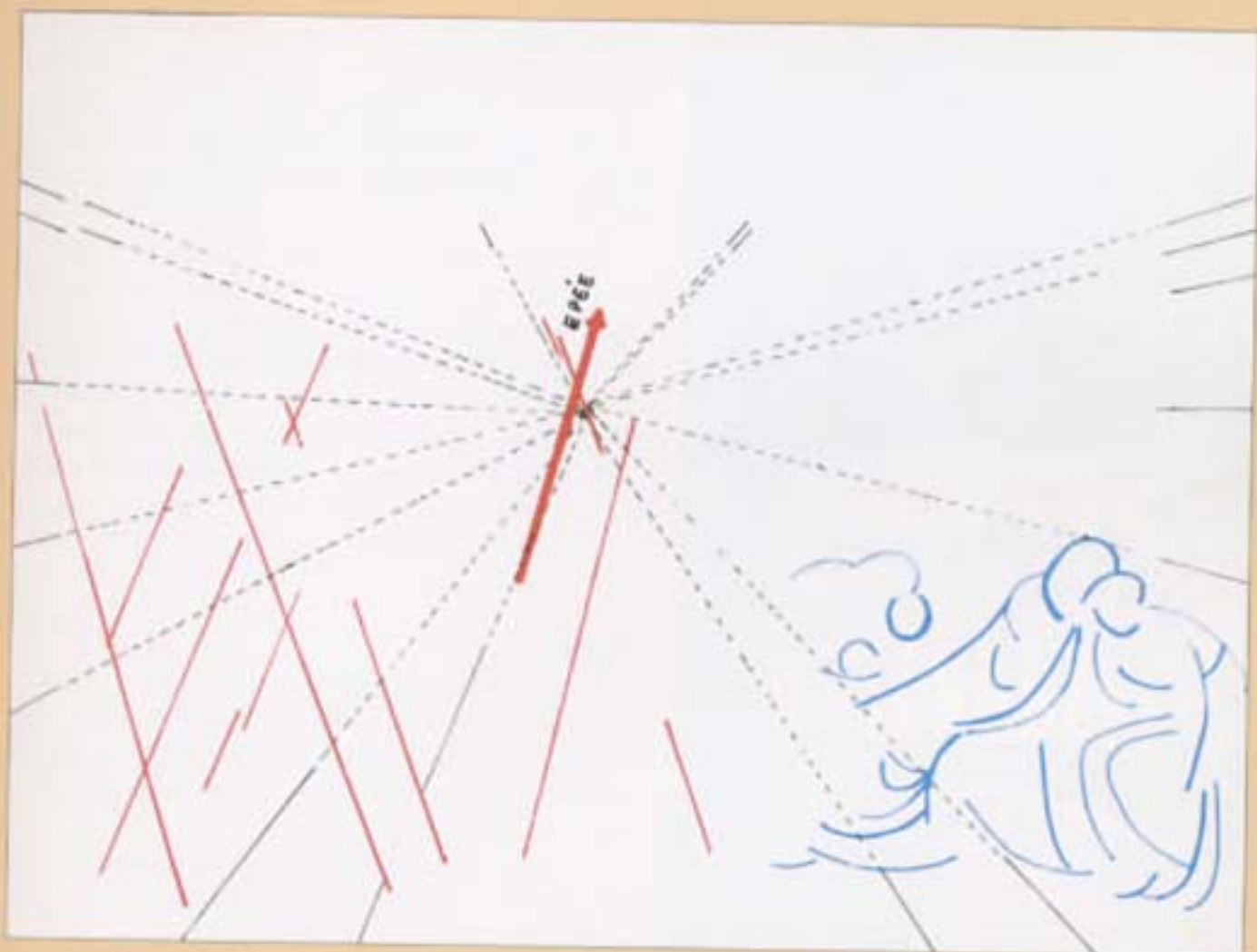
Plátno evokuje příběh tří bratrů Horatiů, kteří byli vybráni, aby zastupovali Řím v souboji s třemi bratry Curiatii, bojovníky z města Alby. Spřízněnost mezi oběma rodinami je však vzhán do mimořádné situace.

