

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY**

MARTINA DRÁŽDILOVÁ

III. ročník, Specializace v pedagogice, Pedagogika-Výtvarná výchova

Tobrucká 709/17, Praha 6

**TÉMATÁ KŘESŤANSKÉHO UMĚNÍ A JEJICH PROMĚNY VE VÝTVARNÉM
UMĚNÍ**

Topics of a christian art and it's modifications

Vedoucí práce: Doc. ak. mal. Jaroslav E. Dvořák

Konzultant: Mgr. Jakub Synecký

PRAHA, DUBEN 2009

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 10.4. 2009

Poděkování

Děkuji Doc. ak. mal. Jaroslavovi E. Dvořákovi a Mgr. Jakobovi Syneckému za odborné vedení bakalářské práce.

Posudek vedoucího bakalářské práce

Martina Dráždilová

Témata křesťanského umění a jejich proměny ve výtvarném umění

Aktivní účast a osobitý přístup Martiny Dráždilové k zadání bakalářské práce tvoří základní osu, která se promítá v rozsahu a struktuře práce a kladně ovlivňuje všechny komponenty jejího zpracování, postihuje základní předpoklad pro její přínosnou autorskou hodnotu. Svou bakalářskou práci nám autorka předkládá v ucelené podobě. Soubor výtvarných prací vlastní tvorby obsahuje dva základní výtvarné celky, kdy oba tyto celky staví na principu diptychu. Podařilo se jí dosáhnout výsledného výrazového napětí záměrně kontrastním použitím kombinování materiálů a statických a dynamických forem pro umocnění obsažných významů. Dokázala postihnout inspirační zdroje ve svých představách i v konkrétní malířské výpovědi. Vlastní výtvarné řešení tématu je vedeno potřebou experimentálního ověření výtvarné nosnosti svého podání.

V teoretické studii řeší svůj úkol z hlediska utřídění sledované problematiky, především reflektuje vývoj zobrazování madony a piety v období české gotiky - tradiční podstata náboženského zobrazení ve smyslu teoretického východiska. V práci uvádí, že širší zmapování vývoje tématu napříč uměleckými slohy až po soudobé umělce by ráda případně rozvedla ve své diplomové práci v návaznosti na tuto práci bakalářskou. Zvláště ráda by se věnovala zkoumání způsobu, jak tradiční téma madony a piety využívá současné umění.

V navrženém didaktickém projektu uvádí několik názorných příkladů jeho možného úplatném na základě teoretických poznatků své práce s akcentováním možností užití vlastního výtvarného řešení v pedagogické praxi.

Oceňuji na této práci mimořádně objevné, osobité a aktivní uchopení zadaného úkolu, výsledkem je přesvědčivá výtvarná výpověď.

Práci hodnotím jako výbornou.

V Praze 4. 5. 2009

uoc. aK. mai. j. t. uvorak

Martina Dráždilová, Témata křesťanského umění a jejich proměny ve výtvarném umění

Posudek bakalářské práce

Bakalářská práce Martiny Dráždilové, práce nepochybně nadprůměrné úrovně, se z témat křesťanského umění zaměřuje na témata klíčová - zobrazení Madony a Piety. Rovněž z hlediska jejich proměn ve výtvarném umění, jak zní druhá část titulu práce, se omezuje na krátký úsek prakticky pouze 14. a počátku 15. století. Toto je dosti pečlivě zmíněno v anotaci, bývalo by však záhodno, aby samotný název práce byl podle toho upraven, například formou podtitulu. Může se totiž v budoucnu stát, že po práci někdo sáhne, očekáváje obecnou informaci o tématech křesťanského umění (jako byla vynikající diplomová práce Zuzany Proksové *Obrazy z bible*), a toto očekávání mu práce nesplní.

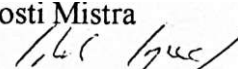
Omezení tematické i časové však práci nesmírně prospívá. Obecná "témata křesťanského umění" jsou problematikou ve své šíři těžko uchopitelnou pro potřeby bakalářské, ba i diplomové práce, kdežto zde se autorka může opřít o konkrétní materiál, který byl dostatečně zpracován v české uměnovědné literatuře, zejména ve shrnujících statích a publikacích Jaroslava Pěšiny (malba) a Alberta Kutala (sochařství). Z těch také teoretická část práce vychází. Autorka nezastírá, že východiskem její práce bylo výtvarné uchopení tématu malířsky, a proto klade sama důraz na gotickou malbu, a to již od zakladatelské vrstvy Mistra Vyšebrodského oltáře. Nicméně i její znalosti sochařství dané doby jsou na vysoké úrovni - zejména s ohledem na to, jak správně podotčeno, že téma piety je v dané době tématem vysloveně sochařským, v malířství se nevyskytující. Z hlediska úplnosti by bylo možno připomenout v této souvislosti pozdější malířské piety francouzské, burgundské a italské. Pěšino vy a Kutalovy představy o vývoji českého gotického malířství a sochařství jsou dodnes platné jako *m o d e l y*, zpřesněné novějšími bádáním jen v jednotlivostech. Autorka vesměs setrvává u Kutalových a Pešinových závěrů (jichž se někde drží příliš doslova, např. u "šerosvitnosti" Madony ze Žebráka), ale je seznámena i s klíčovými zjištěními novějšího badání. Mnohdy se řídila radami konzultanta BP, ale někde jí činí potíže integrovat nová zjištění do přijatého modelu (hodnocení Madony ze Zahražan a Madony Staroměstské radnice na s. 21). Není zmíněn snad pouze současný posun v chápání Mistra Vyšebrodského oltáře jako jednoho z reprezentantů širšího proudu poklasického umění ve střední Evropě, kam pak spadají i díla jeho širšího okruhu, včetně autorkou akcentovaného diptychu z Karlsruhe. To je však vysvětlitelné, neboť Diptych z Karlsruhe byl zvolen jako jedno z východisk pro vlastní výtvarné řešení tématu.

Vlastní výtvarná práce je nesmírně přesvědčivá a sugestivní, také ve své tvrdosti a až surovosti přístupu, ale také znamenitě teoreticky podložená. Zásadním východiskem je přitažlivost atypického výtvarného projevu Mistra Theodorika, ten však je prakticky opomenut v teoretické části práce. Za šťastnou považuji inspiraci Církvičkou deskou v její pozdně gotické úpravě.

Návrh pedagogického využití tématu je plně vyhovující. Ve formálních náležitostech práce neshledávám nedostatky. Práci doporučuji k obhajobě.

Problémové okruhy k obhajobě: 1) Vysvětlíte příčiny zúžení tématu na umění 14. stol.
2) Upřesněte postavení Mistra Theodorika v kontextu soudobého malířství.
3) Charakterizujte současný stav theodorikovského bádání - diskuse o osobnosti Mistra

Návrh klasifikace: **v ý b o r n ě**


Mgr. Jakub Synecký

Dne 6. května 2009

Anotace

Martina Dráždilová: Témata křesťanského umění a jejich proměny ve výtvarném umění.
/Bakalářská práce/ Praha 2009 - Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra
výtvarné výchovy, 51 stran.

Přílohy: 8 originálních maleb na podkladu z extrudovaného polystyrenu
 4 originální malby na dřevěném podkladu
 CD s 52 reprodukcemi

Práce se zaměřuje na témata křesťanského umění a jejich proměny ve výtvarném umění, zkoumá vztah Panny Marie a Ježíše jako vztah matky a syna, prezentuje jej na kontrastu madony a piety. Cílem práce je zmapovat téma madony a piety z hlediska jejich pozice v českém výtvarném umění a z hlediska možností, jak toto téma reflektovat ve výtvarné tvorbě a v učitelské profesi. V teoretické studii představuje proměny v zobrazování madony a piety v gotickém umění, na základě gotické inspirace rozpracovává vlastní výtvarné řešení a navrhuje výtvarný projekt určený pro studenty středních uměleckých škol. Navržený projekt propojuje poznatky získané teoretickým studiem tématu s experimentálním ověřením jeho výtvarné nosnosti, zaměřuje se na nacházení aktuálních momentů v tradičních náboženských vyobrazeních.

Klíčová slova

Výtvarné umění, gotika, desková malba, sochařství, Mistr Vyšebrodského cyklu, Mistr Theodorik, diptych, madona, pieta, výtvarný projekt.

Annotation

Martina Drazdilova: Topics of a Christian art and it's modifications.

/Bachelor work/ Prague 2009 - Charles University in Prague, Faculty of Education, Department of art education, 51 pages .

Enclosures: 8 original paintings on styrodur panels
4 original paintings on wood panels
1 CD with 52 renderings of art pieces

The work is focused on themes of Christian art and it's modifications in visual arts, it studies the relationship between Virgin Mary and Jesus Christ as a relationship between a mother and a son, presents it on contrast Madonna-Pieta. The aim of the work is to map the theme of Madonna and the theme of pieta from the point of view of their position in Czech visual art, and the options how to reflect this theme in the visual art, and in the teaching profession. In a theoretical study, this work presents the variations of portraying of Madonna and Pieta in Gothic art. Based on Gothic inspiration, this work elaborates its own creative solution, and proposes an art project suitable for students of art high schools. The proposed project interconnects the knowledge gained through theoretical studies of the theme, and the experimental examination of its creative potential, and it concentrates on detection of actual contents in traditional Christian images.

Key words

Visual arts, gothic, panel painting, sculpture, Master of the Hohenfurth Altarpiece , Magister Theodoricus, diptych, Madonna, pieta, art project.

OBSAH

Úvod	5
1 Česká desková malba od počátku do konce třetí čtvrtiny 14. století	7
1.1 Desková malba.....	7
1.2 Vyšebrodský oltář.....	8
1.3 Narození Krista a Oplakávání Krista jako krajní póly lidského kontaktu mezi Pannou Marií a Ježíšem Kristem.....	9
1.4 Další práce z dílny Mistra Vyšebrodského cyklu.....	11
1.5 Madona z Veverí jako Panna Marie Sponsa Christi.....	12
1.6 Madona Vyšehradská jako český prototyp Madony dell' Umiltá.....	14
1.7 Madona a Bolestný Kristus jako antiteze života a smrti.....	15
2 České gotické sochařství	17
2.1 Vývoj piety z pašijové scény Oplakávání Krista.....	17
2.2 Poznámka k přechodu od Oplakávání k pietě v české nástěnné malbě.....	18
2.3 Piety v sochařské produkci od počátku do konce třetí čtvrtiny 14. století.....	19
2.4 Madony v sochařské produkci od počátku do konce třetí čtvrtiny 14. století.....	21
3 Madona a pieta v umění krásného slohu	23
3.1 Společenské změny vedoucí ke vzniku krásného slohu.....	23
3.2 Mistr Třeboňského oltáře.....	24
3.3 Mariánské obrazy krásného slohu.....	25
3.4 Sochařské „krásné“ madony.....	27
3.5 Sochařské „krásné“ piety.....	28
4 Inspirační zdroje pro vlastní výtvarné řešení tématu	29
4.1 Mistr Theodorik.....	29
4.2 Diptych z Karlsruhe.....	31
4.3 Další inspirační zdroje.....	31
5 Výtvarné řešení tématu	33
5.1 Cyklus na dřevěném podkladu.....	33
5.2 Cyklus na podkladu z extrudovaného polystyrenu.....	38
5.2.1 Kontrast plochy a plastického objemu.....	38
5.2.2 Fyziognomie postav a jejich zasazení do prostoru.....	39
5.3 Popis desek.....	40
6 Návrh pedagogického využití tématu	46
6.1 Evangelijní příběh jako archetyp mezilidských vztahů.....	47
6.2 Vyprávění o životě a smrti.....	49
6.3 Rodiče a děti.....	52
6.4 Vztah Panny Marie a Ježíše Krista jako vztah matky a syna.....	55
6.5 Od Marie matky k Marii Nevěště.....	57
Závěr	59
Použitá literatura a prameny	61
Příloha 1	63
Seznam vyobrazení na CD.....	63
Příloha 2	67
Originály autorských maleb.....	67

Úvod

V dějinách evropského výtvarného umění po staletí dominovala témata, která reflektovala především křesťanské, či řečeno obecně, biblické motivy. Umění sloužilo církvi, zároveň spojovalo věřící s Bohem. Dnešní česká společnost však patří mezi nejateističtější v Evropě, náboženské motivy proto mizí nejen ze všedního života, ale také z umění, literatury a mnohdy i z filosofie. Západní kultura přesto vzešla z křesťanského kontextu, stále proto nese jeho hodnoty, morálku a tradice i tam, kde mizí jejich dogmatické zatížení.

Poznání kulturních předobrazů společnosti, do které se člověk narodil, a ve které vyrůstá, pracuje, tvoří a žije, považuji za nutnost pro získání základní orientace ve světě a jeho zákonitostech. Křesťanství obsahuje široký soubor příběhů, které jsou dodnes odpovědí na nejelementárnější životní otázky člověka, aniž by bylo nutné zabývat se náboženským rozměrem těchto vyprávění. V Bibli nalezneme bezpočet příběhu o lásce, zradě, oběti, přátelství či pomoci, a tyto příběhy jsou v každé době aktuální. Vzhledem k jejich stáří a kulturní vklíněnosti je lze považovat až za určité společenské a mezilidské¹ archetypy. Z hlediska výtvarného umění jsou proto stále velmi živé.

Ve vlastní výtvarné tvorbě se již delší dobu věnuji tématům, která se dotýkají základů lidského bytí ve smyslu jejich primárních vztahů a intimity obsažené v nejpodstatnějších životních událostech, jako je zrození a smrt, zároveň často reflektuji intimní vztahy mezi rodiči a dětmi a rozdíly, které vykazuje intimita každého člověka ve vztahu k rodičům a ve vztahu partnerském. Zaměřuji se na lidskou figuru jakožto nositelku citů a tělesnosti, snažím se nacházet rovnováhu mezi osobním a obecným, mezi intimním a veřejným. Výtvarná tvorba pro mne není pouze přepisem (nebo popisem) určité již existující skutečnosti, nýbrž je aktem stvoření samostatné skutečnosti, která nadále existuje nezávisle na skutečnostech našeho světa.

Právě křesťanská témata jsou ideálním nositelem rovnováhy mezi intimním a celospolečenským a obsahují řadu motivů, které je možné velmi různorodě rozpracovávat a aktualizovat, nabízejí prostor k hledání nových řešení. Příběh o Kristu je základním příběhem naší kultury a z hlediska mého zaujetí intimitou a vyprávěním o životě a smrti nabízí velké množství významově bohatých a výtvarně působivých kontrastů. Proto jsem se rozhodla zaměřit svoji práci právě na výtvarnou podobu příběhu o Kristu a jeho podoby ve výtvarném umění. Hledám li v tomto příběhu především intimitu a lidskost, vztah Panny Marie a Ježíše Krista je ideálním tématem, které tyto motivy nese, madona a pieta pak představuje působivý

¹ Slovo mezilidský v této práci užívám v jiném významu, než jaký odpovídá slovu společenský. Za společenské označuji vztahy, které probíhají na obecnější úrovni, naopak jako mezilidské označuji ty skutečnosti, které jsou charakteristické určitou intimitou, a týkají se malého počtu jedinců.

kontrast nejen mezi počátkem a koncem lidského života a jeho vztahovosti, ale také mezi společenským a náboženským rozměrem příběhu o Kristu.

Práce je proto zaměřena na prezentaci zobrazení madony a piety ve smyslu antiteze života a smrti a zároveň ve smyslu nejintimnějších vazeb mezi matkou a dítětem. Klade si za cíl zmapovat téma madony a piety z hlediska jejich pozice v českém výtvarném umění a možnostech, jak toto téma reflektovat ve výtvarné tvorbě, a v učitelské profesi. Teoretickým východiskem se mi stala výtvarná díla české gotiky, se specifickým důrazem na obraz madony v deskové malbě, a v kontrastu s ním obraz piety v sochařské produkci. Právě na inspiraci deskovými obrazy české gotiky navazují mé výtvarné práce, teoretická východiska i zvolenou výtvarnou řeč rozebírám v kapitolách jim věnovaných. Zkušenosti získané syntézou teoretického studia tématu a jeho reflexe ve vlastní tvorbě využívám v návrhu na výtvarný projekt určený především pro studenty třetího a čtvrtého ročníku středních uměleckých škol. Projekt je koncipován tak, aby byl schopen uplatnit ve výtvarné výchově dané téma ve všech jeho rovinách, čili s důrazem na jeho lidskou i náboženskou stránku. Ačkoliv tedy i tato část práce vychází z gotické inspirace, pokouším se zde navrhnout řešení, jak tradiční témata transformovat nejen pro potřeby současného člověka, ale i pro potřeby současného umění a jeho výrazových prostředků.

1 Česká desková malba od počátku do konce třetí čtvrtiny 14. století

1.1 Desková malba

Označení „desková malba“ vychází z toho, že podkladem pro malbu byly vždy dřevěné desky, které tvořily vesměs ústřední součást oltářních retáblů, často opatřených ještě párem oboustranně zdobených pohyblivých křídel (triptychy), někdy tyto retáblly měly křídel i více. Oboustranné zdobení umožňovalo funkčnost retáblů i v zavřeném stavu, často se otevíraly pouze v případech větších církevních slavností. Někdy ale malba zdobila i samostatné desky, které se volně zavěšovaly na pilíře či stěny chrámů a měly charakter votivních obrazů nebo epitafů připomínajících památku významných zemřelých. Vznikly však také drobné, snadno přenosné ikony nebo malé dvoudílné oltářiky (diptychy) určené pro soukromou zbožnost. Podle prostředí, do kterého byly malby určeny, kolísalo jejich pojetí mezi reprezentativním a intimním. S postupujícím časem oltářní retáblly narůstaly co do velikosti, složitosti i výpravnosti a malba se zde mísila s dalšími výtvarnými technikami, zejména s řezbou, zlacením a polychromií.

Deska, která byla podkladem pro malbu se původně pokrývala ještě látkou, od konce 14. století se však od této látkové vrstvy postupně začalo upouštět. Jak tedy taková deska vypadala? Základem bylo dřevo, nejlépe topolové, piniové či dubové, které se stloukáním pospojovalo ve větší desku tak, aby mezi prkny zanikly mezery a deska byla zcela rovná. Na takto připravenou desku se nanasla ochranná vrstva a bílý podklad, který sloužil k projasnění barev. Pak už umělec mohl začít tvořit. Obraz se nejprve pečlivě rozvrhl v podkresbě, pak malíř postupně nanášel mnoho vrstev lazurních barev, přičemž postupoval vždy od tmavších ke světlejším tónům. Počet barev se s postupující dobou čím dál více redukoval, v 16. století již někdy bílý podklad zůstal umělcem ponechán jako prosvítající vrstva.

Vzhledem k náboženské povaze deskové malby se její tematika plně podřizovala názorům církve. Obecně slohové náměty však v tvorbě rozličných autorů získávaly různé rozměry, takže každé dílo vždy specificky vypovídalo o subjektivním pojetí tématu mistrem nebo jeho dílnou. V pozdním středověku se tematicky uplatňovaly zejména motivy ze života Ježíše Krista a Panny Marie, zobrazení jejich postav, dále pak legendární výjevy a osoby světců a světic.

Obsahová stránka těchto děl je charakteristická tím, že ji reprezentuje řada symbolů, jinotajů a dobových narážek, které jsou mnohdy dnešnímu divákovi, vzhledem k časové bariéře, již jen těžko dostupné. Ještě zajímavější však jsou mimoobsahové složky, z nichž nejpoutavější je síla a vroucnost umělecké představivosti, ze které často číší tak intenzivní náboženské a citové prožitky, jaké se do uměleckých děl v pozdějších dobách dostávaly již jen zřídkakdy. Patří sem ale také mimořádná síla výrazu, umnost obrazové skladby, precizní provedení barevných ploch i hmot a dokonalost vyobrazení, která není dána tak úzkým mimetickým intervalem jako například v případě maleb renesančních, jako spíše dokonalostí celkového fantazijního pojetí, vedoucího až k vytvoření alternativního světa, existujícího paralelně s naším světem. Prostřednictvím obrazů se pak náboženský děj projevuje jako určitá poetická metafora a podobenství lidských osudů, které běžně zažívají lidé ve svém pozemském bytí.²

Proto se s nástupem gotiky proměňují také způsoby zobrazení lidské postavy. Tento příklon k emocionalitě a humanitě znázorňovaných postav i příběhů podmínil také novou představu o organizaci obrazu ve všech složkách jeho výstavby.

