

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**

**CYRILOMETODĚJSKÁ TEOLOGICKÁ  
FAKULTA**

Katedra církevních dějin a dějin křesťanského umění

*Učitelství KV – RV pro 2. stupeň základní školy*

**Nahota v křesťanském umění středověku a  
novověku**

*diplomová práce*

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Miloslav Pojsl

Olomouc 2010

**Gabriela Studená**

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jsem při tom jen uvedené prameny a literaturu.

V Olomouci dne 14. dubna 2010

---

## Obsah

Úvod .....	- 5 -
1. Raně křesťanské umění – zobrazování postav .....	- 6 -
2. Středověk a zobrazování nahoty.....	- 18 -
3. Obroda těla v renesanci .....	- 49 -
4. Baroko aneb umění jako prostředník mezi lidem a církví.....	- 82 -
5. Chápání nahoty v proměnách dějin .....	- 104 -
Závěr.....	- 108 -
Seznam použité literatury a zdrojů.....	- 109 -

*Křesťanství je náboženstvím slova – „A Slovo se stalo tělem ...“ (Jan 1,14), slovo je napsáno, aby uchovávalo příběh Božího zásahu v lidské historii. Každý příběh potřebuje obraz. Papež Řehoř Veliký definoval roli umělce takto: malba má pro negramotné stejný význam jako písmo pro vzdělané. Jazyk je příliš chudý na to, abychom mohli mluvit přiměřeně o Bohu ...<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> MCMANNERS, J., et al. *The Oxford Illustrated History of Christianity*. New York : Oxford University Press, 1992, 724 s.



## Úvod

Ve své diplomové práci se zabývám, jak již název vypovídá, zobrazováním nahoty v křesťanském umění v průběhu dějin. K tomuto, na první pohled možná kontroverznímu tématu, mě přivedla událost, která se odehrála právě v době, kdy jsem nějaký vhodný námět závěrečné práce hledala. Při běžném rozhovoru s mými spíše k ateismu přikloněnými přáteli mně jeden z nich ukázal časopis se spoře oděnými dívkami se slovy: „To kdyby viděl ten váš farář, by se z toho musel jít hned vyzpovídat.“ Na mou otázku: „Proč?“ odpověděl něco ve smyslu, že přece církev nahotu odmítá a zakazuje, s čímž lze samozřejmě částečně souhlasit, ale určitě ne v případě celkem vkusně a umělecky vyhotovených fotografií. Rozhodla jsem se proto sestavit křesťanská umělecká díla obsahující nahotu, která církev nejen že nezakazovala, ale dokonce jimi zdobila své stavby, a to jako důkaz pro všechny, kteří žijí ve stejném nebo podobném mylném přesvědčení jako můj kamarád, a tak se neprávem staví do opozice vůči církvi. Cílem mé práce tedy je systematické uspořádání stěžejních děl křesťanského umění s vyobrazením nahých postav, a to od středověku až po baroko, tedy v období jakési celoevropské jednoty uměleckých slohů.

První kapitola popisuje situaci prvních generací křesťanů, které se musely vypořádat s židovským zákazem zobrazování lidské osoby a všeho, co je živé (*Ex* 20,4; *Dt* 5,8). Druhá až čtvrtá kapitola se potom zabývají převážně konkrétními autory s jejich více či méně známými díly, rozdělenými do třech hlavních skupin, a to Adam a Eva a další motivy Starého zákona; Madona Lactans (Kojící Madona) a jiné výjevy Nového zákona; Křesťanští světci a mučedníci. Závěrečná kapitola pak shrnuje přístupy, jaké společnost a církev k nahotě v průběhu dějin zastávaly. Překvapilo mě značné množství literatury vztahující se k dějinám umění obecně, i když počet náboženských témat se od středověku po baroko nápadně snižoval ve prospěch světských. K zaplnění drobných mezer tištěné literatury jsem proto použila internet. Byla bych ráda, kdyby má práce sloužila k pochopení hlubšího smyslu lidského těla stvořeného k Božímu obrazu.

Ráda bych také poděkovala vedoucímu práce Prof. PhDr. Miloslavu Pojslovi za velikou podporu, rady a doporučení při psaní mé diplomové práce.