David si k ztvárnění vybral scénu, kdy starý otec požaduje na svých třech synech přísahu, v níž je jim posvátnou povahou cti a vlastenectví povznést nad všechny ostatní lidské city.

## Kompozice

Tento rozměrný obraz (výška 3,30 m – šířka 4,25 m) je výsledkem pečlivých výpočtů, jejichž cílem bylo očistit a zjednodušit vlastní kompozici.

a v souladu s klasickou malbou především usnadňuje interpretaci díla. David však mužské oděvy značí jasnou červení, zatímco ženské postavy halí do mnohem jemnějších odstínů. Barva u něho



Ohříváky architektonických prvků se spojují v ruce otce.

— Paralelní nakloněné přímky: výraz mužnosti a zápalu.

— Křivky a protikřivky: výraz ženství a smutku.

Ta se opírá o síť vertikál a horizontál, které celku zaručují pevnou strukturu. Šikmé přímky, které určují směr nohou, mečů a oštěpu, se řídí přísným nárysem diagonál téže sítě.

Místnost, v níž se děj odehrává, se podobá divadelnímu jevišti; je to uzavřený prostor, který postrádá hloubku. Kulisy, záměrně bez ozdob, vidíme čelně. Tři oblouky dórského sloupořadí od sebe oddělují skupinky hlavních postav: syny, jejich otce a ženy. Celek připomíná vlys antického basreliéfu, což Davidovi brzy vynese výtku romantiků, že jeho malované postavy budí spíše dojem plastik. Ubíhající čáry horizontál zobrazené architektury se spojují v ruce otce, který vyzdvihuje meče cti.

Davidova kresba má jasné a přesné obrysy a svými vyváženými proporcemi vyjadřuje harmonii. Barvy jsou studené a kontrastují s jiskřivou škálou rokokových pláten. Barva je stále podřízena formě

tudíž hraje symbolickou úlohu – zvyrazňuje rozdíl mezi hlavními a vedlejšími postavami, mezi mužností a ženskostí.

## Výraz

Prostřednictvím námětu, kompozice a barev se David snaží vrátit vážnost estetickým a mravním hodnotám, které hlásali již osvícenští filozofové. Velký černý otvor v pozadí evokuje smrt, která je obrazem předrevoluční epochy, a hluboce kontrastuje s oběma násilně osvětlenými skupinami postav, jež mají představovat jasnost republikánského řádu. Tento obraz jako by zasazoval další z nemilosrdných ran monarchii, která se o čtyři roky později, r. 1789, skutečně zhroutí. Zároveň představuje jakýsi mezník v dějinách malířství.



# Sardanapalova smrt (1827)

Eugène DELACROIX (1798–1863), Paříž, Louvre



© Dagli Orti

Když Ingres na Salonu roku 1827 vystavuje *Oslavu Homéra*, Delacroix předvádí dva obrazy, jejichž námět je jakousi poctou Byronovi, který zemřel o tři roky dříve v Mesolongiu – scénu z probíhající války mezi Turky a Řeky (*Krveprolítí na Chiu*) a *Sardanapalovu smrt*.

## Námět

Sardanapal byl údajně posledním potomkem bájně královny Semiramis.

Odmítl se vzdát Médům a ve svém hlavním městě Babyloně, které se po dva roky nacházelo v obléžení nepřítele, prý na dvoře svého paláce vztyčil hranici, aby se na ní spolu se svými poklady, koňmi, ženami a cunuchy upálil.

## Kompozice

Obraz se na první pohled vyznačuje přemírou těl, látek a malovaných předmětů, hýčících skvostnými barvami. Vše je prostoupeno ovzduším násilí a smyslnosti, které jsou svědkem smrti orientálního despota.

Plátno samo je dílem volnosti a nahodilosti, jež charakterizují improvizaci. Delacroix je však přece jen rozvrhuje v závislosti na několika hlavních liniích. Dlouhá šikmá čára nejprve vytyčuje základní směr. Vychází z králova oka a klesá diagonálně směrem k vraždě ženě vpravo dole. Tato sestupná čára posiluje dojem smrti a zkázy. Ucelené arabesky, vycházející ze vzájemně se proplétajících těl, jsou rozvrženy v závislosti na souboru oblouků

jednotlivých soustředných kruhů, podobně vlnám, které se tvoří na hladině, a mají svůj střed v králově pohledu. Kompozice zůstává otevřená a pokračuje mimo rámec všech tří stran obrazu, rozšiřuje vyznačený prostor a umocňuje účinek hojnosti osob a předmětů nahromaděných kolem Sardanapalova lože. Zmíněné překročení prostoru také tuto sebezníčající scénu působivě spojuje se scénou pustošení paláce nepřítelem.