1.2 Vyšebrodský oltář

Mistr Vyšebrodského cyklu je vzhledem k soudobé tradici anonymity autorství nazván podle jeho nejvýznamnějšího dochovaného díla, Vyšebrodského cyklu. Jedná se o devět deskových maleb oltáře určeného pro klášter ve Vyšším Brodě, za objednavatele tohoto díla je považován Petr I. z Rožmberka, oltář je datován do poloviny 14. století (uvádí se, že byl dokončen nejpozději v roce 1350).

Devět desek, ze kterých se skládá oltářní stěna, představuje devět výjevů z Kristova života, v každé desce je průvodcem diváka Panna Marie, které byl kostel zasvěcen. Obdobný způsob řešení oltářní stěny (polyptich) se objevuje v byzantském (Dodekaiston) i italském umění (Giottův cyklus v padovské Aréně, Ducciova Maestá), a právě v Itálii jej Mistr Vyšebrodského cyklu patrně viděl poprvé.⁴ Oproti Itálii však Vyšebrodský oltář tvoří pouze malé množství desek, tato tematická redukce je dána tím, že Vyšebrodský mistr vynechal celý cyklus desek s výjevy Kristova pozemského působení, včetně jeho zázračných činů.

Odborníci se zcela neshodují v tom, jakým způsobem byly desky sestaveny v jednotný celek, obecně je však přijímán názor, že dohromady tvořily oltářní stěnu o rozměru 3 x 3 metry,

² PĚŠINA, J. *Česká gotická desková malba*. Praha: Odeon, 1976, str. 6.

³ Ve scéně Narození je zobrazen coby donátor.

⁴ Viz. základní monografie k této práci: PĚŠINA, J.: *Mistr Vyšebrodského cyklu*. Praha: Odeon, 1987.

příčemž příběh směřuje od spodu nahoru a vždy zleva doprava. Spodní řada prezentuje události z Kristova života, patří sem desky *Zvěstování Panny Marie*, *Narození Krista* a *Klanění tří králů*. Ve střední řadě jsou desky s pašijovými výjevy, tedy *Kristus na Olivetské hoře*, *Ukřižování Krista* a *Oplakávání Krista*. Horní řadu pak mistr věnuje mystickým výjevům, tvoří ji desky *Zmrtvýchvstání Krista*, *Nanebevstoupení Krista* a *Seslání Ducha svatého*. Tak, jako jsou jednotlivé řady rozdílné tematicky, odlišuje je i jejich barevnost, která se vždy přizpůsobuje citovému ladění tématu. Všechny výjevy naopak sjednocuje umělcova snaha o polidštění jejich náboženského rozměru, čehož dosahuje zaměřením na momenty lidského kontaktu. Z obrazů přímo sálá humanita v něžných objetích, polibcích a slzách, pravdivé obličejy jsou nositeli citů - žalu, úžasu či něhy.

Celý cyklus není prací téhož člověka, podle výtvarného zpracování jednotlivých desek lze usuzovat na práci více malířů. Jaroslav Pěšina rozděluje práci mistra a jeho pomocníků takto: za dílo samotného mistra považuje desky *Zvěstování*, *Narození*, *Klanění* a *Zmrtvýchvstání*, jeho nejschopnější tovaryš pak vytvořil desku s *Kristem na Olivetské hoře*, *Ukřižování* a *Oplakávání*. U desek *Ukřižování* a *Seslání Ducha svatého* usuzuje na další dva, méně schopné tovaryše.

1.3 Narození Krista a Oplakávání Krista jako krajní póly lidského kontaktu mezi Pannou Marií a Ježíšem Kristem

Pro potřeby demonstrace citových vazeb matky Marie a syna Krista využijí výtvarnou podobnost dvou desek Vyšebrodského cyklu - desky *Narození Krista* a *Oplakávání Krista*.

Deska *Narození Krista* (obr. 01-02) je fakticky složena ze tří scén, kterými jsou *Narození Páně*, *Příprava lázně dítěte* a *Zvěstování pastýřům*. V této desce se, stejně jako v kompozici celého cyklu, opět objevil italský, konkrétně Giottův vliv. Marie po porodu odpočívá na lůžku, na rukou opatrně drží novorozence, něžně se s ním laská, tiskne svoji tvář k tváři Kristově a líbá jej na ústa. Milostná, utěšující Madona Eleusa přechází v líbající, sladce milující matku typu Glykofylusa, což v evropském malířství naprosto nemá obdoby.⁵ Laskání a něžnosti mezi matkou a novorozencem je zdůrazněno také gestem Mariiny ruky, která mezi roztaženým palcem a ukazovákem pravé ruky volně drží Kristovu levou ruku.⁶ Líbání na ústa však nefunguje jen jako motiv zobrazující krajní podobu mateřské lásky. Z poloviny 12. století pochází spis Bernarda z Clairvaux, *Kázání o Písni písní*, ve kterém svatý Bernard představuje svoji nauku tří polibků, podle které je akt líbání úst, rukou a nohou Krista omezený, lidský

⁵ Odtud patrná inspirace byzantským malířstvím.

⁶ Tento motiv je patrně převzat ze sienského malířství, v cyklu se tedy plně uplatňuje pro Čechy tradiční italo-byzantská inspirace. Volná obměna motivu objevujícího se již u starší Madony mostecké.

způsob jak naznačit duchovní spojení se Spasitelem. Lidskost dítěte zahrnutá již v něžnostech, které si vyměňuje s matkou, je ještě podtržena jeho poloviční nahotou⁷ a motivem chodidla obráceného směrem k divákovi⁸ - hravost a neposednost dítěte zde opět prezentuje jeho humanitu.

Postava Marie, ležící na lůžku, s novorozenětem na rukou je jasnou antitezí života a smrti, počátku a konce Kristova utrpení. Především tradiční zobrazení jesliček často nabíralo podobu oltáře, tedy místa Kristovy oběti. Již ve 12. století se zobrazovaly dokonce jako hrob Kristův, přičemž toto přirovnání bylo podloženo Zlatou legendou, kde se jasně říká: „Jeho (Kristovo) narození vedlo ke smrti.“⁹ Obdobný motiv držení na rukou se opakuje v desce *Oplakávání*.¹⁰

Zatímco v Narození Krista se projevuje dosud typ Panny Marie Radostné-Bolestné, ve scéně *Oplakávání Krista* (obr. 03-04) již veškerá radost mizí a divák se ocitá před Pannou Marií Bolestnou tak, jak ji malíř zachytil vnejhlubším citovém pohnutí. Analogie, která se projevuje v zobrazení Marie s novorozeným Ježíškem a Marie s umučeným Kristem dokonale ilustruje klasickou středověkou představu počátku již zatemnělého předtuchou bolestného osudu a konce. Marie matka šije plně vědoma posláním, které jí udělil Bůh, a budoucího utrpení novorozeněte, které radostně svírá v náručí. Její *compassio*, tedy hluboká soucítící účast" zní dělá aktivní účastníci na Kristově utrpení i na jeho vykupitelském posláním. Prakticky se jedná o stejnou myšlenku jako v případě ztotožnění jesliček s Kristovým hrobem, umělec ji však prezentuje poněkud lidštěji.

Důležitá však není pouze takřka identická pozice Marie a Krista v obou deskách, ale také podobnost tváře Panny Marie v obou těchto obrazech. Od scény Narození uplynuly již tři desetiletí, Marie však jakoby vůbec nestárла. Právě naopak, ve scéně *Oplakávání* (a stejně tak i v sochařských pietách) je až zarážející, jak mladá Marie zůstává, neboť vypadá jako Kristova vrstevnice. Takovýto způsob zobrazení nás jednoznačně odkazuje k Písni písní, kde dle křesťanských výkladů bývá Panna Marie ztotožňována s Nevěstou, zatímco Kristus s jejím

⁷ Od počátku 14.století se objevuje i úplná nahota Ježíška.

Motiv chodidla obráceného k divákovi se v desce Narození Krista uplatňuje ještě v postavě pastýře, v ostatních dílech připisovaných Mistru Vyšebrodského cyklu se důsledně uplatňuje v postavě Ježíška u všech dochovaných Madon v polofiguře, Jaroslav Pěšina proto tento motiv považuje za jakousi podpisovou značku dílny Mistra Vyšebrodského cyklu, domnívám se však, že se pravděpodobněji jedná o obecnější motiv, neboť se objevuje i v deskách, které dílně Mistra Vyšebrodského cyklu připisovány nejsou. Pavel Černý tomuto motivu přisuzuje další velmi zajímavou symboliku, která Pěšinovo vysvětlení nepopírá. Černý poukazuje na lidské chodidlo jakožto na orgán pošpiněný fyzickou nečistotou, se kterou neustále přichází do styku, a která je křesťanskou symbolikou pro hřích. Péče o čistotu nohou tak nabírá rozměr péče o vnitřní čistotu a neposkvrněnost. V Bibli se tento motiv objevuje v evangelijních vyprávěních o mytí nohou apoštolů samotným Kristem (Janovo 13,10).

⁹ PĚŠINA, J.: *Mistr Vyšebrodského cyklu*. Praha: Odeon, 1987.

¹⁰ Antiteze života a smrti byla vůbec oblíbeným tématem Mistra Vyšebrodského cyklu - např. Diptych z Karlsruhe nebo Diptych s Madonou římskou.

¹¹ Dnes se užívá řecký ekvivalent latinského *compassio* - empatie

milencem, Marie se na těchto zobrazeních stává Nevěstou Kristovou a tedy církví, nejbližší prostřednicí mezi člověkem a Bohem.

1.4 Další práce z dílny Mistra Vyšebrodského cyklu

Mistr Vyšebrodského cyklu nebyl pouze autorem oltáře kostela ve Vyšším Brodě. Ostatní práce, které jsou tomuto mistru připisovány, se rovněž zaměřují na Pannu Marii v jejím mateřském poslání. Jedná se především o Madonu z Veveří, Madonu z Říma, Diptych z Karlsruhe a obraz Bolestného Krista mezi Marií a svatou ženou, který se bohužel dochoval pouze v renesanční kopii. Další dvě překrásné madonky, Madona Strahovská a Madona Vyšehradská, jsou připisovány jeho tovaryšům, volně se k dílně Mistra Vyšebrodského cyklu řadí i deska s Madonou Zbraslavskou.

Madona z Veveří (obr. 05) stojí spolu se starší *Madonou mosteckou* (obr. 06), která tvoří bezprostřední předstupeň domácího vývoje slohu Vyšebrodského mistra, na počátku vývojové řady českých madon, která se od tohoto původně čistě hierarchického tématu bude nadále posouvat směrem k jeho humanizaci a sblížení se soudobým člověkem a skutečností. Svým typem je jedním z prvních příkladů obrazů milostných madon, které požívají úctu jako zázračný obraz, jehož vzorem byl portrét Panny Marie zjevený sv. Lukášovi. Práce je mnohými svými rysy na první pohled velmi podobná mariánským výjevům Vyšebrodského cyklu, zejména desce *Zvěstování Panny Marie*. Typ i výtvarné pojetí Mariiny tváře, způsob prokreslení pramenů vlasů, téměř kresebně pojatý spád roušky, utváření rukou s velmi vysokým hřbetem a dlouhými, protáhlými prsty, ale také působivý kontrast třešňově červeného pláště a jeho temně modré podšívky způsobují, že obě Marie jsou takřka identické.¹² Plášť, který pouze předstírá tradiční maforion, i bílá rouška, která se pod ním skrývá, se sesunuly téměř až k ramenům, obnažené temeno hlavy kryje pouze koruna posazená přímo na kadeřích a čelenka, která je touto korunou částečně překryta. Jednoduše lze říci, že byzantský typ Hodegétie již nahrazuje Panna Maria Regina Coeli, Královna nebes.¹³

Postavy nehledí před sebe na diváka, jak tomu bývalo v tradičních byzantských ikonách - Ježíšek je zcela zaujat pozorováním Panny Marie, zatímco Marie hledí bokem z obrazu ven, jako by diváka upozorňovala na svůj i synův úděl. Z její tváře opět můžeme vyčíst hluboké zamyšlení a soucítění nad údělem, který na malého Ježíška čeká, a právě prostřednictvím tohoto soucítění se i věřící při kontemplaci nad obrazem stává sám přímým účastníkem Kristova utrpení. I přes kontakt s divákem však Madona z Veveří předznamenává obrazy krásného slohu,

¹² Obličej Madony z Veveří však není podoben pouze Madonám z Vyšebrodského cyklu, ale rovněž postavě svatého Jana, která se zde hojně vyskytuje.

O diadém, který je pod touto královskou korunou, se zmíním ještě níže.

kde zobrazované postavy již fungují na divákovi zcela nezávisle. K této nezávislosti přispívá i výše zmíněná koruna, která posouvá obraz Marie s dítětem mimo reálný čas a prostor, a tudíž jej proměňuje v nositele věčného Kristova dětství, na které pohlížíme v jeho ustavičné přítomnosti.

Madona tradičně drží dítě na své pravé paži, jeho nožky naznačují kontrapost, zatímco ruce jsou v opačné akci. Levá ručka sahá po matčině bílé roušce, zatímco pravá něžně svírá matčin palec a zároveň drží stehlíka, který Ježíška klove do palce. Dítě je opět poloobnažené, tudíž velice tělesné. Všechny výše uvedené motivy mají v rámci jednoduché, neikonografické interpretace zcela jasnou funkci: spontánní projev dětské čilosti prezentuje Kristovu lidskost, stejně tak výraz Mariin citové hnutí. Zároveň intimitou, které malíř dosáhl zdůrazněním složitého vztahu matka - dítě, obraz dostává světštější charakter, a tudíž se přibližuje divákovi.

1.5 Madona z Veveří jako Panna Marie Sponsa Christi

Dříve, než přistoupím k popisu dalších již zmíněných madon, stručně se zastavím nad novými ikonografickými aspekty zobrazování Panny Marie s děckem, které Mistr Vyšehradského cyklu přinesl do českého gotického umění a které jsou právě na Madoně z Veveří velmi patrné. Jedná se především o již zmíněný motiv zdvojení koruny Panny Marie, kdy se pod víceméně obligátní korunou objevuje motiv čelenky. Čelenka i koruna mají samozřejmě svůj společný původ v motivu věnce, udělovaného jako odměna za vítězství atletů v řeckých hrách, který byl později převzat Římem pod označením corona. V křesťanské adaptaci se tento věnec stal symbolem duchovního vítězství nad ďáblem a jeho pokušením, vydobytého sebezapřením a utrpením. V tomto smyslu se pak „corona vitae”, jak byla nově nazvána, udělovala těm, kdo dosáhli největších ctností v zápase se zlem - ctností martyria a panenskosti.¹⁴ Zároveň však corona začala být, v návaznosti na helénskou tradici, používána jako insignie římských vládců a později také vládců byzantských, přičemž zde se její podoba lišila podle toho, zda byla určena pro císaře, nebo pro císařovnu: císařská koruna mívala mohutné trny, často také mitru, mohla mít uzavřený tvar.¹⁵ Oproti tomu jemná korunka určená císařovně měla spíše podobu jednoduché obruče, tedy jakéhosi diadému, čelenky.

Panna Marie honosící se prvním, císařským typem koruny byla ve své době velmi obvyklá a poukazovala na Pannu Marii Královnu nebes, jež byla známa v českém i zahraničním umění již delší dobu. Jednoduchá forma diadému byla rovněž známá již z dřívějších děl,

¹⁴ ČERNÝ, P.: *Některé nové aspekty ikonografie Panny Marie s děckem v českém umění doby Karla IV.* [online] soubor pdf [cit. 2008-11-22]. Dostupné z WWW: http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetical6/Aesthetical6_03.pdf

Její novější obdobu představují české korunovační klenoty.

nezdobila však hlavu Panny Marie, nýbrž představovala atribut čistoty andělů a také neposkvrněného panenství světců a světic. Tento atribut je přijatelný i pro postavu Panny Marie, zejména pokud si uvědomíme, že se objevil poprvé právě ve 14. století, tedy v době vleklých sporů ohledně prosazení nebo popření Mariiny neposkvrněnosti, která byla chápána jako panenství před porodem, při porodu i po porodu, a tedy jako panenství věčné.¹⁶ Panna Maria nesoucí čelenku je vizuálně prezentována jako nositelka panenství, konkrétněji lze říci, že tímto diadémem nabývá funkce jako Sponsa Christi, Nevěsta Kristova.¹⁷ Opět tedy stojíme před obrazem Panny Marie, jež personifikuje církve.

Panenství Panny Marie a jeho spojení s mystickou ideou zasnoubení s Kristem může být symbolizováno i v zobrazení dalších detailů v deskách raně gotických madon. Jedná se zejména o prsten na ruce Marii (Madona Zbraslavská, obr. 07), bílou roušku (např. Madona z Veveří, obr. 05 madona Diptychu z Karlsruhe, obr. 10) a gesto dotyku rukou mezi Marií a Ježíškem (Madona Zbraslavská, Madona z Říma, obr. 09). Doposud dominující představa Marie - Matky je těmito symboly zeslabena ve prospěch Marie - Nevěsty, Marie - Církve.

Avšak nejen matka, nýbrž i syn nese ve svém zobrazení řadu skrytých významů. Jedná se především o drobného ptáčka v Kristově ručce, kterým není nikdo jiný než stehlík, jenž může být chápán jako symbol ve třech rozdílných rovinách. Za prvé křesťanská symbolika dává stehlíka do souvislosti s Kristovým dětstvím, to je však v těchto madonkách vyjádřeno dostatečně explicitně, a není proto třeba motiv opakovat v symbolické rovině. Druhá možnost je vysvětlovat stehlíka jako symbol vztahu mezi milujícími se osobami, což by odpovídalo výše zmíněnému poměru Krista a Panny Marie jako ženicha nevěsty. Konečně třetí možnost respektuje stehlíka v jeho pašijové symbolice, tedy jako ptáčka, jenž vytrhával trny z Kristovy hlavy při jeho cestě na Golgotu.

Obrazy Marie s děckem díky těmto symbolům dosahují mnohem více rovin, než je na první pohled patrné. Marie zde nevystupuje pouze jako matka těšící se z narození dítěte, o jehož budoucím utrpení byla zpravena již při zvěstování, a tudíž jako matka vědoucí a soucítící, nýbrž také jako symbol nejbližšího prostřednictví mezi věřícími a Bohem, jako Ecclesia a Nevěsta Kristova. A stejně tak Ježíšek není pouze hrajícím si dítětem, nýbrž je sám o sobě nositelem vlastního fyzického utrpení a tragiky budoucích pašijí. Zpřítomnění minulého, jak bylo popsáno u Madony z Veveří, nabývá univerzální platnosti - Marie je v každém okamžiku Radostnou i Bolestnou matkou, je Nevěstou, a zároveň plní úlohu Mediatrix, prostřednice. Zrovna tak Ježíšek je navždy dítětem, trpítelem i Vykupitelem.

¹⁶ Vrchol uctívání neposkvrněnosti Panny Marie nastal v 16. století.