## 1. Raně křesťanské umění – zobrazování postav

„Dávejte císaři, co je císařovo, a co jest božího Bohu.“ Křesťanství vzniká a rozvíjí se ve světě, kde stát, náboženství a vlastenectví spolu úzce souvisejí, v samém srdci římské říše, kde obsahem státního náboženství není nic jiného než ceremoniální výraz oddanosti římskému trůnu. Každý římský důstojník byl vázán přísahou bohům, každý císařský a městský úředník se účastnil státního náboženského dění. Křesťan se proto vůbec nemohl podílet na veřejném životě své doby. Přesto všechny křesťanské obce vzkvétaly. Křesťanství totiž dovedlo mnohem lépe uspokojit lidskou touhu po bratrství a spirituálním životě než východní náboženství, která se v té době v Římě objevovala. Prvními vyznavači nového náboženství byli otroci, řemeslníci a ženy. Teprve později a pozvolněji k nim přistupovaly bohatší a vzdělanější vrstvy. Nedostatek finančních prostředků byl zřejmě také jedním z důvodů, proč u prvních křesťanů není patrné žádné umění. Jakmile však křesťanské obce přijaly bohaté a vlivné občany, objevuje se nutnost přizpůsobit nové náboženství světu, od něhož bylo dosud odloučeno. Chudoba a opatrnost také nedovolily také křesťanům na začátku letopočtu budovat pro svá shromáždění zvláštní stavby, jež by se výrazně lišily od pohanských chrámů. Scházeli se proto v domech těch zámožnějších z nich. Helénistická nebo římská nástěnná výzdoba domů přitom zůstala nedotčena.<sup>2</sup>

První křesťané převzali od Židů mnoho základních prvků bohoslužby, a tak se synagogy staly vzorem pro první kostely. Židé nikdy nebyly velcí umělci. (V biblických knihách královských se dočítáme, že když Šalamoun budoval svůj chrám, musel se po umělcích a řemeslnících poohlédnout za hranicemi své země, a úplně stejně postupoval později i král Herodes.)<sup>3</sup> Zodpovědnost za těžkopádnost tehdejšího výtvarného umění nesly zčásti knihy Mojžíšovy, ve kterých je uveden výslovný zákaz Desatera vytvářet jakýkoliv „vymodelovaný obraz“ (srv. *Ex* 20,4). Tradice u Židů tento zákaz vysvětlovala dosti přísně, ale ne vždy. Našly se synagogy, jejichž stěny jsou ozdobené biblickými scénami jako v palestinské Beit Alfa nebo Dura Europos (viz dále), v nichž zřejmě chápali zákon ve smyslu jiných míst Písma jako *Ex* 20,23, kde se zákaz omezuje jen na zobrazování božstva.

---

<sup>2</sup> LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*. Praha : Artia, 1971, s. 10.

<sup>3</sup> JOHNSON, P. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha : Academia, 2006, s. 100.

O řeckém umění víme, že byly všeobecně uctívány velmi realistické sochy bohů, a není vyloučeno, že tento postoj měl vliv i na budoucí rozvoj křesťanského umění, zvláště uvážíme-li, že různé renesance byzantského umění se navracely ke klasickým řeckým vzorům.

V římském prostředí zpočátku nenacházíme zobrazení božstva a také první císařové nestáli o božskou úctu. Tu zavedl teprve Caligula (37-41), který byl jako Antoniův potomek vychován v egyptském prostředí. Od jeho doby se císařova socha stala symbolem monarchické autority a jako taková měla být uctívána. I tento postoj mohl mít vliv na pozdější úctu ikon, v nichž křesťané stejným způsobem uctívali Krista. Také v sochách pohanských filosofů později viděli učícího Ježíše, apoštoly nebo proroky. Obrazy císaře a císařovny se proměnily v obrazy Krista Pána a Panny Marie. Stejně jako triumfální průvody císařů napomáhaly představovat vjezd Páně do Jeruzaléma.

Na Západě, kde se křesťanské umění považovalo za zdroj poučení věřících a nemělo být pobídnutím k uctívání svatých osob, se Otcové druhého století velmi ostře stavěli proti umělcům obráceným na křesťanství. Tertulián (kolem r. 150) jim klade za vinu, že se lidé před jejich sochami klanějí a že jim proto nezbyvá než změnit zaměstnání. Podle Hippolyta (po r. 161) má takový sochař přestat dělat modly, a když se nepolepší, má být vyobcován. Ostatně později byzantská církev úplně opustila od uctívání posvátných soch, jednak se jí zdály příliš tělesné, jednak aby se vyhnula nařčení z modloslužby.<sup>4</sup>

Nejstarší umělecké památky křesťanů nacházíme v několikapatrových katakombách v Římě, Palestině, Alexandrii a na Sicílii, mezi ty nejznámější patří zejména Calixtovy, Domitiliny a Prisciliny. Objevují se v nich první projevy křesťanského nástěnného malířství. Funebrální umění patří dodnes do oblasti prostého řemesla, pokud je tedy zákazníkem rodina se skromnými prostředky. Nebylo by tudíž správné považovat tuto malířskou výzdobu za umělecká díla vysoké kvality. Vyrůstá hlavně z povrchního, ale vcelku půvabného dekorativního stylu, jímž byly od doby Pompejí, tedy v 2. polovině 1. století zdobeny interiéry římských domů. Tento styl se dal přizpůsobit novým námětům. Výzdoba katakomb proto silně připomíná dekorativní malby soukromých domů. Tradiční motivy se tu však prolínají s křesťanskými náměty.