Červená dominanta zajišťuje jednotu střední zóny, občasné připomenutí červeně vyvažuje celkový povrch obrazu. Zelená, jež je k červeně komplementární, je umístěna podél krajů střední zóny a zdůrazňuje sílu červeně.

## Barva

Delacroix, jenž se poučil u Veronesa a Rubense, je skutečným mistrem barvy. Chromatická kompozice u něho převládá nad lineárním uspořádáním. Malířova paleta hýří zářivými tóny, které užívá u drapérií, těl a ozdobných předmětů. Mimořádně bohaté barvy jsou prudce nanášeny ve skvrnách, což je pro romantickou malbu příznačné. Krom těchto působivých akordů a mistrných kontrastů barev má každý odstín chromatické stupnice symbolický význam, který vystihuje krvavé a bujičské běsnění. Delacroix si do svého deníku poznamenává: „Barvy jsou hudbou pro oči, kombinují se jako noty... některé barevné harmonie vyvolávají pocity, jichž hudba nikdy nedosáhne.“

## Výraz

Módní záliba v Orientu, která je v této době obzvláště živá, inspiruje Delacroixe k obrazu, na němž je násilí dovedeno k vrcholu. Proteplenými tóny své chromatické škály a expresivitou barev dodává umělec scéně jakési dráždivé smyslné chvění. Na pozadí této intenzity vášní Delacroix odhaluje nový výtvarný jazyk a otvírá malířství cestu k jeho moderním formám.



Eugène Delacroix, studie ženy k Sardanapalově scéně, pastel, Musée du Louvre, Paříž.  
© Photo RMN

# Nádraží Saint-Lazare (1876-1877)

Claude MONET (1840-1926)



Most Evropy nádraží Saint-Lazare (1877).  
Musée Marmottan, Paříž. © Photo Hubert Josse. D. R.



Most Evropy nádraží Saint-Lazare (1877), detail.  
Musée Marmottan, Paříž. © Photo Hubert Josse. D. R.

V 19. století je vynalezena železnice, první francouzská trať pochází z r. 1823. Mezi léty 1837 a 1848 vznikají rozsáhlé železniční sítě a v Paříži je dostavěno nádraží Saint-Lazare.

Nádraží a lokomotivy představují pro Monetovy současníky útok na jakékoli estetické citění.

## Námět

Pro impresionistické malíře se vlak naopak stává novým námětem, symbolem modernosti: Turner maluje svůj obraz *Děti, pára, rychlost* (1844, Londýn, National Gallery), Manet *Železnici* (1873, Washington, National Gallery).

R. 1877 představuje Monet na Třetí výstavě impresionistů osm pláten s námětem nádraží Saint-Lazare. Touto nádražní „sérií“ se snaží uchopit městskou „krajinu“, a to výhradně prostřednictvím pohybu a světla. Na jeho plátnech skutečně domy, nádraží samo a jeho cestující stěží zahlédneme. Zola k tomu podotýká: „Ozývá se tam lomoz fíťících se vlaků, k vidění se nám nabízejí záplavy kouře pod rozlehlými nádražními hangáry.“

Monet nás svými plátny obohacuje o celou řadu dojmů.



Nádraží Saint-Lazare (1876).  
© Tate Gallery, Londýn. D. R.



Nádraží Saint-Lazare (1877).  
Musée d'Orsay, Paříž.  
© Photo Hubert Josse, D. R.

### Výraz – smysl

Poté co Monet během svých pobytů v Anglii od r. 1870 objevuje Turnera, dozrává jeho tvorba určitých změn. Zabývá se plynulejší technikou a záměrně si vybírá nehmotné náměty, lehce se vznášející, a přesto viditelné, jako je například mlha nebo kouř.