ČERNÝ, P.: *Některé nové aspekty ikonografie Panny Marie s děckem v českém umění doby Karla IV.* [online] soubor pdf [cit. 2008-11 -22]. Dostupné z WWW: http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetical6/Aesthetical6_03.pdf

1.6 Madona Vyšehradská jako český prototyp Madony dell' Umiltá

Vezmeme-li v úvahu výše zmíněné aspekty ikonografie Panny Marie s děckem, pak ze zbylých prací připisovaných okruhu dílny Mistra Vyšehradského cyklu za delší zmínku stojí již pouze *Madona Vyšehradská* (obr. 08), která se popsanému schématu a jeho symbolice zcela vymyká. Autorem této desky patrně není přímo Vyšehradský Mistr, nýbrž některý z jeho tovaryšů, který byl sám o sobě velmi schopným umělcem. Citoval Mistra v jeho nosných motivech, jako je způsob zobrazení dětské tváře takřka negerského vzhledu, tradiční vytočení Ježíškova chodidla směrem k divákovi, ochranné gesto Mariiny ruky či apokalyptický symbol hvězdného nimbu kolem Mariiny hlavy. Též jemně pojatý terén posetý bílými květy je obdobou zobrazení přírody v Mistrových deskách. Tyto přejaté tvořivé principy dokázal autor dále rozvíjet a obohacovat o nové ikonografické motivy z Itálie, stal se proto svébytným umělcem. Předně dítě opět zahaluje v archaickou řízu, a potlačuje tak jeho tělesnost, jak mohl vidět u děcek Giottových či Ducciových, která jsou až po krk zavínuta. K budoucnosti směřuje novým způsobem změkčení tvaru, který modeluje pomocí světla, takto se mu daří rovněž vymanit roucho z kresebného schématu.¹⁸ Do českého umění autor obrazem Vyšehradské madony přinesl zcela nový typ Madony dell' Umiltá, která se vdané době utvořila v sienské škole¹⁹ sloučením typu Madony Pokorné a Madony Lactans. Madona již netrůní jako královna nebes, nýbrž jako prostá žena usedá na zem nakojit svého syna.²⁰ Božství se tak vrací zpět na zem a Panna Marie se stává člověku snadno dostupnou, a hlavně blízkou. Umění se přiklání k humanismu.

¹⁸ Drapérie je takřka těstovitě utvářena, působí velmi kompaktně a dovádí tak blokovitě uzavřenou kompozici obrazu k její dokonalosti.

²⁰ Např. Simone Martini.

Kojení je však pouze naznačeno, nahota je zakryta šatem.

1.7 Madona a Bolestný Kristus jako antiteze života a smrti

Z okruhu dílny Mistra Vyšehradského oltáře pochází dvě zajímavé práce: *Madona z Říma* (obr. 09) a *Diptych z Karlsruhe* (obr. 10). Záměrně uvádím obě práce pohromadě, neboť vykazují mnoho společných rysů. Předně se římská Madonka jeví jako obrácená Madona Diptychu z Karlsruhe, která je pouze v některých rysech obměněna. Obličejové obou Madon jsou si až sestersky podobné. Ježíšek je na těchto deskách ve velmi něžném a intimním vztahu s matkou, není zcela zahalen a ve své hravosti natáčí chodidlo nožky směrem k divákovi. Také svatozář a zlaté pozadí autor vytvořil identickým způsobem, v obou pracích se navíc uplatňuje motiv výše zmíněného zdvojení korunky. Předpokládá se, že Madona z Říma původně tvořila levé křídlo diptychu, na jehož protější straně se opakoval motiv Bolestného Krista, obě práce by tudíž byly určeny pro soukromou zbožnost. Nikdo zatím relevantně neurčil, která z prací je starší.

Diptych z Karlsruhe je svojí formou charakteristickou ukázkou středověkého náboženského smýšlení. Utváření prací, které do přímé souvislosti pokládají motiv matky Marie s děckem Ježíškem ve své radostné podobě, s motivem Bolestného Krista, zachyceného v jeho utrpení, je plně v souladu s teologickou myšlenkou, že Kristovo narození bylo předzvěstí jeho smrti a vedlo přímo k ní.

Provázání obrazu Madony a Bolestného Krista je zaměřeno na vizuální prezentaci myšlenky, že Marie se na Kristově vykupitelském aktu aktivně podílí ve smyslu *coredemptio*. Kristus je zde navíc zobrazen ve své lidské podobě, prvotní Kristus jako *Basileus* se stává umučeným člověkem se zavřenýma očima, jehož tělo je poseto krvácejícími ranami. Jeho ohnutý ukazováček nám ukazuje na ránu v boku, ostentace Kristovy rány pramení z nového kultu Kristovy krve a eucharistické myšlenky vůbec. Spasitel však již svoji ránu neukazuje Bohu Otci ani Panně Marii, nýbrž jednotlivému věřícímu, čímž dialog dříve zprostředkovávaný postavou Panny Marie vede přímo s divákem. Bolestný Kristus tímto dialogem dostává charakter ryze devočního obrazu, jeho zobrazení vzbuzuje v divákovi lítost a soucit, nabádá jej k pokání a následování (napodobování) Vykupitelova života, zároveň ohlašuje milost a slibuje Jistotu spásy a věčného života.

V renesanční kopii se dochoval další zajímavý obraz připisovaný Mistru Vyšehradského oltáře, obraz *Bolestného Krista mezi Marií a svatou ženou* (obr. 11). Slohové vazby k desce Ukřižování a Oplakávání Vyšehradského cyklu snad nelze přehlédnout - jedná se zejména o gesto ruky Panny Marie, která podpírá Kristovu tvář a zároveň svoji tvář tiskne k jeho v naznačeném polibku. Svatá žena, která zezadu podpírá umdlévající Marii se objevuje již v desce Ukřižování, v tomto obraze namísto Marie podpírá mrtvé tělo Kristovo a umožňuje tak

rozloučení Marie se svým synem. Mezi postavami jsou opět velmi silné citové vazby, které se neomezují pouze na zobrazení Marie s Kristem, nýbrž i na postavu svaté ženy, která s ústřední dvojicí hluboce soucítí a která je Mariinou pomocnicí v utrpení. Motiv ostentace Kristových ran vychází ze stejné myšlenky jako v případě Bolestného Krista Diptychu z Karlsruhe, v této desce je však znázorněn naturálněji²¹, s větší naléhavostí na soucit diváka. Kombinace devočního obrazu Krista trpítele s postavou Panny Marie a další ženy pochází patrně ze scénické souvislosti pašijového cyklu, myšlenka spojení Bolestného Krista a Marie do jednoho obrazu pochází z východu, postava svaté ženy, jak ji sem přidal Mistr Vyšebrodského cyklu, je však ryze českou specialitou.

2 České gotické sochařství

2.1 Vývoj piety z pašijové scény Oplakávání Krista

Deska Oplakávání Krista z Vyšebrodského cyklu, o níž jsem se již výše zmínila v souvislosti s výjevem Narození Krista, je velmi důležitá pro další tematický vývoj v gotickém umění. Řazení scén za sebou tak, jak je provedl Mistr Vyšebrodského oltáře, je ve své době velmi pokrokové, neboť nabourává tradiční linii Ukřižování - Snímání z kříže - Kladení do hrobu tím, že scéna Snímání z kříže není v cyklu vůbec zařazena a Kladení do hrobu je nahrazeno jeho novější obdobou, kterou je právě Oplakávání, jež však, narozdíl od ostatních scén, nemá oporu v evangeliích.

Scéna Oplakávání je tak faktickým rozšířením scény Kladení do hrobu a zároveň ji lze považovat za jakýsi předstupeň k osamostatnění hlavních figur, a tedy k vývoji piety. V počátečním stádiu zobrazování scény Kladení do hrobu obsahovala tato scéna menší počet postav - kromě Marie a Krista zde vidíme pouze svatého Jana, Nikodéma a Josela Arimatijského, postavy tři truchlících žen se připojily až v 11. století. Západní malíři vyzorovali v tělesném kontaktu Marie s Kristem silný humanizující moment, který dalším rozvíjením dovedli až ve vytvoření piety. V tradičním byzantském malířství měla scéna Kladení do hrobu neměnné ikonografické schéma: Marie se sklání nad Kristem a objímá jej, Jan líbá jeho ruku, a zatímco Josef Arimatijský a Nikodém líbají jeho nohy, svaté ženy stojí opodál. Kristus převážnou částí těla leží na klíně sedící Panny Marie a odkazuje tak k apokryfnímu Nikodémovu evangeliu, které přirovnává spočívání mrtvého Kristova těla ve věčném spánku na klíně Mariině ke spánku dítěte, jímž býval, a naznačuje tedy jakýsi návrat: odkud jsi vyšel, tam se také navracíš.²² Ve 13. století se tato byzantská podoba Kladení do hrobu přenesla do Itálie, kde seji umělci pokusili významově obohatit akcentováním humanity, kterou v sobě postavy Marie a Krista skrývají.

Zvýšení důrazu na lidskost obsaženou v tématu přineslo zesílenou citovost v dalším zobrazování, a tím se ve výjevech Kladení do hrobu stále více akcentovala myšlenka Oplakávání, až scénu Kladení do hrobu zcela vytlačila. Za určitý mezičlánek mezi těmito dvěma scénami lze považovat zobrazování Krista ležícího v sarkofágu, nad nímž se sklání

²²„Jako dítě jsi často spal, snil na mém klíně, teď tu ležíš ve smrtelném spánku.“ Podrobněji PĚŠINA, J.; Mistr Vyšebrodského cyklu. Praha: Odeon, 1987, str. 25.

Marie objímající jej okolo krku a hrudi. Až do 14. století je obtížné oddělit tyto dva výjevy od sebe.²³

Právě Oplakávání Mistra Vyšebrodského cyklu je jedním z posledních přechodů mezi scénou Kladení do hrobu a Oplakávání. Mistr v něm již překročil časnější zobrazovací stupeň, ve kterém skupina postav obklopuje postavy Marie s Kristem, které tvoří jádro sestavy, a zamířil k typu piety tím, že Marii vysunul do obrazového popředí, a tím hlavní dvojici postav prakticky osamostatnil. Dosud ji však neumisťuje do osy obrazu, kterou stále ještě tvoří kříž jako připomínka předchozí scény Ukřižování, přesto chybí pouze krůček k úplnému osamostatnění postav směrem k devočnímu typu piety.

2.2 Poznámka k přechodu od Oplakávání k pietě v české nástěnné malbě

Důležitý příklad přechodu od Oplakávání k pietě můžeme nalézt v nástěnné malbě - je jím *pieta* v *cyklu nástěnných maleb v křížové chodbě johanitské komendy ve Strakonících*, která pochází asi z čtyřicátých let 14. století. Pieta je zde sice ještě součástí pašijových výjevů, skupina Marie s Kristem na klíně je však chápána v podstatě jako samostatný kompoziční celek, takže typ horizontální piety je tu takřka hotov.²⁴ Motivem obou tváří přitisknutých k sobě v naznačeném polibku se strakonická malba blíží zmíněné desce Oplakávání Mistra Vyšebrodského cyklu. Pietu jako součást líčení pašijového cyklu můžeme vidět také na *nástěnných malbách ve Slavětíně* a v souboru *nástěnných maleb v kostele sv. Anny na Starém městě pražském*, které netvoří samostatný celek, nýbrž se skládají z velkých, samostatných kompozic, z nich vyniká zejména Klanění tří králů a Oplakávání. Z Oplakávání se sice zachovalo pouze torzo, přesto je dobře čitelné. Ze skupiny je natolik výrazně izolována postava Marie a Krista, že i tuto malbu lze považovat za předstupeň sochařské horizontální piety.²⁵

²³ Například Duccio zná ještě pouze Kladení do hrobu, Giotto v padovské Aréně již volí samostatnou scénu **Oplakávání**.

HOMOLKA, J. *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách*. Praha: Univerzita Karlova, 1976, str. 50

HOMOLKA, J. *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách*. Praha: Univerzita Karlova, 1976, str. 51

2.3 Piety v sochařské produkci od počátku do konce třetí čtvrtiny 14. století

V malířské produkci se piety v tom smyslu, jak je známe dnes, neobjevují. Namísto nich je Panna Marie s tělem mrtvého Krista v klíně zobrazována v rámci větších celků, které jsem již výše zmínila - ve scénách Kladení do hrobu a Oplakávání. Samostatná pieta je čistě sochařskou doménou, proto se zde stručně zmíním o sochařské produkci reflektující toto téma.

Sochařské piety jsou jedním ze základních témat gotického sochařství, objevují se tři typy piet: nejstarším typem je vertikální pieta, z okruhu parléřovské huti pochází typ piety horizontální a krásný sloh do českého umění zavádí krásné piety diagonálního typu²⁶.

Typ *vertikální piety* se začal formovat po roce 1300 v prostředí porýnských klášterů, zaměřoval se na velmi expresivní vyjádření utrpení Krista i Panny Marie. Za nejrepresentativnější ukázkou typu vertikální piety považují monumentální mystickou *pietu z dominikánského kostela v Chebu* (obr. 12). Jedná se o sochu v nadživotní velikosti, velmi poškozenou, která velice těsně následuje za staršími příklady německých heroických neboli vertikálních piet²⁷. Expresivita utrpení obou figur a hrůzy smrti je zde natolik silná, že dokonce vedla k již zmíněnému poškození sochy - Mariin obličej natolik děsil farníky, že jej v 19. století místní farář sekerou odsekal. O tom, zda po této úpravě socha působí lidštěji lze s úspěchem pochybovat.

Oproti vertikálnímu typu působí *horizontální piety* vyrovnaněji, kompoziční řešení těl tvoří pomyslný (nikoliv symbolický) kříž. Mají značný historický význam nejen proto, že takřka vytlačily vertikální typ, ale zejména proto, že položily základ vzniku piet krásného slohu.

Reprezentativním dílem tohoto typu piet je *pieta v augustiniánském kostele sv. Tomáše v Brně* (obr. 13), již Jaromír Homolka připisuje Jindřichu Parlěřovi. I zde se výrazně projevuje téma Mariina spoluutrpení, které se váže k utrpení Kristovu. Situace však není pojata tak expresivně jako například v případě Chebské piety, naopak je celá velmi estetizovaná. Vzhledem k jejímu umístění na oltáři kostela sv. Tomáše je provedena v mírně podživotní velikosti, neboť předpokládá pozorování z pohledu při rozjímání Kristova utrpení. Panna Marie je zde posazena na trůně, čímž je zobrazení fakticky vytrženo z časové danosti a nabývá univerzální platnosti, přesto lze říci, že pro horizontální piety je časová danost typická.²⁸

Ve všech sochách typu Svatotomáské piety je maximálně exponována rána v Kristově boku, většinou z ní navíc vytéká krev uskupená do podoby hroznu. Z kompozičních důvodů je však Kristus levým bokem přitisknut k Mariinu tělu, proto se rána přesouvá na pravý bok a

O diagonální pietě se zmíním v kapitole věnované krásnému slohu.

²⁶ Např. pieta z Lublíže a v Bonnu.

²⁷ Například vzhledem k Mariině stáří.

stává se tak významným středem kompozice.²⁹ Má však i svoji funkčnost - do otvoru rány se v souvislosti s kultem těla a krve Páně kladly hostie³⁰, které tak získávaly rozměr relikvie³¹, ze sochy se tímto aktem stává relikviář.

Ke Svatotomášské pietě se váží další práce, zmíním zejména *pietu v Klosterneuburgu* (obr. 14). V této pietě je explicitně vyjádřeno Mariino *compassio* gestem ruky, která se dotýká Kristovy rány v boku. Volně se k tomuto typu řadí také *pieta v kostele sv. Ducha v Praze* (obr. 15), jež byla původně určena pro cyriacký kostel sv. Kříže. Toto sousoší není sice prvotřídního provedení, je však silně prodchnuto charakteristickou parléřovskou realistickou tendencí, lze jej proto přidružit k parléřovské huti.

Kromě výše zmíněných aspektů horizontálních piet se tento typ od vertikálních liší také tím, že Kristovo tělo je těsně po mučení a smrti ideálně krásné a vcelku neporušené.³² Zůstalo v něm jen pět ran (kromě zmíněné rány v boku ještě rány na rukou a nohou), z nichž vytékají prameny krve. Jde tedy nepochybně o oslavu Kristova vítězství nad smrtí a vizualizaci vykupitelského aktu.

Pro vzhled a povahu horizontální piety jsou výrazně určující též mariánské motivy. Jde především o zobrazení Mariiny oběti v okamžiku, kdy podává Kristovo tělo lidstvu - Marie se zásadně dívá buď na Kristovu ránu v boku, nebo na diváka. Jestliže je tedy Kristus zdrojem nejvyššího milosrdenství a vykupitelem, Marie se jeho předáním lidu stává matkou milosrdenství, a tudíž matkou lidstva.

²⁹ Dopraveno v Pietě jihlavské, kde je celá kompozice organizována okolo rány.

³⁰ Oporav Janoie evangeliu- Když přišli k Ježíšovi a viděli, že je již mrtev, kost, mu nelámali, ale jeden z vojáku muprobod ^ X ! ^ l a k r e v a voda. A ten, který to viděl, vydal o tom svědectví, a jeho svědectví je pravdivé- on ví že mluví pravdu, abyste i vy uvěřili. Neboť se to stalo, aby se napln.lo P.smo: „Am kost mu nebude **zlomena**/ ^ n a jiném místě Písmo praví: „Uvidí, koho probodli.“ (Jan 19,33-37) Do mešního vína se proto vždy přilévá voda.

³¹ Kristus relikvie nezanechal, jelikož třetího dne vstal z mrtvých.

³² Opora v apokryfním Pseudo Anselmově dialogu.

2.4 Madony v sochařské produkci od počátku do konce třetí čtvrtiny 14. století

Jestliže jsem již zmínila pietu jako sochařské pojetí problému Kristovy i Mariiny vykupitelské oběti, je třeba doplnit ještě madonu jako základní sochařské téma. Zatímco z deskové malby nemáme dochované žádné starší památky než ze čtyřicátých let 14. století, sochařství je již ve 13. století na zobrazení Panny Marie s děckem bohaté. Objem těchto soch je jen iluzivní, přesto co do mohutnosti značně narůstá, rozpíná se z vnitřku a začíná rozrušovat abstraktní vedení linií při řešení drapérie směrem ke znázornění vztahů mezi tělem a šatem. V obličejích figur navíc pomalu nastupují tendence vybavit je charakteristickými rysy. Tyto snahy však vrcholí až v díle Petra Parlěře.

Již zdoby okolo roku 1300 pochází monumentální *Strakonická madona* (obr. 16), původem z tamní komendy johanitů. Postava ještě může působit poněkud neohebně a koncepce sochy je dosud ryze frontální, což se projevuje zejména na Mariině hlavě, která jen nepatrně reaguje na naznačený pohyb těla. Vůči divákovi tato socha vystupuje takřka odměřeně, což způsobuje především utváření obličeje, který působí až maskovitým dojmem. Přísnost celé sochy je uvolněna pouze postavou Ježíška, který se poměrně složitým pohybem odklání od matky a pravou ručkou se dotýká matčiny brady.

Zatímco sochařské památky zpočátku 14. století pracují s mohutným objemem, již ve druhé čtvrtině 14. století jsou sochy opětovně odhmotňovány a zplošťovány. Nejdále tuto tendenci dovedl autor *Madony z Buchlovic* (obr. 17), který snížil hmotu sochy pouze na hloubku silné, na povrchu bohatě lineárně zpracované desky.³³ Výrazně se toto zpolštění projevuje rovněž u *Madony z Michle* (obr. 18) a celé skupiny soch z jejího okruhu.

Polovina 14. století není významným mezníkem jen pro deskovou malbu, nýbrž i pro utváření sochařských památek. Optický zjev věcí nabývá dosud nepoznané důležitosti. Příklon k realismu se projevuje nejen v utváření obličejových typů, ale též v drapérii, která opouští schematické rozložení záhybů, a v pohybovosti postavy.

Dobře lze tento vývoj demonstrovat na případě *madony v kostele sv. Jakuba v Jihlavě* (obr. 19), která kontrast mezi šatem a tělem neobyčejně vyostřuje, mohutný patos figur z předchozí doby navíc střídá soukromější pojetí postavy, která diváka okouzluje pružnou elegancí. Obličej Madony je již výrazně individualizovaný, socha proto působí takřka světsky, čímž se značně přibližuje divákovi. Esovitě prohnuté postoje, které je v Jihlavské madoně

³³ KUTAL, A.: Gotické sochařství. In: *Dějiny českého výtvarného umění I*. Praha: Academia, 1984, str. 231.

naznačeno, je ještě precizněji provedeno v *Madoně ze Zahražan*³⁴ (obr. 20), kterou se dostáváme k počátkům krásného slohu, k madonám této vrstvy, stejně jako k diagonálním pietám, se dostanu v kapitolách věnovaných umění krásného slohu.