---

<sup>4</sup> NOVOTNÝ, J. *Světlo ikon*. Velehrad, Olomouc : Refugium, Cetrum Aletti, 1997, s. 29 - 30.

Křesťanské motivy jsou jednoduché a zpočátku pouze symbolické – kotvy, ryby, košíky naplněné chleby a vinné hrozny ozobávané ptáky. Námět Dobrého pastýře si křesťané vypůjčili z oficiálního umění.<sup>5</sup> Pastýř není vyzdoben žádným tradičním božským atributem a skutečně vyhlíží jako pouhý ovčák. Obvykle bývá přepásán opaskem, na němž visí čutora či mošna, na nohou má sandály anebo koturny, nákolence či kamaše, a v náručí přináší zbloudilou ovečku nazpět do ovčince. Pokud má jednu ruku volnou, buď kyne na pozdrav, anebo v ní drží pastýřskou hůl, nádobu na dojení či dokonce Panovu flétnu<sup>6</sup> – a tehdy je ztotožněn s legendárním thráckým básníkem, je novým Orfeem<sup>7</sup>, přinášejícím světu spásný zpěv evangelia. Velmi často má vzhled jinocha příjemného zevnějšku s kudrnatými vlasy, přímým pohledem, připomínající svým pružným, elegantním držením a mírně vybočenou postavou spíše antického eféba<sup>8</sup> nežli izraelského proroka. Obraz odpovídá helénistické představě „ideálního člověka“ a tehdejší křesťané si navzdory pronásledování, jehož byli předmětem, s oblibou svého Spasitele v této podobě představovali. Výraz Pastýřova obličej je není individualizovaný, důležitý je symbol mládí nepodléhající času. Věčně mladý, mimočasový Pastýř nikdy nepomíjí.<sup>9</sup>

K motivům nového náboženství patří i postava oranta, ženy, která se modlí s pozdviženými pažemi a je spíše symbolickým obrazem duše zemřelého, ať muže nebo ženy, než aby zobrazovala někoho skutečného.

Na stěnách katakomb najdeme i několik výjevů ze Starého a Nového zákona. Jsou však podány tak schematicky a elementárně, že jen věřící křesťan dokázal rozpoznat jejich obsah. Námět spíše jen naznačují, než aby jej epicky zobrazovaly

---

<sup>5</sup> LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 14.

<sup>6</sup> Panova flétna (píšťala) byla u Řeků speciálně pastýřskou píšťalou. Byl to starodávný dechový nástroj. Skládal se z několika různě dlouhých, a tedy i různě znějících píšťal seřazených podle velikosti a spojených příčkami. Při hře se nástroj posouval u úst ze strany na stranu. Píšťaly se původně dělaly z přirozených rákosových stébel, později též ze dřeva, slonové kosti nebo bronzu. Vznik flétny je obestřen bájemi, které souvisely s tím, že odedávna si na ni hráli rolníci a pastýři své prostonárodní písně. Proto byl její vynález přičítán bohu Hermovi, který byl původně též ochráncem stád, ale častěji a trvaleji jeho synu Panovi, bohu pastýřů. Tato flétna se proto nikdy nepovznesla mezi vyšší uměloú hudbu a tradičně zůstávala hudebním nástrojem prostého venkovského lidu. Jako nejstarší dechový nástroj mnohohlasý (polyfonní) se považuje za jednoho z předchůdců varhan. BAHNÍK, V., et al. *Slovník antické kultury*. Praha : Svoboda, 1974, s. 447.

<sup>7</sup> Orfeus byl synem krále Oiágra a Múzy Kalliopé (podle jiných pověstí syn boha Apollóna). Byl nadaný hudební básník a zpěvák a kromě svých výkonů na harfě, byl považován za vynálezce kytary. Krásou svého zpěvu očaroval celou říši mrtvých a traduje se, že i příroda zůstávala u vytržení při poslechu jeho písní. BAHNÍK, V., et al. *Slovník antické kultury*. Praha : Svoboda, 1974, s. 435 – 436.