Monet se snaží vyjádřit tyto časově omezené jevy za různého osvětlení a v nejproměnlivějších okamžicích, a to prostřednictvím „sérií“ děl na stejné téma. Jeho první „série“ nádraží pochází z let 1876–77.

Monet postupuje s každým novým plátnem ve snaze podržet tvar až do jeho úplného rozkladu a uchopit skutečnost skrze nehmotné světlo.

Prostřednictvím různorodých variací na stejné téma se Monet pokouší zachytit prchavé účinky světla. Světelné chvění tak určuje tvar a představuje samu podstatu motivu. Skleněná střecha nádra-

ží, jakýsi symbol jeho hledání, celé scéně vévodí, zachycuje světlo a dále je odráží.

Monet na druhé straně odstraňuje účinek perspektivy (nenajdeme u něho žádné nebe ani čáru obzoru). Potlačuje přechody a modelace, čímž uvádí na scénu časoprostor omezený na dva rozměry. Cestující a lokomotiva jsou čím dál tím méně zřetelní, až do okamžiku, kdy přítomnost nádraží naznačuje už jen pouhá pára.

Sotva se Monet dobere nějakého výsledku, již se snaží o jeho překonání a míří dál. Jeho série nelze vnímat jako pouhé zmnožení díla s jediným námětem, nýbrž jako nahromadění prvků, jejichž úhrn má být myšlenkově koherentní. Monet tak může překročit impresionistické zachycování okamžitého a rekonstruovat motiv v jeho trvání. Jeho malba, takřka neformální, se stává hudbou, která nás neodolatelně vede k lyrické abstrakci, jež se rodí po druhé světové válce.

# Avignonské slečny (1907)

Pablo PICASSO (1881-1973), Museum of Modern Art, New York



Olej na plátně (244 × 234 cm), © SPADEM 1995

Picasso toto dílo namaloval zcela tajně. Obraz byl představen veřejnosti až v průběhu Světové výstavy v Paříži r. 1937. Málokdo v něm tehdy poznal klíčové dílo umění 20. století. Picasso, který mu zasvětil více než 450 předběžných studií, svedl o konečnou podobu díla skutečný zápas. Do svého

hledání vložil všechny své umělecké znalosti, zkušenost a novátorskou odvahu.

Obraz není mimořádný svým námětem – zobrazené ženské akty mohly kupříkladu odpovídat Třem Gráciím, oblíbenému námětu již od dob renesance. Připomínají Cézannovy *Koupající se ženy*

a některé scény z nevěstince Toulouse-Lautreca. Zvláštnost obrazu spočívá ve způsobu, jímž Picasso námět ztvárňuje. Všech pět žen je do obrazu včleněno na způsob koláže, bez jasně stanoveného prostoru, bez rovnoměrného osvětlení a aniž by spolu nějak komunikovaly. Perspektiva je různá: stojící postava vlevo pózuje z profilu a hledí k pravé straně obrazu; vedle ní jsou zřepředu namalovány dvě ženy, které se sobě podobají a jejichž póza odpovídá spíše poloze vleže; sedící žena s oddálenými koleny ukazuje divákovi záda a zároveň obličej; konečně v pravé části obrazu stojí žena, obrácená k nám ze tří čtvrtin. Postavy jsou zjednodušené, barvy stěží odstíněné a plošně položené. Obraz vidíme jakoby skrz roztaženou oponu, avšak scéna není umístěna do skutečného prostoru. I zátiší s ovocem je zobrazeno v projekci na plochu. Členěním těl a prázdných míst, která je oddělují, vzniká nový výtvarný prostor. Hlavy obou žen vpravo připomínají africké masky podobné těm, které byly v r. 1906 předvedeny na velké výstavě v Paříži. Účinek obrazu je ostatně spíše provokativní než erotický.