Další změna v sochařském pojetí madon je patrná na příkladu *Madony Staroměstské radnice* (obr. 21). Albert Kutal ji posouvá do 80. let 14. století, socha však byla osazena záhy po dokončení nové úpravy radniční kaple.¹⁵ Socha je opět monumentálnější, popis jednotlivostí ustupuje celku a modelace dosahuje značné měkkosti založené na přechodech, nikoliv na hranicích tvarů. Postava je podivuhodně vyvážená. Nelze přehlédnout podobnost sochy s díly z parléřovské huti, zejména Mariina hlava je vzhledově velmi blízká bustám na svatovítském triforiu.³⁶

³⁴ Podle sdělení Jakuba Syneckého je však tato socha mladší, než bývá obvykle uváděno, tudíž patří přímo do kontextu parléřovského řezbářství 80. let.

VLČEK, P. *Umělecké památky Prahy, I.díl, Staré Město. Josefov*. Praha: Academia, 1996, str. 137.

³⁶ Socha má těsné vazby k soudobému vídeňskému sochařství (např. madona kaple sv. Eligia ve sv. Štěpánu), pro Petra Parléře mohla být zásadním inspiračním zdrojem.

3 Madona a pieta v umění krásného slohu

3.1 Společenské změny vedoucí ke vzniku krásného slohu

Výtvarné umění padesátých a šedesátých let 14. století mělo silný dvorsko-aristokratický ráz, na jeho formování se však nepodílel panovník. Teprve po korunovaci Karla IV. římským císařem v roce 1355 vznikl pevný program imperiálního umění, které mělo začít plně sloužit dynastické politice. Pro uskutečňování císařových politických záměrů byla nejučinnější monumentální malba, deskové malířství proto, pro svoji soukromou povahu, zdánlivě ustoupilo do pozadí, nadále bylo do značné míry ovlivněno nástěnným malířstvím.³⁷ Desková malba se nadále stala především součástí výzdobného systému vedle nástěnné malby a byla plně podřízena celkové koncepci řešení prostoru.

Také společnost se proměnila. Reformační úsilí o prohloubení a zniternění duchovní existence lidí vzbudilo v poslední čtvrtině 14. století novou vlnu senzibility, která odpovídala zvýšené potřebě citovosti mezi lidmi a která se realizovala v proudu nové zbožnosti³⁸ i v mohutnějším předreformačním hnutí. V umění se tato tendence projevila zvláště v nástěnné malbě dvorského okruhu sedmdesátých let, kde bylo možné pozorovat zesilující tendenci k nové idealizaci lidské postavy v celkovém zjevu postavy a v typu i výrazu tváře.³⁹ Dovrшитelem tohoto humanizujícího procesu se stal malíř, jenž je dnes nazýván podle svého nejčinnějšího díla Mistrem Třeboňského oltáře.

Ale i v deskové malbě se umění podřizuje imperiální politice - viz. Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi a Morganovy destičky.

^{3g} Později zvaným Devotio moderna.

Předzvěst tohoto procesu se objevuje v díle Mistra Osvalda v utváření figurálního typu, mladší vrstva karlštejnského malířství v sobě již nese šerosvit, magické užívání barev a symbolickou krajinu.

3.2 Mistr Třeboňského oltáře

Třeboňský oltář (obr. 22-24) byl vytvořen na počátku osmdesátých let pro augustiniánský farní kostel sv. Jiljí v Třeboni. Na vnějších stranách křídel oltáře byly vyobrazeny pašijové scény, na vnitřních stranách postavy světců a světic s částečným vztahem k místu určení a zasvěcení oltáře, sdružené do skupin po třech. Epické líčení příběhu ustupuje citovému výkladu a intenzivnímu osobnímu prožitku. Prezentovaný náboženský prožitek je prostřednictvím subjektivního vztahu člověka k člověku přesunut do roviny lidského bytí. Lidská postava nepřestává být nositelkou děje. Nadřazenost obsahu nad přesným zobrazením jevové skutečnosti si vynucuje velké měřítko postav, všechny ostatní komponenty obrazu jsou postavám podřízeny⁴⁰. Lidská postava má v díle tohoto mistra specifický charakter: je štíhlá, ohebná, do krajnosti zjemnělá a zušlechtěná. Malíře vede hluboký zájem o jevovou skutečnost, ta však stále ještě více podléhá jeho imaginaci než skutečnosti.

Emocionální působení obrazů podtrhuje neukončený rytmický pohyb, který neovládá jen linii, jak bývalo zvykem, ale rovněž řešení hmoty v prostoru (ve vyšším stupni tak ožívá stará gotická kaligrafie) a také jemný šerosvit, který kresbu obrazu zbavuje určitosti, pohlcuje obrysy a provazuje postavu s okolním prostorem. Barva obrazu je dominantním nositelem emocionálního významu - je jí ponechána symbolická hodnota, její intenzita je však mnohonásobně zesílena a odstupňována. Také utváření výjevů pomocí abstraktních protikladů (například kontrast smyslového a nadsmyslného, nenápadný přechod od pozemského k duchovnímu bytí...) umocňuje jejich citovost.

Stejně jako v případě Vyšebrodského oltáře lze i okolo Třeboňského oltáře seskupit ještě další významné práce, které svědčí o souvislé dílenské práci. Jedná se zejména o *Církvickou desku* (obr. 25-26), čili o horní část levého křídla velkého ztraceného oltáře neznámého určení s postavami Bolestné Panny Marie na vnější a robustního sv. Kryštofa na vnitřní straně. Tato deska byla původně opět součástí diptychu, na jehož pravé straně se patrně nacházel obraz Bolestného Krista. Postava Krista, která Církvickou desce dává rozměr piety, byla do obrazu domalována dodatečně až okolo roku 1460. Církvickou desku lze díky robustnosti sv. Kryštofa považovat za spojující článek mezi charakteristickou tvorbou Mistra Třeboňského oltáře a slohem šedesátých a sedmdesátých let 14. století.

Později než Třeboňský oltář vznikla *Madona Roudnická* (obr. 27), která navazuje na dřívější obraz české milostné madony, využívá však nových řešení. Postavy se neobrací k divákovi, ale k sobě navzájem, čímž překračují staré hieratické schéma frontality, a obraz se tak stává zcela soběstačným, na divákovi nezávislým. Tato deska v podstatě založila jeden

40

Například krajina sice naznačuje prostředí děje, jejím hlavním úkolem však je výrazové doprovázení postav.

z prototypů českého mariánského obrazu⁴¹, který byl pro jeho další vývoj závazný. Autorství Třeboňského mistra lze spatřovat jak v utváření postavy a jejího výrazu, tak díky jeho úzké vazbě na třeboňský oltář - postava sv. Kateřiny na zadní straně desky s obrazem Olivetské hory je s naší madonkou přímo sestersky podobná. O souvislosti s českými sochařskými madonami se ještě zmíním, na tomto místě pouze podotknu, že díky ní lze usuzovat na fakt, že obraz vznikl již v období rozvoje krásného slohu, a tudíž se řadí k jeho vynikajícím raným ukázkám - Mistr Třeboňského oltáře spoluvytvářel estetiku krásného slohu svým figurálním ideálem, novou stylizací roucha, rehabilitací rytmické myšlenky a pokročilou kultivací formy.

Poslední známá autentická práce Mistra Třeboňského oltáře je *Madona typu Aracoeli II* (obr 28), v jejímž rámu se objevují malované drobné figury světic a proroků. Tyto figury jsou slohově přímo odvozeny z Třeboňského oltáře a dosahují též jeho malířské kvality. Mimo mistrovu dílnu, avšak v přímé návaznosti na ní, vzniklo ještě *Ukřižování ze sv. Barbory* (obr. 29), které od dílny odlišuje zejména pohyblivost figur, patetická mluva posunků a složitě kontrastně rozvedená barevnost.

3.3 Mariánské obrazy krásného slohu

Okolo roku 1390 dílna Mistra Třeboňského oltáře patrně zanikla⁴² a krásný sloh vstoupil do svého zralého období. Stále ještě je patrné mnoho znaků z osmdesátých let, podařilo se mu však vyrovnat všechny předchozí protiklady, potlačit vše individuální a náhodné a zobecnit dosavadní hodnoty směrem k hodnotám neměnným. Krásný sloh rovněž omezil tematickou i výrazovou škálu, převedl lidskou postavu do podoby ideálního typu a nastolil kult fyzické i duchovní krásy prostřednictvím do krajnosti vytříbené formy. Podoba krásného slohu samozřejmě souvisela s internacionálním slohem⁴³, měla však své specifické rysy, a to zejména proto, že krásný sloh vyrostl z ryze českého duchovního prostředí a z domácích výtvarných tradic.

Nejkvalitnější díla krásného slohu vznikla buď přímo pro chrám sv. Víta, nebo alespoň v okruhu dvorského umění na sklonku 14. století. Na počátku 15. století v Praze vznikala další díla, byla však určena pro jiné pražské chrámy nebo dokonce pro vývoz na český venkov i mimo zemi. Některá z nich dokonce vznikala v mimopražských, provinčních dílnách, což by vysvětlovalo pokles výtvarné kvality některých děl krásného slohu, který byl jen stěží vyvažován zajímavou ikonografií.

Druhým prototypem byl obraz Madony svatovítské.

* PĚŠINA, J. Desková malba. In: *Dějiny českého výtvarného umění I*. Praha: Academia, 1984, str. 380.

⁴³ Jaromír Homolka opakovaně definoval krásný sloh přímo jako středoevropskou variantu II. internacionálního stylu kolem roku 1400.

Příznačné je pro dobu krásného slohu široké rozšíření mariánského obrazu a malovaná figurální výzdoba jeho rámu, jak ji ve své tvorbě započal Mistr Třeboňského cyklu. Tato obnova starého mariánského kultu souvisela jak s obecným vzestupem religiozity českého lidu, tak s potřebou věřícího vyhledávat osobní ochranu a přímluvy, které se očekávaly právě od devočních obrazů tohoto typu. Postavy světců a světic v rámu obrazu umožňovaly adorovat spolu s Pannou Marií i další přímluvce, především ochránce české země.

K vrcholným reprezentačním dílům krásného slohu patří deska s *Madonou svatovítskou*, (obr. 30), kterou pro chrám sv. Víta objednal patrně Jan z Jenštejna v devadesátých letech 14. století. Frontální typ zobrazení madony navazuje na starší příklady z doby okolo roku 1350 (zejména Madona mostecká), fakticky tudíž opět obnovuje hieratické schéma, které Mistr Třeboňského oltáře překonal již o deset let dříve. Jak Madona, tak Ježíšek opět navazují komunikaci s divákem.

Na sochařskou inspiraci navazuje deska s *Madonou jindřichohradeckou* (obr. 31), která je svojí intimní povahou určena k soukromé zbožnosti. Kompozičně tato deska vychází z obrazu Madony svatovítské, krásný sloh je zde doveden k dokonalosti.

K starším deskám z řady milostných madon krásného slohu patří *Madona svatotrojická* (obr. 32), jejíž hlavní obraz se vzdálil od prototypu utváření hlavy se štěrbinovitě přivřenými očima a ve kterém značně ubylo valérové modelace a prostorového rozvíjení tvaru. Rám obrazu navazuje na výzdobu rámu Veraikonu svatovítského. O něco mladší je *Madona svojšínská* (obr. 33), která opět vychází z typu Madony svatovítské a jejíž rám se navrácí k církevně dogmatické povaze obrazu. Dalším článkem vývoje milostných madon je deska s *Madonou vyšebrodskou* (obr. 34), která se navrácí k roudnickému typu a v jejímž rámu jsou kromě stojících postav světic zobrazena také poprsí českých patronů a postava invokujícího donátora.

3.4 Sochařské „krásné“ madony

Zmínila-li jsem sochařskou inspiraci v deskové malbě, je třeba zmínit i další sochařské práce, které se na vzniku krásného slohu podílely. Jedná se zejména o *Madonu ze Žebráka* (obr. 35), která je jakousi syntézou parléřovského velkého objemu s rytmickou kaligrafií a měkkým šerosvitem třeboňského mistra, jemnost tolik příznačná pro práce Třeboňského mistra zde převládá, a právě proto je důležitým prvkem při vzniku krásného slohu.⁴⁴

Dále Albert Kutal rozlišuje dvě výrazné skupiny krásných madon, čímž pokrývá nejvýznamnější sochané madony tohoto období: první skupina pochází z okruhu kolem Krumlovské madony, druhá je svázána s Madonou Toruňskou. Skupinu kolem *Krumlovské madony* (obr. 36) charakterizuje křehkost formy, štíhlé proporce, podlouhlé tváře, diagonální poloha pololežícího až ležícího Ježíška, kterého Marie podpírá oběma rukama, důsledné umístění dítěte nad nosnou nohou a kompozice založená na křížení diagonál. Asymetrické rozložení hmot je vyvažováno oboustrannými závěsy pod boky. Prsty Marie se zabořují do měkké kůže dítěte, což neobyčejně zvyšuje smyslovou účinnost. Vedle Krumlovské madony je ideálním představitelem starší, přímo parléřovská *Plzeňská madona*⁴⁵ (obr. 37).

Pro soubor soch okolo *Toruňské madony* (obr. 38) je typické, že mají mohutné, do šířky a hloubky rozvedené proporce, široké tváře, malé sedící nebo pololežící děti, které Marie podpírá pouze jednou rukou a které jsou vždy umístěny nad matčinou volnou nohou. Kompozici spoluurčují mohutné krouživé záhyby na Mariině šatu, které přecházejí až do zad sochy a podporují tak dojem oblosti, středem těchto záhybů je jablko. Na rozdíl od skupiny kolem Madony z Krumlova Mariina se ruka jen lehce dotýká Ježíškova tělíčka, druhá ruka mu podává, jako Eva Adamovi jablko. Vedle Toruňské madony do této skupiny spadá například ještě *Madona vratislavská* (obr. 39) a *Madona ze Šternberka* (obr. 40).

⁴⁴ Současně tvoří řezbářský protějšek ke známým opukovým krásným madonám.

⁴⁵ Skladba drapérie vychází ze schématu formulovaného parléřovským sochařstvím a pražským řezbářstvím 80. let (viz *Madona ze Žebráku*).

3.5 Sochařské „krásné“ piety

Druhý pól sledovaného tématu, pieta, získává v období krásného slohu novou podobu. Především Kristovo tělo opouští horizontálu typickou pro předchozí období a zaujímá polohu diagonální. Zároveň však, na rozdíl od předcházejících prací, krásné piety opouští původně historický zřetel výjevu a nadále fungují stranou časových vztahů pouze v rovině ryze symbolické.

Marie přestává být bolestnou matkou a stává se mladou, panensky čistou a krásnou Nevěstou Kristovou, původní výraz bolesti je takřka úplně utlumen. V tomto ohledu se tedy navracíme k již zmíněné tradici vycházející z teologické interpretace Písně písní. Zároveň v zobrazení Marie mizí analogie se scénou Ukřižování, která se objevovala u typu horizontálních piet, a na její místo nastupují podobné aluze například na výjevy Zvěstování.⁴⁶

Mnohost Mariiných gest rovněž zmizela, na její místo nastupuje pouze několik základních, pevně stanovených kompozičních typů, které mají především dogmatický smysl. Proti individuálnímu prožitku opět stojí symbolický svět a neměnný řád, jehož ztělesněním se dílo stává. Divák se před něj nadále staví jako před předmět uctívání. Z tohoto důvodu krásná pieta postrádá napětí mezi smyslovou, pozemskou skutečností, lidskou tragédií a dogmatem, a tudíž ztrácí patos, který byl tolik příznačný pro horizontální piety.

Typickou představitelskou krásné piety je *pieta v kostele sv. Ignáce v Jihlavě* (obr. 41), kterou vzhledem k asymetrickému rozložení hmot Kutal řadí ke krumlovské skupině.

⁴⁶ HOMOLKA, J.: *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách*. Praha: Univerzita Karlova, 1976, str. 53.

4 Inspirační zdroje pro vlastní výtvarné řešení tématu

4.1 Mistr Theodorik

V kapitole 1 jsem se podrobněji věnovala české gotické deskové malbě, zaměřovala jsem se však pouze na desky tematicky zaměřené na zobrazení Panny Marie a Ježíše Krista v úzkém mezilidském kontaktu. Z tohoto důvodu jsem dosud nezmínila jméno jednoho z nejvýznamnějších středověkých umělců, Mistra Theodorika, autora *deskové výzdoby kaple sv. Kříže na Karlštejně* (obr. 42 -43).

Pro výzdobu kaple sv. Kříže byla původně, ve shodě s císařovou politikou, zamýšlena monumentální nástěnná malba, ta ale nakonec ustoupila do pozadí ve prospěch malby deskové. Důvodem byla ideová koncepce výzdoby kaple, která počítala s vybudováním nebeského vojska. Desková malba dávala této koncepci další rozměr tím, že umožňovala do plochých rámců většiny desek nebo přímo do některých desek vkládat ostatky světců a světic, čímž se z obrazů stávaly relikviáře. Přítomnost relikvie podle středověkého způsobu myšlení zajišťovala duchovní přítomnost světce, a obraz tedy zastupoval tělesně nepřítomnou postavu a spolu s ostatky pomáhal věřícímu nalézt s ní i fyzický kontakt.⁴⁷

Theodorik maloval své postavy v mírně nadživotní velikosti, vzájemně je od sebe odlišoval rodem, věkem a postavením, přesto všechny vycházely ze stejného základního typu, který měl pevně ustálené fyziognomické znaky a který byl pouze různě obměňován. Postavy budoval velmi přirozeně, nehonosně. Kristus se v jeho podání stával zbičovaným chudákem (Imago pietatis, obr. 44), apoštolově robustními řemeslníky, světice prostými řeholnicemi. Obrazy zřetelně neohraničoval, zobrazené figury se z vlastní plochy obrazu jako by vylévaly na jeho okraj, linii potlačoval ve prospěch barvy, kterou budoval velkou objemově plastickou formu, pomocí světla povznášel do výše barvu a odhmotňoval a zduchovňoval tvar.

Obrazy Mistra Theodorika působí dojmem masivní hmoty, a v tomto smyslu tedy velmi plasticky.⁴⁸ Této relativní plasticity dosahuje nejen iluzivními prostředky šerosvitné modelace, nýbrž ji přímo hmatatelně vyvolává reliéfně plastickými předměty zasazenými do malby, jako jsou šperky, zlaté koruny, nádoby či kříže. Ty jsou zasazeny akroticky, jakoby ve skutečném

⁴⁷PĚŠINA, J.: *Česká gotická desková malba*. Praha: Odeon, 1976, str. 32.

⁴⁸Plasticitě v Theodorikových obrazech a účinkům kontrastu mezi plastickým objemem a plochou se budu podrobněji věnovat v kapitole 5.2.1.

materiálu zlata. Touto plastickou aplikou má být podtržena uchopitelná, tělesná realita předmětu.⁴⁹

Kromě vkládaných předmětů přišel Theodorik s další převratnou novinkou, kterou dosahoval iluze reality. Pro konkretizaci předmětů užíval šablony, které přikládal hustě vedle sebe tak, aby vytvořily souvislou neměnnou plochu. Skrz šablony protlačoval barvu pomocí štětce. Tato technika mu umožňovala oblékat své světce do drahocenných látek pokrytých reálným vzorem, a tím lehce připisovat postavám reálné společenské atributy.