<sup>8</sup> Efěb (řec. efēbos, ef = epi – k, do, hēbé – dospělost: „dosahující dospělosti“) – u Řeků „právě dospělý jinoch“. BAHNÍK, V., et al. *Slovník antické kultury*. Praha : Svoboda, 1974, s. 178.

<sup>9</sup> TÉZÉ, J.-M. *Zjevení Krista : ve třinácti staletích křesťanského umění*. Olomouc : Refugium Velehrad-Roma s. r. o., 2007, s. 12.

a rozhodně nejsou onou obrázkovou biblí pro ty, kteří nedovedou číst, jak tomu bude později u středověkých nástěnných maleb.

Aby mohl návštěvník katakomb pochopit smysl malby znázorňující muže nesoucího na zádech lože, musí znát příběh o tom, jak Kristus uzdravil chromého. Podobně i příběh Noemův je charakterizován pouze truhlou na čtyřech nohách, z níž se vyklání muž a vztahuje levou paži k holubici. Historie Jonáše je zachycena v podobě krásného mladíka, který odpočívá pod obrovskou tykví nebo je svrhován do moře (obrázek 1).



Obrázek 1: *Jonáš svržen do moře*, 3. – 4. stol.  
Freska, katakomby sv. Petra a Marcellina, Řím (Itálie).<sup>10</sup>

Zázrak nasycení pěti tisíců, předobraz eucharistie, symbolizuje košík, naplněný chleby a rybami. Dříve se tvrdilo, že náznaková metoda byla zvolena proto, aby se křesťanské pohřebiště podařilo utajit. Avšak i když výjev zahrnuje několik postav, více výzdobných prvků a exotické motivy, nestává se tím pro nezasvěceného pochopitelnější. Sotva lze uhodnout, že obraz muže, který udeřil holí do skály a způsobil, že vytryskl pramen vody, je obraz Mojžíše, jestliže o Mojžíšovy a jeho zázraku divák nikdy předtím neslyšel. Složitější scény se objevují až později; např. klanění tří králů, hodovní výjevy znázorňující pohřební obřad, rajský život blažených nebo večeri Páně. Počet námětů není sice velký, existuje však množství variant. Vyplývá to nikoli z chudoby fantazie, nýbrž z uvážené volby. Scény ze života v ráji (obrázek 2) podávají klíč k pochopení dalších motivů. Výjevy jsou většinou příslibem dalšího života, s nímž zemřelí odchází za práh nové existence, kde dojdou

<sup>10</sup> LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 21.

naplnění. Zárukou spasení je pak zázračná pomoc starozákonního Boha vyvolenému národu i Krista každému, s nímž se setkal na své pozemské pouti.<sup>11</sup> Zcela chybí prvky moci a síly.



Obrázek 2: *Adam a Eva*, 3. – 4. stol.  
Freska, katakomby sv. Petra a Marcellina, Řím (Itálie).<sup>12</sup>

Rukopis maleb je plynulý a uvolněný, barvy teplé a jasné. Tahy štětce musely být lehké, aby malby byly zřetelné ve světle kahanů. Postoje a pohyby figur jsou výrazné, obličejy načrtnuty jen zběžně. Výjimku tvoří pouze některé obrazy žen-orantů, které jsou někdy přece jen asi pojaty jako portréty. Malby jsou zřídka ohraničeny nebo rámovány v ploše stěny. Vystupují zpravidla ze světlého pozadí, anebo se vynořují uprostřed složitějších dekorativních útvarů. Obdobné malby jako na stěnách lze sledovat také ve výzdobě sarkofágů (luxusních rakví), které byly ukládány buď do podzemních hrobek, nebo do zvlášť k tomuto účelu postavených mauzoleí, nebo byly jen postaveny na hřbitovech. Lze sledovat plynulý vývoj od pohanských sarkofágů 2. století až ke křesťanským ze 4. století (obrázek 3). Význam nejstarších maleb tkví spíše v jejich náboženském a historickém obsahu než v umělecké hodnotě.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 15.

<sup>12</sup> MCMANNERS, J., et al. *The Oxford Illustrated History of Christianity*. New York : Oxford University Press, 1992, s. 68.

<sup>13</sup> LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 15 – 16.