Do přípravných kreseb Picasso začleňuje dvě mužské postavy: uprostřed sedícího námořníka, vlevo mladíka držícího knihu, v němž můžeme spatřovat studenta medicíny (na jiných skicách



Pablo Picasso, Studie k Avignonským slečnám (1907).  
(81 × 60 cm). Sbírka Berggruen, Paříž.  
© Artepnot/Nimatallah, SPADEM, 1995



Africké umění, Zaïre. Masky s lidskými obličejí z tvrdého dřeva.  
Soukromá sbírka. © Edimedia

drží také lebku). Mnozí vykladači zde vidí alegorii: varování před venerickými chorobami, jakési memento mori. Obraz ve své konečné podobě zůstává neobjasněným tajemstvím, které diváka, jak je tomu pro umění našeho století příznačné, nutí k osobnímu zamyšlení.



Pablo Picasso, Studie k Avignonským slečnám (1907).  
Kresba křídou (48 × 76 cm).  
Kabinet rytin, Basilej.  
© Peter Willi/Explorez, SPADEM, 1995

# Číslo 3 (1949)

Jackson POLLOCK (1912-1956),  
Washington D.C., Hirschhorn-Museum



Ólej, malba hliníkem na plátně (157,5 • 94,3 cm). SPADEM, 1995.

Změť barev, tóny červené a oranžové, černá, skvrny, zahnuté čáry. Obvyklý pohled, jímž se díváme na obraz ve snaze odhalit jakýsi plán, známé znaky, které lze identifikovat nebo nalézt pomocí asociace, je zklamán. Vybereme-li však namátkou barevnou čáru, sledujeme ji zrakem a objevíme její směr, uvědomíme si, že kryje další barevné čáry a že ji samotnou přetínají čáry jiné. Cítíme, že před sebou nemáme reprodukci, ale výsledek pohybového procesu, který můžeme v duchu sledovat. H. Ro-

senberg nazval Pollockovo umění „gestuálním“ (action painting).

Umělec při práci nestál před obrazem, ale uvnitř a jako kyvadlem cákal barvu z perforované plechovky nebo za pomoci štětce s dlouhou násadou nad plátnem rozestřeným na zemi. Tímto způsobem vytvořil v jakémsi transu podobném tanečnímu pohybu síť barevných kapek, inspirován výhradně okamžitou emocí a oproštěn od jakéhokoli vědomého nebo za pomoci paměti vyvolaného obrazu.



Jackson Pollock při práci. © Th. Eteve (Sb. PPP/IPS/NASA)

Pollock tuto techniku nazval „drip painting“ (malování kapkami). Poprvé ji použil koncem r. 1946. Jejím výsledkem je zhmotněný a uchovaný pohyb, jež vzniklé čáry umožňují rekonstruovat – jakýsi viditelný čas. Je to nejbezprostřednější možný záznam. „Na zemi se cítím lépe,“ vysvětluje Pollock, „cítím, že jsem blíže obrazu, že jsem něčím víc než pouhou jeho součástí, neboť tak mohu... doslova pobývat v obraze.“ Jeho vnímání je fyzickým pohledem, který nemá být dešifrován, vykládán, ale jenž

se má otevřít, aby vycítil proces, který mu obraz ukazuje, a jeho estetické vyznačování. Avšak pocity, myšlenkové asociace nebo divákův výklad nezáleží na jeho libovůli. Diváci podle Pollocka „by se měli snažit přijímat to, co jim obraz může nabídnout, a ne přicházet s předem připraveným obsahem či myšlenkou, které si jen touží potvrdit.“



# Supermarket Lady (1970)

Duane HANSON (\*1925), Čáchy, Forum Ludwig



Skleněné vlákno, polyester, oděvy – zhotoveno v životní velikosti – Photo Béatrice Hatala.  
© Centre G. Pompidou

Když r. 1877 **Auguste Rodin** (1840–1917) vystavuje svou plastiku *Kovový těk*, jeho pomlouvači mu – neprávem – vyčítají, že svou postavu odlil podle živého modelu. Tato zrůdná výčitka a obvinění z falzifikátu měly umělce diskreditovat před veřejností. V 60. letech našeho století došlo ke změně měřítek. Snímání tvarů modelu tak neoddelitelně patří k umělecké koncepci **Duana Hansona** (narozen r. 1925 ve Spojených státech). Podobně jako Rodin hledá podstatu, která podle něho sídlí v tom, co je na přímo pozorovatelném jevu v každodenním reálu typické. Zinscenuje tedy charakte-

ristický výjev a omotá tělo modelu sádrovými obvazy. Vzápětí do těchto sádrových forem nalije polyester a zesílí takto vzniklé odlitky skleněnými vlákny. Poté je spojí, omaluje, přidá paruku, oblečení a další doplňky.