Tvar díky své nehybnosti působí až sochařským dojmem, postavy je možné rozložit na základní geometrické, elipsovité tvary. V obrazech není ani zdánlivě naznačena hloubka prostoru, postavy jsou osamocené v neurčitém prostředí, a tím je jejich existence posunuta mimo náš svět do světa nadpozemského, ve kterém jsou svázány v jednotu prostoru a též času, nikoliv však času přírodního, nýbrž toho, který vyplývá z jednotvárnosti rytmu litanie.⁵⁰

Tvarovou redukcí doprovází redukce koloritu, který je v některých dílech omezen až na čistě šedomodré tóny, podporující světelnou modelaci hmoty. Ve středověku byla hojně rozšířena světelná mystika, která netělesnému světlu přisuzovala schopnost formovat věci, jejich krása tudíž pramenila ze světla a nechala se měřit právě přítomností světla v nich. Zářivost věcí byla podstatným znakem krásy.

V díle Mistra Theodorika je důležitý moment individualizace a důraz na význam jednotlivce. Pojímal proto své světce jako příkladné individualizované typy, z nichž si každý zvolil vlastní cestu ke spáse⁵¹ - malíři šlo o to, aby vyjádřil konkrétní jedinečnost světců a tím polidštil náboženství a obrátil pozornost k duchovní a morální osobitosti člověka. Neportrétoval však podle živého modelu, nýbrž pouze vybíral základní charakteristické znaky z hlediska jejich morálky a psychiky a doplňoval je do předem připraveného schématu hlav a rukou, tedy pouze obměňoval předem vytvořený univerzální typ. Zobrazená figura tak sice měla některé rysy individuální lidské podoby, zároveň však byla nositelkou symbolických znaků, kterými

52

svatou historickou osobu pouze zastupovala. Theodorikův příklon k realizmu byl dosud podmíněn metafyzickými představami. Člověk byl chápán především jako schránka neviditelných, morálně alegorických sil a ctností, jež ji oživují. Světlo nepřichází zvenčí, ale z nitra věcí, figury sice mají svoji tělesnou oblost a věrohodnost, ale jejich pomalé otáčení a strnulé pohyby se vymykají zákonům tělesné dynamiky.⁵³

⁴⁹ DVOŘÁKOVÁ, V.: *Mistr Theodorik*. Praha: Odeon, 1967, str. 40.

⁵⁰ DVOŘÁKOVÁ, V.: *Karlštejn a dvorské malířství doby Karla IV.* In: *Dějiny českého výtvarného umění I.* Praha: Akademia, 1984, str. 320.

¹ Tamtéž, str. 324.

DVOŘÁKOVÁ, V.: *Mistr Theodorik*. Praha: Odeon, 1967, str. 71.

Tamtéž, str. 64.

Frontální postoj a zírající, nepřítomný pohled upřený do nekonečna je známkou nadčasového bytí postav. Oči Theodorikových světců nazírají Boha v nekonečně dlouhém trvání, protože čas pro ně nemá smysl, jedině v tomto zírání mohou být věční. Diváka na zemi tyto postavy vůbec neregistrují, hledí skrz něho. Ve shodě s Theodorikovým pojetím obrazu chápu i já obraz jako ztělesněnou podstatu věčného bytí, které trvá ve statickém klidu a které je určitou ideou zhmotněnou malířskými prostředky.

4.2 Diptych z Karlsruhe

Vzhledem k tématu, které v této práci řeším, jsem si za hlavní teoretické východisko pro vlastní výtvarné řešení vybrala Diptych z Karlsruhe⁵⁴, připisovaný dílně Mistra Vyšebrodského cyklu. Tato tradiční podoba diptychu určeného pro soukromou zbožnost je založena na myšlence kontrastu mezi Radostnou Pannou Marií, očekávající narození syna, na jedné straně a Bolestným Kristem, zachyceným v okamžiku jeho nejhlubšího utrpení a smrti, na straně druhé.

Jelikož se zaměřuji na zobrazení madony a piety jako na krajní okamžiky lidského kontaktu mezi matkou Marií a synem Kristem, obměním motiv Bolestného Krista na pravém křídle diptychu motivem piety, a tím nejenže zachovám původní myšlenku Kristova narození jakožto předzvěsti jeho smrti, nýbrž tuto myšlenku ještě zdůrazním položením Kristova těla do matčina klína, a tím zpřítomním všechny roviny tohoto vztahu v jednom okamžiku.

4.3 Další inspirační zdroje

Výtvarné pojetí postav světců a světic v díle Mistra Theodorika a Diptych z Karlsruhe nebyly jedinými zdroji inspirace pro mé výtvarné řešení tohoto tématu. Důležitým podnětem pro tyto práce je rovněž další tvorba Mistra Vyšebrodského cyklu, a to hned v několika rovinách. Především se samozřejmě jedná o desky *Narození Krista* a *Oplakávání Krista*, ve kterých je maximálně zdůrazněn moment lidského kontaktu mezi Pannou Marií a Ježíšem Kristem v rovině vztahů mezi rodiči a dětmi. Kontakt lidských tváří snad ani není možný bez silného emocionálního náboje, v případě těchto desek však nabývá mnohem fatálnějších rozměrů, jak jsem již zmínila v kapitole 1.3.

Kromě těchto prací pro mne byla významným východiskem rovněž *Madona z Veverří* a *Madona Zbraslavská*. Obě malby jsou nesmírně kvalitním příkladem zobrazení Panny Marie

jako královny nebes, a zároveň jako Marie Nevěsty Kristovy.⁵⁵ Tyto práce mne, spolu se studií Pavla Černého k jejich ikonografii, inspirovaly k tomu, korunovat Marii nejen v těch vyobrazeních, kde je Madonou, nýbrž jsem korunu uplatnila i tam, kde již drží mrtvého Krista. Motiv koruny tyto výjevy částečně zjemňuje, neboť vrací robustní, poměrně naturalistické Marii ženskou jemnost a krásu, a v pietách spolu s Mariiným mládím má za úkol navést diváka k posunutí vztahu matka-syn mezi oběma postavami do roviny vztahu milostného.

Rovněž *Církvická deska* se stala podnětem pro některé motivy mých prací. Na rozdíl od zmiňovaných desek z Vyšebrodského cyklu považuji Církvičkou desku za opačný přístup k problému - Bolestná Marie zde s Kristem nenavazuje žádný fyzický kontakt, nejednotný rozměr obou postav navíc navozuje dojem nejednotného času a prostoru.⁵⁶ Obě postavy tak působí víceméně izolovaně, každá spočívá v nekonečném utrpení spojeném s vykupitelským aktem po svém způsobu - Kristus ze zavřenýma očima a rukama v klíně pasivně prezentuje svoji oběť, zatímco Bolestná Marie na tuto oběť hledí se sepnutýma rukama a výrazem nejhlubšího soucítění. Vytržení z časoprostorové danosti a izolovanost obou postav na mne působí dojmem myšlenky (či vzpomínky), která je v každém okamžiku natolik živá, že je vždy plně reálná. Mariino *compassio* je věčné, věčná je proto i připomínka Kristovi oběti, a tudíž Kristus sám. V tomto smyslu je možné k izolované postavě Bolestné Marie dosadit jak Bolestného Krista, jako je tomu v případě Církvické desky, a tím dát obrazu rozměr piety, tak Ježíška v jeho dětské podobě, a tím fakticky vytvořit obraz madony.⁵⁷

⁵⁶ Podrobněji kapitola 1.4 a 1.5.

Vzhledem k dodatečnému domalování postavy Krista může být tento problém ještě vyostřen, Kristus nesdílí s Marií společný prostor, nýbrž je před ní prostě předsazen.

Marie byla o Kristově utrpení zpravena již při Zvěstování, její spoluutrpení proto dávno předcházelo Kristově smrti.

5 Výtvarné řešení tématu

V kapitole 4 jsem stručně popsala východiska pro výtvarné řešení tématu. Na základě kontrastu mezi inspirací Diptychem z Karlsruhe, který je ideálním příkladem pojetí tématu na základě fyzického kontaktu mezi Marií a Kristem, a Církvické desky, která naopak obě postavy izoluje, jsem se rozhodla vytvořit dva výtvarné celky, z nichž každý má zastupovat jeden přístup.

5.1 Cyklus na dřevěném podkladu

Pro první celek, který přímo navazuje na inspiraci Diptychem z Karlsruhe, jsem jako podklad zvolila dřevěné (konkrétně smrkové) desky, o rozměrech 30 x 40cm. Mým cílem bylo vytvořit soubor diptychů způsobem, jaký popisuji v kapitole 4.2, proto jsem pospojovala vždy dvě desky k sobě pomocí kovových pantů. Z těchto desek jsem následně odrývala vnitřní plochy tak, aby uprostřed každé z nich vznikl rozrytý prostor, určený pro malbu, ohraničený rovným rámem. Pro zachování určité dynamiky materiálu jsem při odrývání respektovala strukturu dřeva, takže v ploše zůstaly výrazně viditelné například pozůstatky suků, zároveň jsem někde mírně narušila rám přesáhnutím prostoru pro malbu takřka k okraji desky. Takto připravené diptychy jsem následně rovnoměrně napouštěla barvou na dřevo, čímž jsem připravila definitivní podklad pro malbu. Z hlediska obsahu je každý výjev inspirován buď přímo určitým výtvarným dílem nebo obecnějším výtvarným motivem. Postavy si zachovávají víceméně tradiční podobu, celý cyklus je charakteristický jednotným barevným laděním, které vychází ze vzájemného míšení toliko černé, bílé a červené barvy.

Přímo na Diptych z Karlsruhe navazuje můj *první diptych*, který je spojením Madony a Bolestného Krista. Struktura podkladového dřeva spoluurčuje jeho výraz, neboť i neodrývané plochy charakterizuje výrazná struktura dřevěných vláken. Zatímco pravé křídlo s Bolestným Kristem zachovává kontrast rámu a plochy obrazu, v levém křídle obraz Madony z rámu částečně vystupuje, a tím získává náznak jisté dynamiky. Jinak jsou ovšem postavy na obou křídlech diptychu poměrně strnulé a v této své strnulosti ukazují divákovi svůj osud a očekávají jeho soucit. Panna Marie i dítě Ježíš z obrazu diváka přímo pozorují, navozují s ním kontakt.



Rovněž *druhý diptych* navazuje na inspiraci českou gotickou deskovou malbou, v tomto případě se jedná o volnou parafrázi detailu desek Narození Krista a Oplakávání Krista Mistra Vyšebrodského cyklu. Jako jediný tento diptych zcela narušuje orámování neodřezaným dřevem, a tím poukazuje na fakt, že se jedná o vybranou část většího díla, nikoliv o ryze původní artefakt. Postavy Vyšebrodského mistra jsou barevně modifikovány tak, aby nenarušovali výtvarnou podobu cyklu, jehož součástí tvoří. Hlavním smyslem přepisu detailů Marie s Ježíškem a Marie s Kristem bylo ověřit nosnost jejich výtvarné i významové podobnosti mimo širší scénický kontext a zároveň ověřit jejich aktuálnost.



Třetí diptych je, stejně jako první, inspirován předobrazem celého cyklu, tedy Diptychem z Karlsruhe. V tomto případě však nevychází z obrazu Bolestného Krista, nýbrž aktualizuje něžnosti mezi matkou a děckem v křídle s Madonou. Podobně jako druhý diptych se i tento snaží pracovat s výtvarnou podobností počátku a konce Kristova života, obdobná pozice hlavních postav však nespočívá v jejich obětí, jak tomu bylo u předchozí malby, nýbrž naopak zdůrazňuje Kristovu smrt tím, že ač se jeho hlava nachází vůči hlavě Mariině ve stejné poloze, obětí již syn není schopen, a proto se postavy dostávají do izolace.



Poslední diptych je již zcela volnou prací, která respektuje způsob utváření diptychu na principu kontrastu Madona-Pieta. Deska s Madonou navazuje na inspiraci byzantskými ikonami, není však přepisem konkrétního díla, nýbrž určitou reakcí na obrazy daného typu. Deska s Pietou představuje úvahu nad tím, jak se s pokračováním linie příběhu mění emoce zobrazovaných postav.



5.2 Cyklus na podkladu z extrudovaného polystyrenu

5.2.1 Kontrast plochy a plastického objemu

I druhý celek je založen na principu diptychu, nenavazuje však na Diptych z Karlsruhe, nýbrž na Církvickou desku. V tomto případě se však nejedná o diptych v původním slova smyslu, neboť jsem jeho jednotlivé desky nespojovala, takže jsem si mohla dovolit i výrazně ležatý formát, který není určen k instalaci vedle sebe, ale nad sebe.

Církvická deska jakožto východisko pro tento cyklus je popsána v kapitole 4.3, zde se jí proto již nebudu zabývat. Vedle církvické desky se však důležitým podnětem stalo právě dílo Mistra Theodorika, kterému jsem věnovala kapitolu 4.1. Theodorikův malířský styl je mi velmi blízký v jeho přístupu k modelování hmoty, který nabývá monumentálního, takřka sochařského charakteru. Tím jeho postavy získávají značnou plasticitu a vzbuzují v divákovi dojem reálnosti, která je však velmi klamná. Plasticita v tomto smyslu není výsledkem náročného napodobování skutečnosti ve všech jejích detailech, nýbrž je naopak výsledkem jejího maximálního zjednodušení ve snaze nalézt její základní stavební prvky. Takto utvářené postavy lze prakticky rozložit na základní geometrické tvary, a tudíž dosáhnout takřka kubické formy, která umožňuje pomocí barevné modelace i při značném zjednodušení namalovat obraz vysloveně plastický.

Theodorik navíc popsáný princip plasticity kombinuje s již zmíněným používáním šablon, které uplatňuje zejména při vytváření látek, čímž způsobuje, že takto vytvořená látka vypadá skutečně jako reálná látka s reálným, velmi složitým vzorem. Jestliže jsem však výše zmiňovala maximální zjednodušení, které malíř užívá při utváření obličejů a rukou svých postav, látka takto detailně propracovaná⁵⁸ by s tímto principem naopak byla v přímém rozporu. Theodorik však i zde uplatní maximální zjednodušení tím, že látku upravenou pomocí šablony nadále plasticky nemodeluje, a tudíž z ní vytváří v podstatě souvislou plochu, která tvoří bezprostřední kontrast k monumentální plastické formě, jíž utváří obličej. Výše zmíněná plastická aplika a Puncování tento velmi působivý kontrast plochy a prostoru ještě umocňuje stejně jako rámy mnoha obrazů, které předsazením před plochu obrazu v divákovi vzbuzují dojem, že zněj ztvárněná postava vyhlíží jako z okna, které je pojítkem mezi naším světem a světem nadpozemským.

Zasazení Theodorikových světců do prostoru, který nemá ani v nejmenším naznačenou hloubku, do prostředí, které je zcela nekonkrétní a neurčité, kontrast mezi plochou a objemovou Plasticitou, zjednodušování na základní tvarové složky i uplatňování plastických prvků v ploše

⁵⁸ Ačkoliv množení motivů pomocí šablon je opět značné zjednodušení, v tomto případě však zejména technické

obrazu považuji za ideální způsob, jak vyjádřit nezávislost zobrazené skutečnosti na skutečnosti našeho světa, a tím i samostatnou existenci obrazu jakožto nové reality, nikoliv pouze jako uměleckého díla.

5.2.2 Fyziognomie postav a jejich zasazení do prostoru

Z výše popsaných důvodů jsem se rozhodla vytvořit pro svůj druhý cyklus univerzální typ Panny Marie, která, ač malovaná v různém způsobem pojatých situacích, zůstává ve své základní fyziognomii neměnná a stejně tak i nestárnoucí. Takto vytvořená Marie je průvodkyní a hlavní nositelkou děje na všech deskách cyklu. Její podoba se poněkud liší od tradiční představy Panny Marie, ačkoliv obličej za mariánský považovat lze. Kromě královské koruny však její hlavu nezdobí žádná pokrývka, vypustila jsem také vlasy, které obvykle bývají jedním z měřítek ženské krásy, v tomto případě by však narušovaly prostotu tvaru. Také tělo zůstává zcela nezahaleno, a tak poukazuje i na ty atributy ženství Panny Marie, které obvykle bývají potlačovány. Zmíněnými prostředky jsem se pokusila dosáhnout takového zobrazení Panny Marie, které jde po nejsurovější podstatě, čili které prezentuje ženu, matku a Královnu nebes vědomou si budoucího utrpení svého dítěte ještě před jeho narozením, ženu, která své kralování vykupuje nejvyšší obětí a prožitým spoluutrpením. Rovněž zobrazení Krista je vždy maximálně zjednodušeno, a tak je jako dítě i jako dospělý vždy zbaven oblečení, vlasů i božských atributů a v každém okamžiku je vědomou, tělesnou a trpící postavou.

Tělesné zobrazení obou postav mi umožnilo výrazně plastické modelování tvaru figur. Uplatnění aktů a fakt, že jsem se zcela zbavila drapérie, vedly k možnosti řešit kontrast plastického objemu a plochy nikoliv v rámci zobrazování postav, jak jej uplatňoval Mistr Theodorik, nýbrž že jsem do tohoto kontrastu postavila figury a jejich pozadí. Tento princip se v mých deskách projevuje dvojím způsobem. V prvním případě jsem plasticky modelovanou postavu Panny Marie namalovala na ploše desky, pozadí postavy jsem odřezala, a tím jsem Marii prakticky předsadila před pozadí. Kontrast plochy a prostoru se tak uplatňuje v odlišné struktuře plastické malby, která je provedena na ploše, a pozadí, které ač je plochou, je tvořeno plasticky. V druhém případě jsem neodřezávala celé pozadí postav, nýbrž jen jejich bezprostřední okolí, čímž jsem je vůči pozadí ohraničila, izolovala. Pozadí i v tomto případě zůstává plochou, tato plocha je však, stejně jako postavy, nositelem děje, neboť je pokryta šablonovou malbou bezprostředně se vztahující k figurám a zobrazené situaci.⁵⁹

⁵⁹ Podrobněji o šablonách na pozadí při popisu jednotlivých desek.

5.3 Popis desek

Pro celek inspirovaný Církvíčkou deskou jsem hledala podklad, který by mi umožnil dosáhnout větších rozměrů obrazů a zároveň efektivněji pracovat s odryváním, které se v případě smrkových desek ukázalo být velmi obtížné. Nakonec jsem se rozhodla pro desky z extrudovaného polystyrenu, které jsou i ve větších rozměrech velmi lehké, takže umožňují snadnou manipulaci, a které se velice jednoduše a efektivně upravují pomocí řezbářských nožů, aniž by však byly nepřístojně křehké. Na tyto desky jsem nanášela podkladovou vrstvu šedé akrylové barvy, která je určitým pojítkem mezi všemi deskami cyklu, a teprve poté jsem začínala s malbou. Použité šablony jsem vyřezávala z tvrdého papíru, barvu jsem protlačovala skrz spodní šablonu válečkem, skrz vrchní tupováním štětcem. Cyklus je vytvořen tak, že jednotlivé desky tvoří vždy volný diptych, který svou výtvarnou formou navazuje na předchozí řešení. Při jeho tvorbě jsem postupovala tak, abych ověřila různé možnosti materiálového i obsahového přístupu k tématu a zároveň nenarušila jeho jednotu.

První diptych je přímou reakcí na Církvíčkovou desku. Panna Marie je zde vytvořena podle zákonitostí, které představuji v kapitole o fyziognomii postav. Ježíšek na levé desce reprezentuje nejranější dětství, v souvislosti se zvolenou technikou a jeho barevným ohraničením lze nacházet i odkaz k prenatalnímu období ve vývoji člověka. Ježíšek je ve smyslu izolace obou postav před Marií předsazen, nenavazuje s ní žádný kontakt. Jeho bezprostřední okolí je odřezáno a červeně zbarveno, dítě je tím umístěno do určitého symbolu dělohy, zároveň je jakoby vytrháváno z matčina těla. Modrozelené zbarvení Kristova těla naznačuje vědomí vykupitelské smrti již v okamžiku jeho narození. Marie je v plném světle, se svěšenými rukama pasivně nese svůj úděl.