Obrázek 3: *Stvoření Evy* ze sarkofágu ze 4. století. Sedící figura představuje Boha Otce, Syn má svou ruku na Evině hlavě, zatímco Adam spí na zemi. Už první křesťané viděli ve slovech Genesis „učíňme člověka k obrazu svému“ náznak Boží Trojice. Je možné, že postava zcela vlevo představuje Ducha svatého.<sup>14</sup>

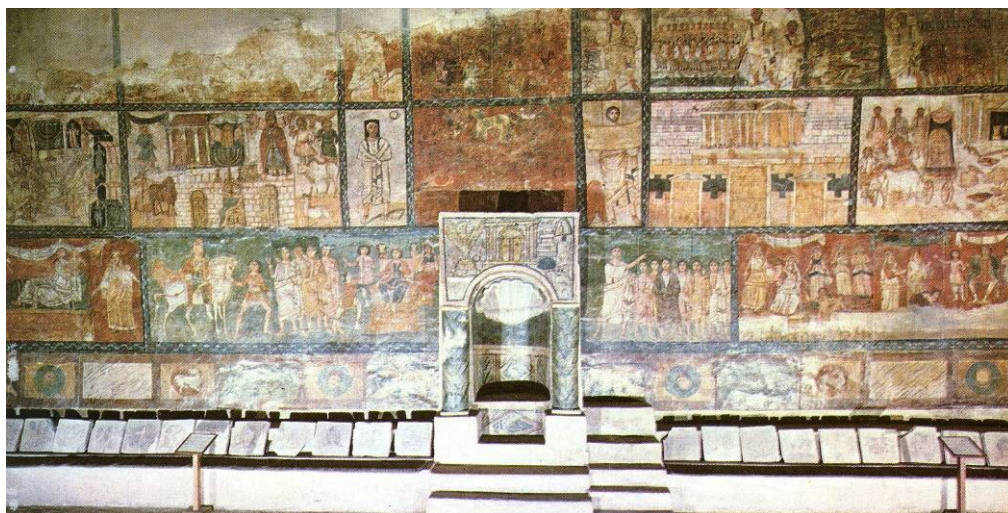
Do nedávné doby se předpokládalo, že nástěnné malby v katakombách jsou jediným dochovaným skutečně raně křesťanským uměním. V roce 1932 byly na místě římského obchodního města Dura Europos<sup>15</sup> na pravém břehu Eufratu odhaleny pozůstatky synagogy ze 3. stol. Tato synagoga byla v rozporu s náboženskými ustanoveními vyzdobena nástěnnými malbami na způsob ilustrované bible (obrázek 4). Objevem této synagogy byla dokázána existence židovského výtvarného umění a židovské ikonografie.<sup>16</sup> *(Vyprávění židovských dějin v obrazech nebylo v souladu s ortodoxií, a tak Židé sami tuto praxi posléze opustili. Máme zde však přímý důkaz, že křesťanská tradice narativního umění, soustředěná kolem Starého a Nového zákona, mohla vyrůst z židovských základů).*<sup>17</sup>

<sup>14</sup> MCMANNERS, J., et al. *The Oxford Illustrated History of Christianity*. New York : Oxford University Press, 1992, s. 49.

<sup>15</sup> Malé opevněné město na březích Eufratu, kde byla r. 265 obklíčena Parthy římská posádka. Protože se obránci obávali, že Parthové podkopou hradby, zbudovali těsně za hradbami vysoký násep z hlíny a lomového kamene. Násep překryl celou řadu domů a pod ním se zachovala v minulém století objevená křesťanská svatyně ze 3. stol.

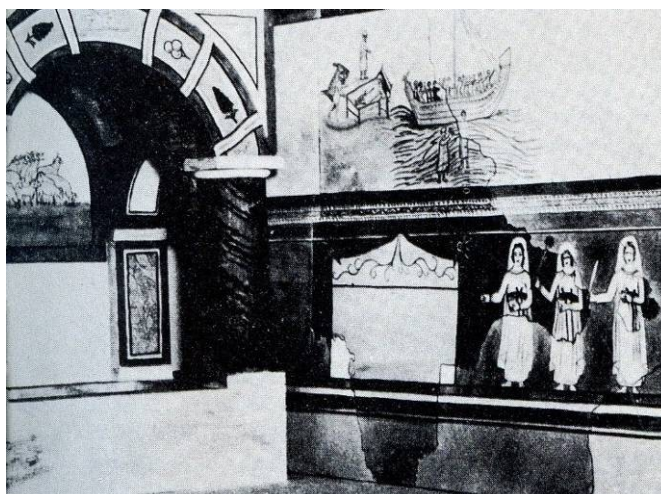
<sup>16</sup> LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 11.

<sup>17</sup> JOHNSON, P. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha : Academia, 2006, s. 101.