V Evropě by hospodyňka v natáčkách a pantoflích, zapřažená do nákupního vozíku, působila přinejmenším neobvykle; ve Spojených státech taková postava patří ke každodennímu ruchu samoobsluhy. Divák si na první pohled nevšimne, že má před sebou „umělecký objekt“, a ne skutečnou osobu; většinou znejistí, je překvapen a ohromen.

Aristide Maillol své hledání zaměřuje na rozměry a tvary. Modeluje podle živého modelu s cílem vytvořit alegorii nového typu ženy, inspirovanou navzdory všemu antickým uměním.

Výtvarnice Niki de Saint-Phalle ztvárňuje svými *Ženskými* (Nanas) symbol radostné, osvobozené ženy. Od té doby, co se seznámila s pravěkou plastikou Venuše willendorfské (21 000 let před Kr.) a s překvapením shledala, že se podobá jejím dílům, považuje Nanu za nadčasovou mateřskou postavu, nezávislou, dobrou a šťastnou, kterou přebírá z období matriarchátu.

Hanson se naopak zajímá přímo o člověka v každodenní realitě. Zatímco jeho učitel George Segal považuje odlévání sádry za prostředek navozující odstup a odcizení, Hanson se snaží setrvat co nejbližší skutečnosti, bez výmyslů a přehánění. „Mými nejoblíbenějšími náměty jsou průměrní Američané nižší nebo střední třídy. Odevzdanost, prázdnota a samota jejich existence podle mě dobře vystihují skutečnou realitu života těchto lidí.“ (Hanson.)



Aristide Maillol (1861–1944).

*Ile de France* (1925). Bronz.

Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem.

© Rheinisches Bildarchiv SPADEM, Paříž 1995



Niki de Saint-Phalle (\*1930).

*Černá ženská* (1968–69). Malovaný polyester  
(293 × 200 × 120 cm).

Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem.

© Rheinisches Bildarchiv ADAGE, Paříž 1995



George Segal (\*1924). *Woman in a Restaurant Booth* (1961).

Stůl, lavice, sádrová handlaž. Životní velikost.

© Muzeum moderního umění, Nadace Ludwig, Vídeň.

ADAGE, Paříž 1995

# *Procházky Euklidovy* (1965)

René MAGRITTE (1898–1967), Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art



Olej na plátně (163 × 130 cm). © Photothèque René Magritte-Giraudeau. ADAGE Paris 1995

Obraz *Procházky Euklidovy* ukazuje interiér. Před oknem, nacházejícím se uprostřed obrazu a rámovaným po obou stranách závěsy, stojí malířský stojan. Přes sklo jsou vidět střechy domů. Vpředu vykukuje kuželovitá střecha věže, jež zakrývá klenbu listnaté zeleně řady stromů. Hned vpravo vede přímo do nitra obrazu široká ulice. S výjimkou dvou postav, které spolu očividně rozmlouvají, je ulice pustá. Perspektiva světlých barev a měkké obrysy budí dojem, že se městská scenérie táhne až k obzoru, nad nímž se rozprostírá modré nebe poseté bílými obláčky. Obraz působí umírněným a objektivním dojem. Díky stojanu, levému bílému pruhu a jemné, stěží postřehnutelné obrysové lince táhnoucí se nahoře odhalíme namalované plátno. Zobrazovaný námět, jehož barvy a tvary jsou zcela věrné, splývá s výhledem z okna.