Na pravé desce je stejně jako v případě Ježíška-dítěte postava mrtvého Krista předsazena před pasivní postavu Marie, která zachovává identickou polohu jako na desce s madonou. V tomto případě je však potlačen obličej - Marie nejen že má zavřené oči, jako je tomu i na ostatních deskách, ale její obličej postrádá výraz a emocionální sdělení. Bezmoc a soucítění nese pouze pasivita v postavení jejího těla. Ježíš je inspirován postavou Krista z Církvické desky, červené zbarvení jeho těla poukazuje na hmotnou tělesnost, modrozelené tělo Mariino je naopak odkazem na smrt a netělesnost, tedy opět na její *compassio*.



Diptych 1

Druhý diptych z výtvarného hlediska reaguje na Madonu z diptychu prvního, konkrétně na postavu Ježíška, která je zde zmnožena v motivu šablony na pozadí obrazu. Tato šablona je vytvořena přímo z prvního obrazu frotáží dítěte a jeho následným vyřezáním. Princip kontrastu plochy a prostoru jsem popsala výše, šablony zde ale slouží nejen jako kompoziční, nýbrž i významový prvek. V horní desce s obrazem Madony ze zmnoženého motivu identických, plošných dětí vystupuje hmotný Ježíšek, čímž je zdůrazněna jeho jedinečnost. Dítě je pupěční šňůrou připoutáno k matce, avšak nenavazuje s ní žádný kontakt, Marie od něj dokonce odvrací hlavu, jako by odmítala připustit úděl, jehož nositelem její syn je. Obě postavy jsou k sobě připoutány odřezanou plochou, která je zároveň odděluje od pozadí, a tak i od okolního světa. Zlacení odřezané plochy má za úkol navodit pocit světla a jeho intenzity, tím částečně i tepla a určitého štěstí, které je však již poznamenáno předzvěstí budoucího utrpení obou postav.

Spodní deska má na pozadí stejný motiv zmnoženého děčka, vmíste, kde v obraze madony byl zobrazen Ježíšek, je však v tomto případě akcentována jeho nepřítomnost. Marie naopak již není izolována, nýbrž je ve velmi těsném fyzickém kontaktu s umučeným Kristem, svírá jej v náručí a tiskne svoji tvář k jeho tělu. Od okolí obě postavy opět izoluje odřezaná

plocha, která zároveň tvoří jednotu s prázdnem, které zbylo po Kristově dětství. Pupeční šňůra, kterou byl Ježíšek připoután k matce, zůstává volně viset v prostoru, zdůrazňuje rodičovské pouto mezi postavami. Odřezaná plocha v tomto případě již není patinovaná, zůstává v přirozené barvě materiálu a má za úkol ještě více akcentovat prázdnotu, která je poslední připomínkou minulosti. Tělnost Marie i Krista a těsnost i vroucnost jejich obětí je zároveň zobrazením mileneckého rozměru vztahu mezi nimi.



Diptych 2

Třetí diptych využívá šablony na pozadí obrazu obdobným způsobem jako diptych druhý. Tentokrát šablona vznikla frotáží druhé desky prvního diptychu, a tvoří tak významový protipól diptychu druhému. V desce s madonou tedy figuruje dvojí připomínka Kristova vykupitelského aktu: za prvé zmnožená šablona postavy, která je fakticky Bolestným Kristem, a za druhé krvácející rána v Mariině boku, která symbolizuje její *compassio*. Marie se stává matkou čistě

Bolestnou, která je svým utrpením Kristovi oporou, a aktivní účastnicí jeho vykupitelského aktu. V porovnání s Ježíškem působí velmi zranitelně, krvácející rána a zavřené oči jasně reprezentují její utrpení. Ježíšek vedle ní působí naopak velmi vyrovnaně a v tomto ohledu i značně nedětsky. Jeho obličej vyjadřuje nejen vědomí vlastního osudu, ale také smíření s ním. Rukou ukazuje na ránu v matčině boku a upozorňuje tak diváka nikoliv na své, nýbrž na její utrpení, tradiční role matky a syna se obracejí, centrem zájmu je Panna Marie.

V druhé desce se role navracejí do tradiční roviny. Nositelem utrpení je bezvládné tělo mrtvého Krista, kterému z rány v boku stříká mohutný proud krve. Marie jeho tělo zezadu podpírá, je mu společnicí a oporou v neštěstí. Šablona s Bolestným Kristem na pozadí způsobuje, že oba dva děje se odehrávají prakticky v jednom čase i na jednom místě, oba krajní póly Kristova života tak jsou neustále přítomné. Jednota dějů je rovněž naznačena kompozičně umístěním ran v tělech Krista a Marie na opačnou, vnější stranu obrazů.⁶⁰

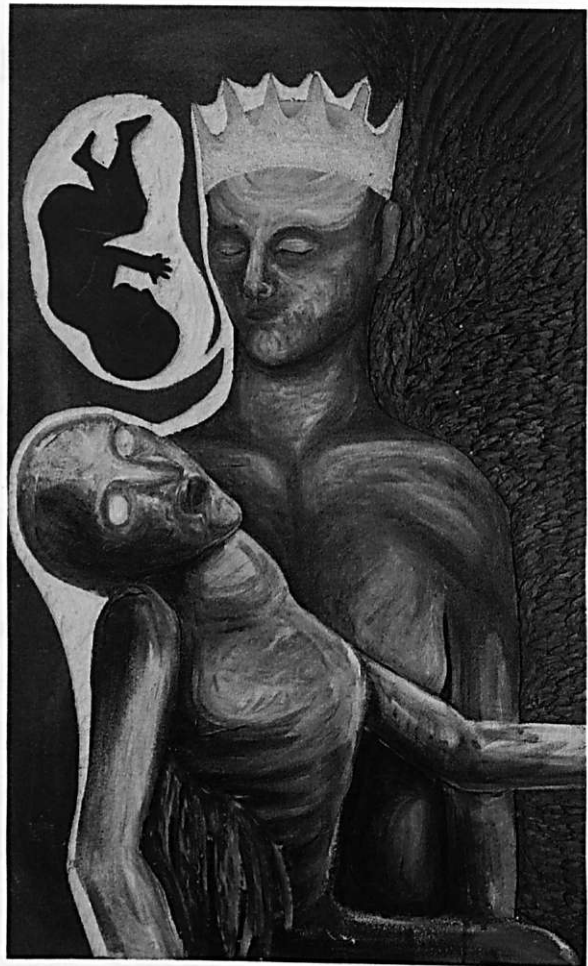
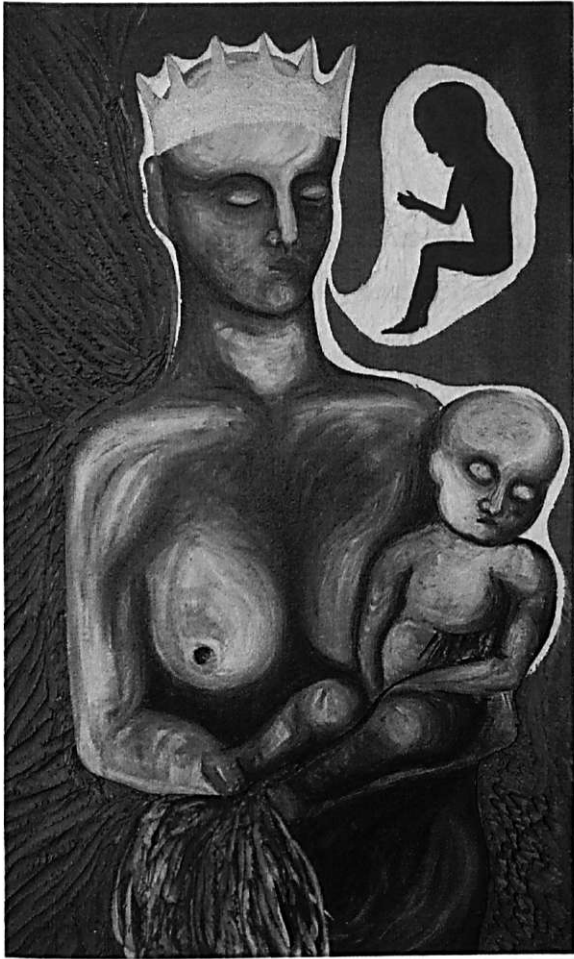


Diptych 3

⁶⁰ To že rána v Mariině boku nerespektuje tělesnou fyziognomii, není dáno významově, nýbrž ryze kompozičně.

Čtvrtý diptych se pokouší spojit použití šablony a odrývaného, emocionálně strukturovaného pozadí. Pro obě desky tohoto diptychu jsem vytvořila zcela nové šablony, které nenavazují na žádný z předchozích obrazů a které tvoří jednotu pouze položením desek vedle sebe. Deska s madonou vychází ze sochařské inspirace Plzeňskou madonou, je její volnou parafrází. Marie na rukou drží děcko, které však není ani tolik dítětem, jako spíše již vědoucím vykupitelem. Předzvěstí jeho budoucího osudu je krev, která již nyní prýští z rány v Ježíškově boku, dítě je tak již v tomto okamžiku více Kristem nežli Ježíškem. Nejen on, ale i matka si je vědoma Kristova budoucího utrpení a diváka na ně upozorňuje jak vyzdvihováním krvácejícího dítěte, tak poukazováním na ztuhlou postavu již mrtvého Krista, kterému rovněž z rány v boku vytéká krev. Tato postava je opět v izolaci oproti okolí a způsob, jakým je připojena k madoně, navozuje dojem jakéhosi obrazového textu, až komiksového sdělení, které vychází z Mariiných úst. Částečně odřezané pozadí postav je, stejně jako v desce s pietou, nabarveno na jednolitě šedou barvu, jeho plasticita tudíž není tak výrazná jako u předchozích desek, přesto má svůj význam - jemnější utváření zářezů a určitá pravidelnost, která se v nich uplatňuje, nese v podstatě emocionální nádech poklidu a harmonie, na protější desce s pietou již tyto zářezy přecházejí v drásavý neklid, chaos a utrpení.

Deska s pietou rovněž vychází ze sochařské inspirace, je mojí reakcí na Chebskou pietu. Kristus zde dosahuje menších rozměrů než Marie a v jejích rukou působí jako toporná loutka, hračka, která je hříčkou osudu. Z boku mu opět vytéká krev, je tedy jasné, že přece jen býval živoucím člověkem. Marie od scény s madonou takřka nezměnila výraz, z jejích úst pouze vychází sdělení, že tento umučený člověk býval dítětem, jejím synem.



Diptych 4

6 Návrh pedagogického využití tématu

Vztah Panny Marie a Ježíše Krista jako vztah matky a syna je z hlediska výtvarné výchovy poměrně náročné téma. Předně je důležité zvolit ideální věkovou skupinu, u níž lze toto téma využít ve všech jeho rovinách, nikoliv pouze jako obecný vztah mezi rodiči (matkou) a dětmi. Dále je podstatné téma vhodně využít vzhledem k jeho náboženskému rozměru - učitelův přístup musí citlivě pracovat jak s žáky ateisty, kterých je v dnešní škole většina, tak s žáky věřícími, jichž se toto téma hluboce dotýká.

Z tohoto důvodu jsem se rozhodla návrh výtvarného projektu zaměřit na studenty třetího a čtvrtého ročníku středních uměleckých škol, studenty výběrových seminářů výtvarné výchovy pro třetí a čtvrtý ročník čtyřletých gymnázií a septimu a oktávu víceletých gymnázií. Projekt tak, jak je navržen, počítá s tím, že studenti již mají za sebou určité výtvarné zkušenosti a základní vědomosti z dějin umění, tudíž je koncipován s cílem propojovat teoretické vědomosti s vlastním výtvarným řešením studentů, umožnit jim vhléd do širších souvislostí tématu a navést je k převádění kulturních archetypů naší společnosti do soudobé reality jejich každodenního sociálního života. Z čistě výtvarného hlediska je zaměřen na experiment s technikou, materiálem a vyjadřovacími prostředky, klade si za cíl, aby studenti objevili nové možnosti, jak ve své tvorbě reflektovat mezilidské vztahy, city a nálady, tak aby i u témat s velkou zobrazovací tradicí mohli uplatnit svoji osobnost a individuální náhled na svět.

Projekt se skládá z pěti dílčích témat. Každé téma je možné dále rozvíjet, vkládat do něj témata další, podle potřeb jej dále technicky obohacovat nebo naopak zjednodušovat, zkracovat.⁶¹ Projekt jako celek je zaměřen na kontrasty obsažené v příběhu i na jeho zobrazení: na kontrast přítomnosti a neaktuálního času, narození a smrti, doteku a izolace, studie a stylizace, plochy a objemu. Jednotlivé úkoly jsou postaveny tak, aby vždy tvořily syntézu osobní výtvarné výpovědi, setkávání studentů se skutečností, poznávání výtvarného řádu a výtvarné kultury.

⁶¹ Projekt je navržen v takové šíři, aby pokryl jak lidský, tak náboženský rozměr příběhu, zároveň je poměrně bohatý na poznávání nových výtvarných technik a na práci s nevšedními materiály. Pokud by byl použit ve výuce studentů, kteří nemají dostatek výtvarných zkušeností, mohl by je spíše odradit či přetěžovat. Je proto třeba zdůraznit, že takto navržený projekt je pouze ideálním typem, který je vhodné dále upravovat podle potřeb studentů, kteří jej budou zpracovávat. ^

6.1 Evangelijní příběh jako archetyp mezilidských vztahů

Téma nazvané Evangelijní příběh jako archetyp mezilidských vztahů je zaměřené na reflexi základního křesťanského příběhu, který je v naší kultuře nositelem mnoha společenských a sociálních hodnot a který je zároveň po staletí základním výtvarným tématem. Dnešní doba sice toto téma odsunula do pozadí, stále se však najdou umělci, kteří z něj čerpají a kteří jej transformují pro potřeby dnešního diváka. Pro studenty z toho vyplývá nutnost poznat evangelia v jejich historické podobě, nikoliv však z dogmatického, nýbrž ze společenského hlediska. Otázkou by mělo být, v čem je příběh o Kristu aktuální a jaké významy v sobě nese z hlediska našeho setkávání a soužití s druhými lidmi, jaký je smysl uchovávání morálních hodnot, oběti za (a pro) druhé lidi, soucitu, empatie a solidarity. Téma je strukturováno takto:

Přidaná hodnota

Studenti se seznámí s evangelijním příběhem, který je jak z výtvarného, tak z kulturně-historického hlediska základním pilířem naší kultury, zamyslí se nad tím, co tento příběh činí tolik kulturně podstatným, a pokusí se jej rozebrat s důrazem na aktuální sdělení, které přináší i soudobému člověku. Zároveň se pro ně tento příběh stane podkladem pro nacházení souvislostí mezi krajními mezemi společenských a mezilidských situací a pro hledání analogie mezi zdánlivě vzdálenými motivy, které se v jiném světle mnohdy mohou jevit jako totožné. Vazba tématu na výtvarnou kulturu i vlastní zadání úkolu studenty postaví před nutnost provádět soustředěný rozbor uměleckého díla.

Námět: Evangelium podle Panny Marie.

Námět vyžaduje transformaci evangelijního příběhu do podoby, kterou by mu asi mohla vtisknout Panna Marie, pokud by se stala jeho autorkou. Evangelia sepsaná Kristovými učedníky jsou sice psána z hlediska hlubokého osobního zaujetí, vztah mezi apoštoly a Kristem však nemůže přerůst z roviny hlubokého přátelství do roviny primární mezilidské intimity. Otázkou proto je, jakým způsobem by evangelijní příběh poznamenalo vyprávění z hlediska člověka, který je Kristu nejbližší a který k němu nemá především náboženské, nýbrž osobní vazby. Co by bylo v příběhu podstatné? Co by naopak zaniklo? Jaký emocionální nádech evangelium Mariiným vyprávěním dostává?

Výtvarný problém

Studenti se budou zabývat převedením příběhu do jeho výtvarné podoby tak, aby text nebyl podstatný pro pochopení ilustrací. Budou analyzovat zjevné i skryté možnosti tématu jak

z hlediska jejich důležitosti pro výstavbu příběhu, tak z hlediska výtvarné nosnosti jeho jednotlivých částí. Budou se zabývat přesnou charakteristikou postav a děje a tím, jaké zvolit kompoziční řešení obrazu, pokud se i kompozice má stát nositelem zobrazované myšlenky. Též o linii a textuře budou uvažovat jako o nositelích významu a budou objevovat způsoby, jak je citlivě využít při pojednávání plochy a objemu.

Motivace

Skupina, která bude výtvarný projekt plnit se seznámí s obsahem Janova evangelia. Ideální možností by bylo propojení výuky v rámci českého jazyka a výtvarné výchovy, takže by četba Janova evangelia vycházela z hodin literatury, ve kterých by byl příběh rovněž zhodnocen po jazykové a slohové stránce. Pokud by nebylo možné téma tímto způsobem mezioborově integrovat, seznámili by se s příběhem studenti samostatně. V hodině výtvarné výchovy by pak byla rozvedena diskuze nad tím, co je v příběhu podstatné, a studenti by ty složky příběhu, které by vybrali jako nejdůležitější, stručně popsali na papír. Pak by se rozdělili do menších skupin a mezi tyto skupiny by rovnoměrně rozdělili papíry s popisem příběhu. Každá skupina by pak měla za úkol vytvořit živé sousoší, které by bylo obrazem popsané situace. Ostatní by je pozorovali a říkali, o jakou situaci se jedná.

Úkol

Vyberte z evangelia nejpodstatnější prvky příběhu a ilustrujte je. Volte náměty tak, aby vypravěčkou a průvodkyní příběhem mohla být Panna Marie. Jak to příběh ovlivní? Zaměřte se na lidskou figuru jakožto nositelku děje a citu, jednotlivé figury postavte do vzájemného kontaktu a intimních vztahů, ale i do konfrontace. Akcentujte místa dotyku a izolace mezi aktéry děje. Vytvořte cyklus devíti samostatných ilustrací na papír formátu A4.

Technika - materiál

Zvolený úkol otvírá celý výtvarný projekt a je jakousi přípravou na další zadávané úkoly. Proto jsem jej koncipovala jako přípravný i z hlediska zvolené techniky. Ilustrace by vznikaly technikou kresby černou tuší, studenti by experimentovali se stopou pera, dřívka a štětce a kombinovali by tyto přístupy tak, aby užití nástroje vždy bylo v příběhu opodstatněné.

Vazba na výtvarnou kulturu - výtvarné umění

Vyšebrodský oltář, Bettina Rheims: I.N.R.I..

6.2 Vyprávění o životě a smrti

Vyprávění o životě a smrti je základním smyslem evangelií: Kristovo narození vedlo přímo k jeho smrti a jeho smrt je prostředkem k věčnému životu všech lidí, kteří uvěří. Smrt člověka se po Kristově vykupitelském aktu stává narozením do věčného života. Vyprávění o životě a smrti je proto dalším logickým tématem, které ve struktuře projektu přímo navazuje na předchozí námět evangelia. Studenti se u tohoto námětu zaměří na ty ilustrace z předcházejícího úkolu, které reflektují Kristovo narození a smrt jakožto okamžik intimního vztahu mezi ním a Pannou Marií. Tyto ilustrace mohou dále rozvíjet v malbě nebo je mohou použít pouze jako inspirační zdroj pro nové výtvarné řešení. Na kresebné utváření textur, které nesou emocionální náboj obrazů, naváže jejich plastická varianta, odřezávání ploch řezbářskými noži. Tato technika umožňuje velmi expresivní utváření pozadí i dotváření postav, zároveň klade zvýšený nárok na malbu, neboť zobrazené figury staví před pozadí, a tudíž do přímého světla, kde malba zůstává ničím nezahalena.