Obrázek 4: Západní stěna synagógy v Dura Europos z první poloviny 3. století. Nástěnná malba byla přenesená do muzea v Damašku. Uprostřed stěny edikula k uložení Písma, nad obloukem výklenku je znázorněna schránka pro Tóru. Z biblických scén je zde možné vidět například Zachránění Mojžíše z Nilu vpravo dole.<sup>18</sup>

V nenápadném nárožním domě, který se ničím nelišil od ostatních, našli archeologové rozšířenou místnost s vyvýšeným pódium, patrně jídelnu, a další rohovou místnost – baptisterium. Nástěnné malby zde znázorňují Adama a Evu, Dobrého pastýře, Krista kráčejícího po hladině, Davida a Goliáše, tři ženy, jdoucí se svícemi k otevřenému sarkofágu – Tři Marie u hrobu Kristova (obrázek 5) – aj. Styl maleb je velmi prostý a blíží se nástěnné výzdobě městského pohanského domu.



Obrázek 5: Nástěnné malby v baptisteriu v Dura Europos. V horním pásu je možno vidět Uzdravení chromého a Krista, kráčejícího po hladině Genezaretského jezera, v dolním pásu pak Tři Marie u hrobu.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 17.

<sup>19</sup> Tamtéž, s.11.



Malířské památky v Duře patří do oblasti tzv. parthského umění, jež není asi ničím jiným než lokálně zbarveným helénistickým projevem. Všimáme si tu představ i znaků, které později proniknou do byzantského umění a budou patřit k jeho charakteristickým rysům – totiž důsledné frontality, plošnosti a spirituálního výrazu tváří. Snad už tehdy existoval kánon témat, jimiž byly zdobeny stěny, a snad i přesná pravidla, jak se výjevy mají znázorňovat. Objev nástěnných maleb s ucelenou koncepcí v durské synagoze nasvědčuje, že si i církve nejspíše pořizovala vzorníky námětů, jak to bylo běžné v současném pohanském umění. Pro pohanské umění dokládají existenci takových vzorníků především mozaikové podlahy navzájem blízké zobrazenými náměty v celém římském světě. I kdyby nástěnné malby ve svatyni v Dura Europos byly dílem místního umění, a tedy jen lokálním projevem, překvapuje, že byly pojaty stejně jako výzdoba katakomb, že se totiž od ostatního umění své doby neodlišují natolik, jak bychom si snad mohli myslet.<sup>20</sup> Ať byly první křesťanské obce jakkoli chudé, podezřelé a pronásledované, ať postrádaly ve svém životě jakoukoli okázalost a jakékoli tendence k antropomorfismu<sup>21</sup>, zachovávají si umělecká díla vzniklá v jejich středu pevnou hodnotu. Tato hodnota je především sociologická, protože díla vyjadřují, právě tak jako náboženské texty, nejtypičtější znaky života obce, dále spirituální, protože usilují o výraz nové víry, o obrazovou materializaci víry v ducha a pravdu, a konečně výtvarná, protože se tradiční forma naplňuje novým obsahem, který musel na sochaře a malíře zapůsobit.<sup>22</sup>

První projevy křesťanského malířství se objevují také v Egyptě, a sice v alexandrijských katakombách, odhalených v roce 1864. Jejich nástěnné malby znázorňují obdobné náměty jako katakomby v Římě. Později zdobili své kostely freskami koptští mniši. Vše, co se zachovalo z koptského malířství, má vysokou uměleckou hodnotu. Ovšem velké škody těmto dílům učinili muslimové při plenění klášterů. Z toho, co máme dnes k dispozici, je zajímavá zejména odvážná ikonografie, která časem pronikla až na latinský Západ a poznamenala umění vrcholného středověku. K ní patří například obraz Madony s Ježíškem u prsu, inspirovaný Isidou<sup>23</sup> kojící Hóra (malba v kostele v Sakkáře). Svou důležitost měli

---

<sup>20</sup> LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 11 – 12.

<sup>21</sup> Antropomorfizace – přenášení lidských vlastností do mimolidské skutečnosti; personifikace. KLIMEŠ, L. *Slovník cizích slov*. 6. přepracované a doplněné vyd. Praha : SPN, 2002, s. 30.

<sup>22</sup> LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 33.