Zatímco pohled z okna naznačuje, že máme před sebou na obraze reprodukci „přirozeného“ obrazu, motiv namalovaného plátna naznačuje jiný, „umělý“ obraz. Máme za to, že obraz s namalovaným plátnem je stejný jako obraz „přirozený“, který v sobě skrývá. Ve *Zradě obrazů* Magritte jasně a s ironií odkazuje k rozdílu mezi referentem – skutečnou dýmku, abstraktní ideou dýmky (le signifié – označovaným) a její reprodukcí na obraze. Důležitá je pro něho interakce jednotlivých rovin skutečnosti. V *Procházkách Euklidových* si výsledkem hry tvaru, barvy a struktury ulice i kuželovitá špiče věže odpovídají, což poukazuje na stejný problém. Iluze hloubky, osvobozená od perspektivy úběžníku, se tak ukáže být pouhým malířským trikem. Název obrazu, zvolený po zralé úvaze, je narážkou na Euklidův matematický axiom o rovnoběžkách, který představuje základ prostorového modelu, jež si vytváříme o skutečnosti.

René Magritte chce diváka i jeho „automatické myšlení“ vyvést z míry. Na svém obraze *Zámek v Pyrenejích* ukazuje neobvyklou asociaci banálních prvků cosi překvapivého, tajemného. „Jestliže si divák při pohledu na mé obrazy uchová maximální míru svobody a donutí se stejně jako jejich autor myslet na smysl, tedy na nemožné, uvidí je takové, jaké jsou.“ (Magritte)



*Ceci n'est pas une pipe.*

René Magritte, *Zrada obrazů* (1929).  
Olej na plátně (59 × 80 cm).  
County Museum of Art, Los Angeles.  
© Giraudon/Art Resource. ADAGE Paříž 1995



René Magritte, *Zámek v Pyrenejích* (1961).  
Olej na plátně (200 × 140 cm). Izraelské muzeum, Jeruzalém.  
© Photothèque René Magritte-Giraudon.  
ADAGE Paříž 1995

# Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (1977. Paříž)

(Národní centrum umění a kultury Georgese Pompidoua) Renzo Piano, Richard Rogers



© Dagli Orti

*Národní centrum umění a kultury*, postavené v samém historickém jádru Paříže na plošině Beaubourg u poblíží rekonstruovaného komplexu Tržnice, má být symbolem času, emblémem moderní technologie. Projekt zadáný v souvislosti s mezinárodním konkursem, jehož vítězi se stali Renzo Piano a Richard Rogers, se odvíjí od myšlenky zavěšené skleněné krabice, jejíž pohyblivý a přizpůsobivý interiér by odrážel všechny složky současné umělecké tvorby. Není to tedy „stánek Múz“, ale živé místo setkání a inspirace. Konečná realizace se však citel-

ně liší od původního projektu. Skleněná krabice nebyla zavěšena, ale ukotvena do země; podlahy všech šesti poschodí, které měly být pohyblivé, jsou trvale upevněny. Escalátory a napájecí a nosné systémy nejsou umístěny zvenčí z důvodů funkčních, ale čistě estetických. Celá stavba se svými barevnými trubkami, průhlednými housenkami eskalátorů a stejně tak průhlednou strukturou této „továrny na kulturu“ působí veselým a hravým dojmem.

Zatímco výstavba bytů a průmyslových budov



Technická fasáda s viditelnými trubkami.  
© Remy Poinot/Pix



Opěrný element podlah a průchozí chodba.  
© Doisneau-Rapho

se kvůli tvaru, funkci a nízkým výrobním nákladům vyznačuje jednotnou puristickou estetikou, autoři děl určených k uměleckému, kulturnímu a sportovnímu využití požívají při své práci velké svobody.

Dům německého umění **Paula Ludwiga Troosta**, postavený po jeho smrti v klasickém stylu, se stal první monumentální budovou nacistického režimu, chrámem Múz, který byl pojat jako nadčasový,



Paul Ludwig Troost (1878–1934).  
Dům německého umění (1933), Mnichov.  
© Müller-Grieff/Bavaria

a proto vylučoval všechny prvky, které by mohly evokovat určitou epochu, jako například dekoraci či viditelné stopy moderních architektonických technik. Opačný pól představuje hravá postmoderní architektura, ztělesněná například trojúhelníkovitým Muzeem moderního umění ve Frankfurtu nad Mohanem, které je dílem vídeňského architekta **Hanse Holleina**, jehož osobitá estetika činí z této stavby umělecké dílo.



Hans Hollein.  
Muzeum moderního umění (1983), Frankfurt nad Mohanem.  
© Rudolf Nagel