Přidaná hodnota

Úkol je postaven tak, aby obrazy vznikaly modelací světla a stínu a postavily studenty před nutnost zabývat se světlem a jeho účinky v malbě. Prostřednictvím malby stavěné před pozadí vystupuje problematika užívání světla a stínu ve výtvarném umění zvláště naléhavě. Zaměřením úkolu na kontrast zrození a smrti se objevuje potřeba pracovat se světlem tak, aby ovlivňovalo nejen emotivitu obrazu, ale rovněž psychiku diváka i tvůrce. Studenti tak budou objevovat nejen možnosti světelné modelace, ale také souvislosti mezi užitou barvou a náladou obrazu a jeho diváka. V souvislosti s výtvarnou kulturou budou objevovat také estetické zákonitosti středověku a principy světelné mystiky.

Námět: Zrození a smrt ve světle intimních vztahů

Zvolený námět se již více přibližuje ke smyslu celého projektu, stále je však více méně volnou variantou ústředního tématu madona-pieta. Tím, že studenti navazují na výsledky předcházejícího úkolu, se přibližují zobrazení Marie s děckem a Marie s mrtvým Kristem, mají však prostor nacházet prostřednictvím evangelijního příběhu i jiné podoby mezilidské intimity obsažené ve zrození a smrti člověka. Smyslem tohoto námětu tedy není reprodukovat klasickou podobu madony a piety, ale uvědomit si, že stejně jako narození i smrt se hluboce dotýká našich nejbližších a že i ona je momentem nejtěsnějšího kontaktu mezi milujícími se osobami. Narození i smrt v tomto smyslu nejsou záležitostí osamocenému člověka, nýbrž jsou okamžikem tělesného i duševního kontaktu s druhými lidmi.

Výtvarný problém

Úkol je poměrně přesně zadán, přesto je jeho smyslem dát studentům maximální možný volný prostor pro vyjádření námětu a úkolem studentů je tuto svobodu co nejvíce využít. Studenti jsou jeho zadáním postaveni před problém, jak námět uchopit osobitě a přitom od něj neutéct k námětu jinému. Zároveň na ně klade požadavek nahlédnout svět ve světle smyslových požitků, být schopen výtvarně se vcítit a reagovat prostřednictvím výtvarné řeči, vhodně uplatňovat výrazové účinky barev a vytvořit zajímavou barevnou kompozici.

Motivace

Konfrontace vánočních a velikonočních svátků (v jejich křesťanské podobě) ve smyslu hledání podobnosti a kontrastu mezi počátkem a koncem. Studenti na dva velké papíry zapisují motivy, které jsou charakteristické pro Vánoce a Velikonoce, pátrají po jejich smyslu a po tom, co jim předchází nebo naopak po nich následuje. Vyznačují ty motivy, které jsou v těchto svátcích stejné nebo obdobné a které jsou naopak v přímém rozporu. Diskutují nad tím, co je minulé, co přítomné a co budoucí, zamýšlejí se nad lidskou nevědomostí nebo nad smířením s osudem.

Úkol

Prohlédněte si ilustrace k Mariinu evangeliu, které jste vytvořili vy a vaši spolužáci, a diskutujte nad tím, která zobrazení jsou symbolem narození a která symbolem smrti. Namalujte zrození a smrt člověka jako moment nejsilnějšího sociálního kontaktu mezi nejbližšími osobami. Pro zrození i pro smrt použijte vždy samostatnou desku, celkem vytvořte tři celky: první bude prezentovat Kristovo zrození a smrt v evangelijním kontextu, zachová si tedy určitý charakter ilustrace, druhý celek se zaměří již pouze na hlavní postavy nebo polopostavy vymaněné z časoprostorového kontextu, třetí celek bude tvořit vhodný detail kontaktu obou těl. Použijte vhodné barevné ladění tak, aby odpovídalo zamýšlenému citovému náboji. Namalujte postavy v jejich reálném objemu, pokuste se maximálně využít světelné a objemové modelace. Pozadí řešte uplatněním vhodné plastické struktury vytvořené technikou odrývání hmoty, tuto strukturu můžete dále patinovat.

Technika - materiál

Pro zvolený námět jsem zvolila techniku, kterou používám i ve vlastním výtvarném řešení tématu, kde také podrobněji rozebírám příčiny jejího užití a skryté možnosti této techniky. Studenti si zadaným úkolem vyzkouší malbu akrylovými barvami na desky z extrudovaného polystyrenu, pozadí malovaného obrazu budou řešit nejen barevně, ale také

plasticky, odrýváním řezbářskými noži. Důraz na malbu se tak kombinuje s experimentem při používání vhodné struktury odrývaného pozadí, umožňuje světelnou dynamiku obrazu umocnit lomením světla na plastických vrypech a kontrastem plochy a objemu dosáhnout nových expresivních účinků.

Vazba na výtvarnou kulturu - výtvarné umění

ECO, U. *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha: Argo, 2007, str. 61-71.

6.3 Rodiče a děti

Téma rodiče a děti, které jsem také zařadila jako součást projektu, se k hlavnímu tématu práce váže volněji, než je tomu u témat ostatních. Přesto má v projektu své pevné místo jak z hlediska významově obsahového, tak z hlediska výtvarného experimentu a přípravy na další úkoly. Po obsahové stránce má přímou návaznost na téma předcházející, ve kterém studenti hledali mezilidskou intimitu nejen v narození člověka, ale i v jeho smrti. Moment nejtěsnějšího kontaktu mezi matkou a dítětem ve scénách narození Krista jistě cítí i divák, který se nad obsahem těchto scén dále nezamýšlí. V zobrazeních piety nebo oplakávání Krista však převládá chápání vztahu mezi postavami v dogmatické rovině, tedy ve smyslu prezentace vykupitelského aktu. Z hlediska prosté lidské reality se však jedná o podobný námět jako v případě narození - matka svírá v náručí svého syna, pohnuta hlubokými city. Scény oplakávání nebo piety jsou ještě mnohonásobně expresivnější než narození, neboť poukazují na velmi nepřirozenou a bolestivou situaci - rodiče přežívají své děti.

V souvislosti s takovýmto chápáním piety se nabízí otázka, jakým způsobem se mladí lidé vztahují ke svému dětství a ke svým rodičům. Většinou mezi lidmi vládne dojem, že dětství je otázkou několika málo let po narození, že se jedná o jakýsi velmi dočasný stav, který člověk brzy překoná. Pokud však na dětství nahlížíme nejen jako na období ve vývoji člověka, ale také jako na roli, kterou se vztahujeme k druhým lidem, získává naše dětství nové dimenze. Zjednodušeně lze říci, že dokud žije alespoň jeden z rodičů, jsme dětmi.

Téma Rodiče a děti jsem zařadila proto, aby studenti byli nuceni výtvarně reflektovat svůj postoj k vlastnímu dětství, rodičům a chápání sebe sama v primární společenské roli. Zároveň se tímto tématem snažím poukázat na fakt, že krajní meze příběhu o Kristu jsou ve své podstatě samostatným příběhem dramatu mezi matkou a synem a ve smyslu výtvarného vyjádření emocionality jsou jakousi gradací Mariina evangelia i intimity, kterou je možné nalézt ve zrození a smrti. Nejen obsahovým zaměřením, ale i charakterem technického a materiálového experimentu je toto téma zároveň přípravou na následující témata, která jsou již zaměřena bezprostředně na zobrazení madony a piety.

Přidaná hodnota

Námět se zaměřuje na uplatňování osobní zkušenosti studentů i při práci na projektu, který může tematicky pro dnešního člověka působit poněkud „odtažitě“. Vede k hledání paralel mezi každodenností a motivy, které jsou pro nás již pouze uměleckým nebo kulturním faktem. Poukazuje na neohrazenost sociálních rolí a trvalost intimních vztahů. Zaměřuje se na schopnost postihovat podstatné, zároveň se však vyjadřovat ve zkratce a být schopen

generalizovat. Prostřednictvím výtvarného experimentu studentům představuje základní grafické postupy a pomocné grafické techniky.

Námět: Dětství na plný úvazek

Věková skupina, které je tento výtvarný projekt určen, pokrývá mladé lidi na prahu dospělosti. Mnozí z nich se potýkají s touhou osamostatnit se a zároveň se závislostí na rodičích. Proti své rodině revoltují, aby v sobě snáze našli samostatného dospělého člověka. Přesto jsou a budou dětmi, a to i v případě, že se jim touha osamostatnit se vyplní. V reálné dospělosti svoji dětskou roli vezmou na milost. Námět si klade za cíl poukázat na to, že i dospělí lidé jsou v určitém smyslu dětmi a že každý člověk může být na své dětství jedině hrdý. Zůstáváme dětmi, dokud žijí ti, kdo nás jako děti nahlížejí.

Výtvarný problém

Úkol je přípravným stádiem pro výtvarné řešení dalšího námětu, z výtvarného hlediska proto představuje zejména technický experiment. Zaměřuje se na zobrazování podstaty námětu prostřednictvím maximální redukce tvaru, vyžaduje jednoduchost a přímočarost. Prostřednictvím plnění úkolu si studenti osvojí základy grafického myšlení, výtvarnou logiku a kázeň, budou provádět pokusy s grafickým využitím koláže a šablony.

Motivace

Diskuze nad výrokem Arnošta Goldflama: „Mým nejmilejším člověkem je moje maminka, neboť dokud je na světě, jsem chlapcem.“ Kdo je dítětem a kdo rodičem? Kdy přestáváme být dětmi a kdy rodiči? Co pro člověka tento vztah znamená?

Úkol

Vytvořte dvě koláže, které budou reflektovat dva základní přístupy k dětství v každém člověku (být dítětem a být dcerou/synem). Kombinujte materiály tak, aby byly patrné rozdíly mezi těmito přístupy k dětství. Prezentujte životní situaci, ve které dětství probíhá. Z koláží proveďte různé varianty tisku. Z hotových tisků zkopírujte nejpodstatnější linie na tuhý papír a vyrezejte podle nich šablonu. Pomocí štětce, houby a válečku tiskněte šablony na různé podklady. Dějte pokusy i s dalšími materiály, ze šablony vyzkoušejte frotáž, protlačujte barevné pigmenty atd. Pracujte se zmnožením, překrýváním a barevným odlišením šablon tak, aby takto vzniklé plochy nesly vámi požadovaný význam.

Technika - materiál

Koláž z papíru, odstřížků látek a krajek různého druhu, provázků a dalších struktur dle výběru a zásob studentů. Tisk ofsetovými barvami. Šablony množíme akrylovými a temperovými barvami, tuší, pastelem a dalšími materiály dle výběru studentů. Smyslem úkolu je odvaha a ochota experimentovat, studenti proto mohou techniku vyzkoušet všemi způsoby, jaké je napadnou.

Vazba na výtvarnou kulturu - výtvarné umění

Gotická šablonová malba, street art.

6.4 Vztah Panny Marie a Ježíše Krista jako vztah matky a syna

Pátrání po podobách vztahu mezi Pannou Marií a Kristem v rovině vztahu mezi rodiči a dětmi je základním smyslem této práce, a je i tím, k čemu směřuje navržený výtvarný projekt. Zvolený námět se může zdát velmi podobný námětu v kapitole 6.2, přesto se domnívám, že v sobě nese jiné možnosti než prosté vyprávění o životě a smrti, které není zaměřeno dogmaticky, nýbrž lidsky. Námět, který navrhuji zde, naopak již navádí zamýšlet se nad intimitou mezi konkrétní matkou a konkrétním dítětem, mezi Marií a Kristem, a proto vyžaduje respektovat i náboženský rozměr, který v sobě skrývá.

Z toho vyplývá nutnost seznámit studenty s podobami zobrazování Marie s děckem a piety v dějinách umění a na vybraných příkladech vhodně ilustrovat nejen lidství těchto postav, ale také promítání vykupitelského aktu do jejich vztahu, Mariino spoluutření a prostřednictví mezi Bohem a lidmi. Výtvarné práce by měli respektovat náboženský rozměr tématu, zároveň by však studenti prostřednictvím tohoto tématu měli nacházet možnosti, jak jej nově uchopit po obsahové i formální stránce. Proto je jim v zadání úkolu nabídnuta možnost kombinovat tradiční médium malby s moderní šablonovou malbou tak, aby si uvědomili, že každé téma lze libovolně přetvářet a využívat všech moderních přístupů, aniž bychom jej tím znevažovali či dokonce devastovali.

Přidaná hodnota

Prostřednictvím zadaného úkolu studenti budou objevovat možnosti moderní parafráze tradičních motivů, seznámí se s proměnami využívání šablony ve středověku a dnes a pokusí se propojovat tradiční malířské přístupy se současnými výtvarnými trendy. Prostřednictvím kombinace šablonové a světelně modelované malby budou objevovat možnosti výtvarného využití kontrastu mezi plochou a objemem a mezi studií a stylizací. Z výtvarného hlediska budou hodnotit též kontrasty mezi narozením a smrtí a mezi dotykem a izolací jednotlivých složek obrazu.

Námět: Madona-pieta

Námět je zaměřen na konfrontaci Radostné a Bolestné Panny Marie, na spojování krajních mezí příběhu o Kristovi. Představuje určitou syntézu předchozích úkolů.

Výtvarný problém

Zobrazováním motivů, které mají v dějinách umění své tradiční místo, jsou studenti stavěni před problém, jakým způsobem téma nově pojmout, aniž by kopírovali již namalované. Proto se musí hlouběji zamyslet nad kompozičním řešením obrazu ve všech složkách jeho výstavby, včetně zvolené barevné kompozice. Zadáni úkolu je staví před problematiku efektivní práce s kontrastem mezi figurou a pozadím a mezi plochou a objemem.

Motivace

Výtvarná díla ve veřejném prostoru, street art pro středisko katolické mládeže. Zamyslete se nad tím, jak by vypadalo street artové dílo určené na stěnu katolického střediska mládeže. Je vůbec vhodné náboženské motivy transformovat pro potřeby umění tohoto typu? Jaký street artový prostředek zvolit?

Pokud by byly pro naplnění tohoto úkolu vhodné podmínky, bylo by možné posunout jej dále, až k realizaci návrhů na stěnu některého katolického střediska - například v případě, že by se téma realizovalo v rámci zájmového kroužku pořádaného tímto střediskem, nebo pokud by k tomu studenti získali od některého střediska svolení.

Úkol

K zadanému tématu vytvořte návrhy na výtvarné řešení venkovní stěny katolického střediska mládeže. Vytvořte šablonu/šablony, které budou fungovat jako pozadí pro figurální kompozici na téma Madona-pieta. Tyto šablony zmnožte na dva podmalované papíry formátu B1 tak, aby samy o sobě vytvořily logický diptych. Transformujte tato tradiční zobrazení podle toho, jaké významy podle vás nesou tak, abyste je zcela vyvázali z časoprostorové danosti. Při malování figur se opět zaměřte na objemovou modelaci, pracujte se světlem a stínem a akcentujte kontrast mezi plochou v pozadí a objemem figur na popředí obrazu.

Technika - materiál

Technika vyžaduje kombinaci objemově modelované hmoty akrylovými barvami s množstvím papírových šablon na pozadí protlačováním barvy tupováním nebo válečkem, popřípadě jinou technikou dle volby studentů.

Vazba na výtvarnou kulturu - výtvarné umění

Mistr Theodorik, Diptych z Karlsruhe, Madona z Říma, Církvická deska, Narození Krista a Oplakávání Krista z Vyšebrodského cyklu.

6.5 Od Marie matky k Marii Nevěště

Téma zaměřené na ztotožnění Panny Marie s Nevěstou z Písně písní jsem zařadila jako téma vhodné k prohloubení znalostí z dějin umění a jejich propojení s vlastní tvorbou studentů. Východiskem pro realizaci tématu by byla četba Písně písní a její rozbor po obsahové stránce, diskuze nad skrytými významy a nad tím, kdo by mohla být Nevěsta a kdo její milenec. V další fázi by pak studenti hledali v textu úryvky, o kterých se domnívají, že mohou symbolizovat Pannu Marii. Obrazová dokumentace by se vzhledem k potřebám tématu omezovala na ta zobrazení Panny Marie, která jsou madonou nebo pietou, studenti by se seznámili s jejich základní ikonografií a pokusili by se ji na předložených reprodukcích demonstrovat.

Úkol po studentech vyžaduje transformaci jejich vlastních, již hotových obrazů pro potřeby nového tématu, hledání možností, jak vytvářet alternativy téhož, ale také schopnost přehodnotit svůj dosavadní výtvarný názor, zamyslet se nad tím, co vytváří a proč, a zda si zvolili vhodnou cestu. Je tedy jakýmsi závěrečným zastavením, které nabádá k dalším a dalším experimentům s výtvarnými technikami, materiálem a formou. Struktura tématu vypadá takto:

Přidaná hodnota

Úkol staví studenty před nutností opětovně využívat již hotové artefakty k další tvorbě, vyžaduje po nich schopnost reflektovat své výtvary ze zpětného pohledu, být schopen je transformovat pro potřeby dalšího tématu. Studenti budou vycházet z toho, co ve svých obrazech považují za dobré, a naopak vypustí vše, s čím zpětně nejsou spokojeni. V návaznosti na výtvarnou kulturu se seznámí s dalšími aspekty ikonografie zobrazování Panny Marie s děckem, naučí se soustředěně rozebírat umělecké dílo a využívat inspiraci z dějin umění ve vlastní výtvarné práci.

Námět: Nevěsta a její milenec

Zvolený námět se zaměřuje na transformaci intimity, kterou studenti nacházeli v zobrazování Marie matky s Kristem dítětem, do podoby vztahu mezi mileneckou dvojicí. Zamyslí se nad tím, v čem je vztah mezi rodiči a dětmi jiný než vztah mezi partnery, budou porovnávat partnerskou a rodičovskou starost a péči a pokusí se nalézt rozdíly mezi tím, jak člověka ovlivní ztráta dítěte a jak ztráta partnera. Zároveň námět funguje jako vodítko pro poznávání společenských rolí člověka na prahu dospělosti, poukazuje na různorodost mezilidské intimity a na kvalitativní rozdíly vztahu člověka k rodičům a k partnerovi.

Výtvarný problém

Zadání úkolu vede k poznávání techniky frotáže a jejího doplňování kresbou, zabývá se množstvím jednoho motivu do více podob a vzbuzuje ve studentech schopnost vnášet nové významy do předem dané výtvarné formy. Navádí k odvážnému experimentování se základními kresebnými materiály a umožňuje nacházet struktury, které se stanou významovým doplňkem obrazu.

Motivace

Společná četba Písně písní a její doslovný výtvarný přepis. Na velký papír skupina vytvoří společný portrét Nevěsty podle jejího popisu v textu⁶². Vznikne tak jakási mozaika velkého množství motivů, která studenty dovede k diskusi nad tím, jak se liší literární a výtvarná charakteristika, jaké jsou rozdíly mezi literární metaforou a výtvarnou ikonografií a zda a jakým způsobem lze metaforu využívat i ve výtvarném díle.

Úkol

Z obrazů na téma Zrození a smrt ve světle intimních vztahů udělejte frotáže a doplňte je kresbami nebo další frotáží vhodně zvolených materiálů tak, aby se jednalo o zobrazení Nevěsty Kristovy s dítětem Ježíšem a s tělem mrtvého Krista. Vymyslete více variant tohoto zobrazení. Diskutujte nad tím, v čem se liší kontakt mezi rodiči a dětmi a mezi mileneckou dvojicí.

Technika - materiál

Balící papír, grafit, rudka, sépie, suchý pastel, olejový pastel.

Vazba na výtvarnou kulturu - výtvarné umění

Madona z Veverčí, Madona Zbraslavská, deska Narození a Oplakávání Krista z Vyšehradského cyklu, pieta z kostela sv. Tomáše v Brně.