<sup>23</sup> Isis byla v egyptském náboženství manželkou a sestrou boha Usira a matkou boha Hora, „Paní mocných slov“, Královnou nebe“, „Největší z bohyně“. Soustřeďovala v sobě nejkladnější rysy a vlastnosti ženy: ušlechtilost a krásu, manželskou lásku a věrnost, mateřskou péči a starostlivost.

i andělé, ochránci věřících v zápase s ďábly. Ti jsou znázorněni v podobě kentaurů, nymf, satyrů, žen ... Koptští mniši mistrně dokázali svým preludům dát na obrazech sílu skutečnosti.<sup>24</sup>

Nejdůležitějším faktorem, který nakonec rozhodl o povaze monumentálního křesťanského umění, byl imperiální stát, s nímž se církve spojila. Když v roce 313 císař Konstantin vydal Milánský edikt, nejen křesťanství legalizoval, ale navíc ho učinil státním náboženstvím. Církevní umění se tak začalo stávat nezávislým a oficiálním. Biskupové byli dříve chudí a státním úřadům podezřelí, nyní však mohli požadovat a také získávat od císařského dvora štědrnou moc. Tato změna byla příčinou vzniku umění zcela odlišného a bohatšího.<sup>25</sup>

Od druhé čtvrtiny 4. století malíři postupně upouštějí od barev odpovídajících realitě a zaměřují se na zářivé. Proto se oblíbeným výrazovým prostředkem tohoto umění stala mozaika. Lesk materiálu, zlata, stříbra, perleti a skla, podtrhoval lesk barev. Světla oživovala postavy a obklopovala je tajemností, která se přímo vázala k jejich významu.<sup>26</sup> Již na mozaikách ze 4. století lze vidět nahé postavy. Patří k nim např. mozaika v bazilice v Aquileji, zachycující dva výjevy ze života proroka Jonáše: záchranu z útrob mořské obludy a odpočinek pod tykvočným stonkem (obrázek 6). Scéna i osoby jsou realisticky znázorněny. Pozadí, či lépe prostředí, do něhož jsou zakomponovány, se uplatňuje v celku výrazněji než epický prvek. Pojetí je stejné jako na pohanských mozaikách z téže doby. Můžeme si všimnout obdobně realisticky znázorněných mořských živočichů různých druhů.<sup>27</sup> Křesťanský námět je tu znázorněn totožným způsobem jako v katakombách navíc je však důvěrněji spojen s obvyklou dekorativní tematikou, v níž se vlastně ztrácí.

---

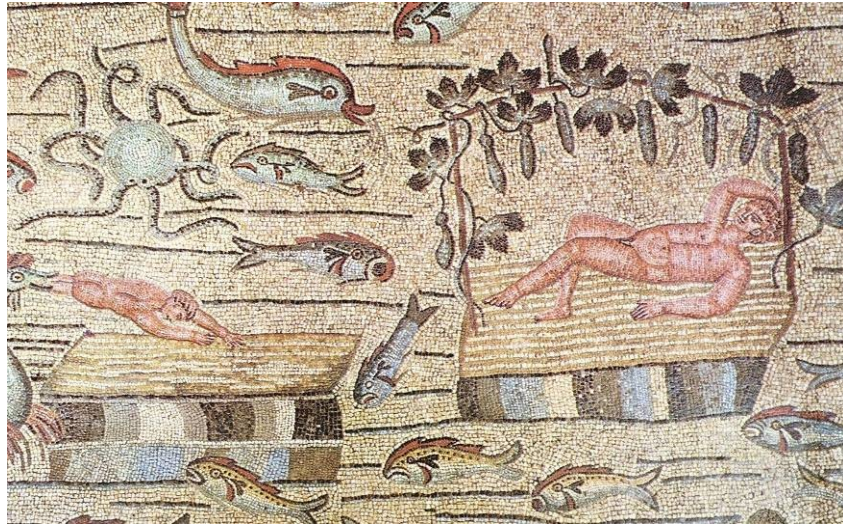
Proto byla uctívána jako ochránkyně žen, zejména matek. Její slovo prý nikdy není bez účinku. Zvláštní zasvěcenci Isidina kultu ji oslavovali hymny a litaniami, zobrazovali ji v modrém plášti posetém hvězdami, na srpku měsíce a s dítětem (Horem) v náručí. Koncem 5. století př. n. l. překročil její kult hranice Egypta a pronikl do Řecka; do Říma se dostal koncem 2. stol. př. n. l. Zde se nejlépe zachoval její chrám v Pompejích, zasypaný při výbuchu Vesuvu v roce 79 n. l. V troskách se našla roku 1813 také kostra kněze, který právě posnídal slepici s vínem a chtěl prchnout s chrámovou pokladnicí, obsahující 460 zlatých, stříbrných a bronzových mincí. Zbytky chrámů bohyně Isis a památky jejího kultu byly objeveny až v Porýní a Podunají. ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a králové starého Egypta*. 3. upr. vyd. Praha : BRÁNA, 2005, s. 82 – 87.

<sup>24</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 3*. Praha : Odeon, 1978, s. 64 – 67.