⁶² Vhodné je zaměřit se například na úryvek tohoto typu: *Jak jsi krásná, přítelkyně moje, jak jsi krásná, oči tvé jsou holubice pod závojem, vlasy tvé jsou stáda koz, které se hrnou z hory Gileádu. Zuby tvé jsou jako stádo ovcí před stříháním, jež z brodiště vystupují, a každá z nich vrhne po dvou, žádná z nich neplodná nezůstane. Jako karmínová šňůrka jsou tvé plné rty, ústa tvá půvabu plná, jak rozpuklé granátové jablko jsou tvoje skráně pod závojem. Tvé hrdlo je jak Davidova věž z vrstev kamene zbudovaná, tisíc na ní zavěšeno štítů, samých pavéz bohatýrů. Dva prsy tvé jsou jak dva koloušci, dvojčátka gazelí, která se v liliích pasou. Celá jsi krásná, přítelkyně moje, poskvrny na tobě není.* " (Píseň 4,1-7)

Závěr

Cílem této práce bylo zmapovat téma madony a piety z hlediska jejich podob a pozice v českém výtvarném umění a z hlediska možností, jak toto téma uplatnit v učitelské profesi a reflektovat ve vlastní výtvarné tvorbě.

Z teoretického hlediska práce reflektuje vývoj madony a piety v období české gotiky, zaměřuje se na jejich výtvarnou podobu a společenskou funkci. Ač má tato část práce podobu určitého přehledu, nespokojuje se pouze s popisností, nýbrž se snaží nacházet širší souvislosti mezi výtvarnou podobou tématu, jeho náboženským i lidským rozměrem a společenskou situací, která vznik daných děl umožnila. Volba gotiky jakožto teoretického východiska je přirozenou reakcí na kvalitu děl tohoto období i na hluboké zaujetí gotických umělců právě směrem k zobrazování madony a piety.

České gotické umění je velice důkladně a kvalitně zmapováno v umělecko-historické literatuře, odborných pramenů odpovídající úrovně jsem proto měla dostatek. Bohužel je však převážná část odborné literatury k tématu staršího data, některé citované skutečnosti proto nemusí vždy plně odpovídat aktuálnímu bádání. Tato neaktuálnost se silněji projevuje také při dohledávání vhodných reprodukcí, které v některých případech nedosahují požadované kvality nebo vhodného úhlu pohledu, a proto nejsou vždy schopny plně ilustrovat popisovanou problematiku.

Rozsah této práce bohužel nedovoluje relevantně zmapovat vývoj tématu napříč uměleckými slohy, ani provést bádání nad reakcí soudobých umělců na inspiraci těmito tématy. Pokud mi to bude umožněno, ráda bych se v budoucnosti, například v diplomové práci, věnovala právě zkoumání způsobů, jak tradiční téma madony a piety využívá současné umění.

Vlastní výtvarné řešení tématu úzce souvisí s popsánými teoretickými východisky, která však v některých bodech mohou být, z hlediska chápání jejich výtvarné řeči, mírně diskutabilní. Na výtvarnou stránku této práce je proto třeba nahlížet zejména jako na osobní interpretaci zvolených motivů, z hlediska materiálu a výtvarné stránky věci pak jako na experiment, který si klade otázku, kam je možné při ověřování výtvarné nosnosti a aktuálnosti tématu dojít, aniž bychom jej znevažovali. Domnívám se, že mé výtvarné řešení tématu je schopné fungovat jako syntéza historického pohledu na věc a moderního přístupu k problému jak z hlediska kompozice a obsahu prací, tak z hlediska zvolené techniky a materiálu.

Navržený pedagogický projekt navazuje na teoretické poznatky této práce, zároveň se zabývá možnostmi, jak uplatnit vlastní výtvarné řešení v pedagogické praxi. Projekt se zaměřuje na poznání tématu jako celku, tedy v jeho lidské i náboženské rovině. Náročnost tématu i snaha předložit jej v celé šíři, kterou nabízí, způsobuje, že navržený projekt nejenže musí být uplatňován na studentech vyššího věku, kteří již za sebou mají jisté výtvarné zkušenosti, ale i pro tyto studenty může být až příliš náročný. Proto, pokud by se uplatňoval v praxi, bylo by třeba brát tento fakt v potaz a být připraven pohotově reagovat na potřeby studentů a připravená témata případně vhodně upravovat.

Použitá literatura a prameny

- BABIC, G. *Ikony*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1997.
- BARTLOVA, M. *Světice s knihou: Nově zakoupené mistrovské dílo gotického umění*. Praha: Národní galerie, 1996.
- Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad*. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1979.
- ČERNÝ, P. *Některé nové aspekty ikonografie Panny Marie s děckem v českém umění doby Karla IV.* [online] soubor pdf [cit. 2008-11-22]. Dostupné z WWW: http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetical6/Aesthetical6_03.pdf
- DVOŘÁKOVÁ, V. *Mistr Theodorik*. Praha: Odeon, 1967.
- DVOŘÁKOVÁ, V. Karlštejn a dvorské malířství doby Karla IV. In: *Dějiny českého výtvarného umění I*. Praha: Academia, 1984.
- ECO, U. *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha: Argo, 2007.
- EDEL, T., ROYT, J., BROŽ, R. *Příběh gotické šablony*. Český Dub: Gema art/PMKS Český Dub, 1997.
- FAJT, J., CHLUMSKÁ, S. *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění národní galerie v Praze*. Praha: Národní galerie, 2006.
- FAJT, J. *Gotika v západních Čechách (1230-1530)*. Praha: Národní galerie, 1996.
- FAJT, J. *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie, 1997.
- FISCHL, V. *Píseň písní, zvaná Šalamounova*. Praha: Sefer, 1999.
- HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Paseka, 2008.
- HEINZ-MOHR, G. *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*. Praha: Volvox Globator, 1999.
- HOMOLKA, J. *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách*. Praha: Univerzita Karlova, 1976.
- IGNÁC Z LOYOLY. *Duchovní cvičení*. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma, 2005.
- KEMPENSKÝ, T. *Následování Krista*. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1969.
- KUTAL, A. *České gotické umění*. Praha: Artia/Obelisk, 1972.
- KUTAL, A. Gotické sochařství. In: *Dějiny českého výtvarného umění I*. Praha: Academia, 1984.
- MARKOVIČ, P. *Všeobecný úvod ke Kázáním na Píseň písní sv. Bernarda z Clairvaux*. [online] C2006-2009, poslední aktualizace 15.4.2008 [cit. 2008-11-22]. Dostupné z WWW: <http://revue.theofil.cz/revue-clanek.php?clanek=283>
- MATĚJČEK, A. *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450*. Praha: Melantrich, 1938.
- PĚŠINA, J. Desková malba. In: *Dějiny českého výtvarného umění I*. Praha: Academia, 1984.
- PĚŠINA, J. *Česká gotická desková malba*. Praha: Odeon, 1976.
- PĚŠINA, J. *Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450-1550*. Praha: Orbis, 1950.
- PĚŠINA, J. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. Praha: Odeon, 1987.
- POHNEROVÁ, M. *Duchovní a smyslová výchova*. Rychnov nad Kněžnou: Ježek, 1997.
- ROESELVÁ, V. *Didaktika výtvarné výchovy V, nejen pro základní umělecké školy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2003.
- ROESELVÁ, V. *Námět ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1995.
- ROESELVÁ, V. *Proudy ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 2000.
- ROESELVÁ, V. *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1998.
- ROYT, J. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006.
- RULÍŠEK, H. *Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2005.

SUCKALE, R., WENIGER, M., WUNDRAM, M. *Gotika*. Praha: Slovart, 2007.
ŠTAJNOCHR, V. *Panna Maria Divotvůrkyně*. Uherské Hradiště: Slovácké muzeum, 2000.
VAVŘÍNOVÁ, V. *Malá encyklopedie Vánoc*. Praha: Libri, 2000.
VAVŘÍNOVÁ, V. *Malá encyklopedie Velikonoc*. Praha: Libri, 2006.
VLČEK, P. *Umělecké památky Prahy, 1.díl, Staré Město. Josefov*. Praha: Academia, 1996.
KOL. AUTORŮ. *Žena sluncem oděná. Mariánská inspirace*. Brno: Diecézní muzeum Brno a Area JiMfa, 1990.

Příloha 1

Seznam vyobrazení na CD

- 01: Mistr Vyšebrodského cyklu: **Vyšebrodský cyklus, Narození Krista.** 1345-1350, NG Praha. In: PĚŠINA, J. *Mistr Vyšebrodského cyklu.* Praha: Odeon, 1987.
- 02: Mistr Vyšebrodského cyklu: **Vyšebrodský cyklus, Narození Krista.** Detail poprsí Marie s dítětem.
- 03: Mistr Vyšebrodského cyklu: **Vyšebrodský cyklus, Oplakávání Krista.** 1345-1350, NG Praha. In: PĚŠINA, J. *Mistr Vyšebrodského cyklu.* Praha: Odeon, 1987.
- 04: Mistr Vyšebrodského cyklu: **Vyšebrodský cyklus, Oplakávání Krista.** Detail postav Krista a Marie.
- 05:** Mistr Vyšebrodského cyklu: **Madona z Veverří.** Po roce **1345**, NG Praha. In: PĚŠINA, J. *Mistr Vyšebrodského cyklu.* Praha: Odeon, **1987.**
- 06: **Madona mostecká.** Před rokem 1350, NG Praha. In: MATĚJČEK, A. *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450.* Praha: Melantrich, 1938.
- 07: **Madona Zbraslavská.** 1340-1350, NG Praha. In: FAJT, J, CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění národní galerie v Praze.* Praha: Národní galerie, 2006, str. 25.
- 08: Madona Vyšehradská.** Po roce **1355**, NG Praha. In: MATĚJČEK, A. *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450.* Praha: Melantrich, **1938.**
- 09: Madona z Říma. 1350-1355,** NG Praha. In: MATĚJČEK, A. *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450.* Praha: Melantrich, **1938.**
- 10: **Díptych z Karlsruhe.** Před rokem 1360, Karlsruhe, Staatliche Karlsruhe. In: PĚŠINA, J. *Mistr Vyšebrodského cyklu.* Praha: Odeon, 1987.
- 11: Bolestný Kristus mezi Marií a sv. ženou.** Po roce **1350**, kopie ze **16.** století, NG Praha. In: PĚŠINA, J. *Mistr Vyšebrodského cyklu.* Praha: Odeon, 1987.
- 12: Pieta z dominikánského kostela v Chebu.** Před polovinou **14.** stol. In: KUTAL, A. *Gotické sochařství.* In: *Dějiny českého výtvarného umění 1.* Praha: Academia, 1984, str. 226.
- 13: Pieta v augustiniánském kostele sv. Tomáše v Brně.** In: KUTAL, A. *Gotické sochařství.* In: *Dějiny českého výtvarného umění 1.* Praha: Academia, 1984, str.
- 14: **Pieta v Klosterneuburgu.** Okolo roku 1390, Klosterneuburg. Původ obrázku neznámý.
- 15: Pieta v kostele sv. Ducha v Praze.** In: HOMOLKA, J. *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách.* Praha: Univerzita Karlova, 1976.

- 16: **Strakonická madona.** 1/3 14. století, NG Praha. In: FAJT, J, CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění národní galerie v Praze.* Praha: Národní galerie, 2006, str. 16.
- 17: **Madona z Buchlovic.** 2.čtvrtina 14.století, Brno. In: KUTAL, A. Gotické sochařství. In: *Dějiny českého výtvarného umění I.* Praha: Academia, 1984, str. 229.
- 18: Mistr Michelské madony: **Madona z Michle.** Okolo 1330, NG Praha. In: FAJT, J, CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění národní galerie v Praze.* Praha: Národní galerie, 2006, str. 19.
- 19: **Madona v kostele sv. Jakuba v Jihlavě.** Okolo 1370. In: KUTAL, A. Gotické sochařství. In: *Dějiny českého výtvarného umění I.* Praha: Academia, 1984, str. 233.
- 20: **Madona ze Zahražan.** Původ obrázku neznámý.
- 21: **Madona Staroměstské radnice.** In: KUTAL, A. Gotické sochařství. In: *Dějiny českého výtvarného umění I.* Praha: Academia, 1984, str. 253.
- 22: Mistr Třeboňského oltáře: **Oltář Třeboňský, Kristus na hoře Olivetské.** Krátce po roce 1380, NG Praha. In: FAJT, J, CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění národní galerie v Praze.* Praha: Národní galerie, 2006, str. 42.
- 23: Mistr Třeboňského oltáře: **Oltář Třeboňský, Kladení do hrobu.** Krátce po roce 1380, NG Praha. Původ obrázku neznámý.
- 24: Mistr Třeboňského oltáře: **Oltář Třeboňský, Zmrtvýchvstání Krista.** Krátce po roce 1380, NG Praha. In: FAJT, J, CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění národní galerie v Praze.* Praha: Národní galerie, 2006, str. 44.
- 25: Mistr Třeboňského oltáře: **Církvická deska.** Kolem 1390, NG Praha, In: PĚŠINA, J. *Česká gotická desková malba.* Praha: Odeon, 1976.
- 26: Mistr Třeboňského oltáře: **Církvická deska, Sv. Kryštof.** Kolem 1390, NG Praha, In: PĚŠINA, J. *Česká gotická desková malba.* Praha: Odeon, 1976.
- 27: Mistr Třeboňského oltáře: **Madona roudnická.** Kolem 1385-1390, NG Praha. In: FAJT, J, CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění národní galerie v Praze.* Praha: Národní galerie, 2006, str. 45.
- 28: **Madona Aracoeli II.** In: MATĚJČEK, A. *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450.* Praha: Melantrich, 1938.
- 29: **Ukřižování ze sv. Barbory.** Konec 70. let 14. století, NG Praha. In: FAJT, J, CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění národní galerie v Praze.* Praha: Národní galerie, 2006, str. 43.

- 30: **Madona svatovítská.** Okolo 1415, NG Praha. In: FAJT, J, CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění národní galerie v Praze.* Praha: Národní galerie, 2006, str. 53.
- 31: **Madona Jindřichohradecká.** Kolem 1400, NG Praha. In: FAJT, J, CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění národní galerie v Praze.* Praha: Národní galerie, 2006, str. 55.
- 32: **Madona svatotrojická.** Okolo 1410, Alšova jihočeská galerie. In: Alšova jihočeská galerie: *Gotické umění / malířství a sochařství 13.-16. století* [online] [cit. 2009-03-29]. Dostupné z WWW: <http://www.ajg.ez/cz/page/51/goticke-umeni-malirstvi-asocharstvi.html>
- 33: **Madona svojšínská.** In: MATĚJČEK, A. *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450.* Praha: Melantrich, 1938.
- 34: **Madona Vyšebrodská.** Okolo roku 1420. In: MATĚJČEK, A. *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450.* Praha: Melantrich, 1938.
- 35: Mistr Madony ze Žebráku: **Madona ze Žebráku.** Okolo roku 1380, NG Praha. In: FAJT, J, CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění národní galerie v Praze.* Praha: Národní galerie, 2006, str. 46.
- 36: **Krumlovská madona.** Okolo 1390, Uměleckohistorické muzeum Vídeň. Oficiální informační systém regionu Český Krumlov [online] [cit. 2009-03-29]. Dostupné z WWW: <http://www.encyklopedie.ckrumlov.cz/img.php?LANG=cz&gallery=&img=2589&frekvence=#>
- 37: **Plzeňská madona.** Okolo 1395, Plzeň, Katedrála sv. Bartoloměje. In: BARTLOVÁ, M. *Svěťice s knihou: Nově zakoupené mistrovské dílo gotického umění.* Praha: Národní galerie, 1996, str. 26.
- 38: **Toruňská madona.** Okolo 1400. In: KUTAL, A. *Gotické sochařství.* In: *Dějiny českého výtvarného umění 1.* Praha: Academia, 1984, str. 273.
- 39: **Vratislavská madona.** Okolo 1400. In: KUTAL, A. *Gotické sochařství.* In: *Dějiny českého výtvarného umění 1.* Praha: Academia, 1984, str. 272.
- 40: **Madona ze Šternberka.** Okolo 1400. Původ obrázku neznámý.
- 41: **Pieta v kostele sv. Ignáce v Jihlavě.** Počátek 15.stol. In: KUTAL, A. *Gotické sochařství.* In: *Dějiny českého výtvarného umění 1.* Praha: Academia, 1984, str. 271.
- 42: Mistr Theodorik: **Sv. Lukáš Evangelista.** 1360-1364, NG Praha. In: FAJT, J, CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění národní galerie v Praze.* Praha: Národní galerie, 2006, str. 32.
- 43: Mistr Theodorik: **Sv. Kateřina.** 1360-1364, NG Praha. In: FAJT, J, CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění národní galerie v Praze.* Praha: Národní galerie, 2006, str. 33.

44: Mistr Theodorik: **Imago pietatis**. 1360-1364. Původ obrázku neznámý.

45: **Diptych na dřevěném podkladu číslo 1**. Foto autorka.

46: **Diptych na dřevěném podkladu číslo 2**. Foto autorka.

47: **Diptych na dřevěném podkladu číslo 3**. Foto autorka.

48: **Diptych na dřevěném podkladu číslo 4**. Foto autorka.

49: **Diptych na podkladu z extrudovaného polystyrenu číslo 1**. Foto autorka.

50: **Diptych na podkladu z extrudovaného polystyrenu číslo 2**. Foto autorka.

51: **Diptych na podkladu z extrudovaného polystyrenu číslo 3**. Foto autorka.

52: **Diptych na podkladu z extrudovaného polystyrenu číslo 4**. Foto autorka.

Příloha 2

Originály autorských maleb

8 originálních maleb na podkladu z extrudovaného polystyrenu:

Diptych na podkladu z extrudovaného polystyrenu číslo 1:

1a Madona, 58 x 90cm, akryl na styroduru, 2008.

1b Pieta, 58 x 90cm, akryl na styroduru, 2008.

Diptych na podkladu z extrudovaného polystyrenu číslo 2:

2a Madona, 125 x 60cm, akryl na styroduru, 2008.

2b Pieta, 125 x 60cm, akryl na styroduru, 2008.

Diptych na podkladu z extrudovaného polystyrenu číslo 3:

3a Madona, 60 x 125cm, akryl na styroduru, 2008.

3b Pieta, 60 x 125cm, akryl na styroduru, 2009.

Diptych na podkladu z extrudovaného polystyrenu číslo 4.:

4a Madona, 60 x 100cm, akryl na styroduru, 2009.

4b Pieta, 60 x 100cm, akryl na styroduru, 2009.

4 originální malby na dřevěném podkladu:

Diptych na dřevěném podkladu číslo 1. 30 x 40cm, akryl na dřevě, 2008.

Diptych na dřevěném podkladu číslo 2. 30 x 40cm, akryl na dřevě, 2009.

Diptych na dřevěném podkladu číslo 3. 30 x 40cm, akryl na dřevě, 2009.

Diptych na dřevěném podkladu číslo 4. 30 x 40cm, akryl na dřevě, 2008.

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

pro Martinu Dráždilovou

datum narození: 8. 12. 1987

obor studia: specializace v pedagogice, PG-W

typ studia: pezenční

adresa: Železničářská 65, Plzeň, 312 00 tel.: 777175597 E-mail: m.drazdilova@seznam.cz

V souladu s čl. 18 Pravidel pro organizaci studia Univerzity Karlovy v Praze
zadávám Vám bakalářskou práci na téma:

**Témata křesťanského umění a jejich proměny ve výtvarném umění.
Vztah Panny Marie a Ježíše Krista jako vztah matky a syna.
Madona, Pieta.**

Topics of a christian art and it's modifications.

Pokyny pro zpracování:

Cílem práce je uchopit problematiku daného tématu z výtvarného hlediska, zaměřit se na intimní vztahy a lidské vazby mezi Pannou Marií a Kristem, jako na vztahy matky a syna.

Výtvarná část bude obsahovat cyklus prací od přípravných skic až po výsledné malby zpracované libovolnou technikou, které budou dokumentací osobní orientace v daném tématu, vlastního uchopení tématu a individuálního přístupu k němu.

Teoretická část se bude snažit zmapovat filosofické a etické roviny tématu, zpracuje reflexi děl minulých a současných autorů, vývoj zobrazování v dějinách umění. Zaměří se rovněž na prezentaci osobitých názorů k dané problematice v reflexi s poznatými teoriemi s studii námětu.

V pedagogické části je cílem naznačit některé přístupy k tématu, které je možné využít ve výuce výtvarné výchovy.