<sup>25</sup> LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 33.

<sup>26</sup> STERN, H. Křesťanské umění od katakomb k Byzanci. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969, s. 30.

<sup>27</sup> LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 33.



Obrázek 6: *Příběh Jonášův* (detail), 4. století.  
Podlahová mozaika, bazilika, Aquilej (Itálie).<sup>28</sup>

Množství mozaik s figurativní tematikou se nalézá v Ravenně, jednom z nejdůležitějších středisek byzantského umění na Západě. K těm nejvýznamnějším patří mozaiky v chrámech San Apollinare Nuovo nebo San Vitale.

Současně se vyvíjí skutečná křesťanská ikonografie.



Obrázek 7: *Křest Kristův*, kolem 450.  
Mozaika, kupole baptisteria ortodoxních, Ravenna (Itálie).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*, s. 26.

<sup>29</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 3*, s. 26 – 27.

## **Ikony**

Ikony se vyvinuly z obrazů a symbolů, které můžeme vidět již v katakombách. Je ovšem podstatný rozdíl v pochopení jejich významu na Západě a Východě. Na Západě se ikony malovaly především ve středověku a sloužily zejména jako výzdoba či poučení věřících. Vývoj západního malířského umění však pokračoval dále v renesanci a baroku. Východní pravoslavní křesťané posunuli význam ikon dále, a tak vyzdvihují hlavně jejich duchovní aspekt. Jsou srovnávány s písemným zjevením (někdy dokonce eucharistií) a stejně jako ono se považují za náboženskou činnost, pocházející z božské inspirace. Jako v Písmě je tu hlavním autorem Duch svatý, jemuž malíř propůjčuje jen své technické schopnosti, osvobozuje se od všeho osobního, a proto zůstává anonymním, nepodepisuje své práce. Má se také na malbu připravovat modlitbami a postem a přijmout k tomu požehnání od kněze. Do barev přidává svěcenou vodu, ostatky svatých a někdy i eucharistický chléb.<sup>30</sup>

Tradice malby ikon vede ke zvláštnímu jevu. Jako Písmo, a to v důsledku Vtělení, i ikona brzy upouští od hmotných a živočišných symbolů a přechází k zobrazování lidské podoby jako nejvznešenějšího Božího stvoření, jak to bylo výslovně ustanoveno 82. kánonem koncilu v Trullo r. 691, který odmítá i zobrazování symbolu Beránka. Tento obrat byl rovněž připraven v řeckořímském prostředí bájemi o bozích, kteří se v lidské podobě zjevovali lidem.<sup>31</sup>

Člověk se považuje za obraz Boží, a tak se brzy pod vlivem řecké filosofie vynořuje otázka, zda je to duše nebo tělo, jež je Božím obrazem. Biblicky vzdělaný věřící si takovou otázku neklade, protože pro Bibli je oním obrazem celý člověk.

Figury na ikonách jsou často ve strnulé poloze, je téměř nepředstavitelné, že by byly nahé. Oděv je totiž podle malířů ikon součástí těla. Jejich filosofie vychází z myšlenky, že v běžném životě je oděv vnějším pokračováním těla, k němuž je analogická srst u zvířat nebo ptačí peří; je k tělu přiložen napůl mechanicky, protože mezi oděvem a tělem jsou těsnější vztahy, než je pouhý dotyk: jak oděv těmi nejtenčími vrstvami proniká tělesnou strukturu, tak do organismu částečně vrůstá.

Ne, že by obnažená postava byla neslušná nebo nehezká, ale byla by metafyzicky méně srozumitelná, bylo by obtížnější na ní spatřit podstatu lidskosti. Oděv tedy znázorňuje tkaninu z činů svého nositele; to není metafora, ale vyjádření myšlenky, že svatí rozvinuli duchovním činem u svého těla nové tkaniny duchovních energií

---

<sup>30</sup> NOVOTNÝ, J. *Světlo ikon*. Velehrad, Olomouc : Refugium, Cetrum Aletti, 1997, s. 15.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 45.

a při názorném vnímání se toto rozšíření těla symbolizuje oděvem. Není to tudíž vzhledem k představám řádu morálního, životního nebo jakéhokoli jiného, ale je to zakotveno v podstatě uměleckého díla, tj. následkem umělecké symboličnosti ikony.<sup>32</sup>

Jelikož výtvarné umění na Východě v malbě ikon prakticky „ustrnulo“ a setrvalo celá staletí, budu se ve své práci zabývat uměním západní církve, která je k zobrazování nahoty poněkud „shovívavější“.

---

<sup>32</sup> FLORENSKIJ, P. A. *Ikonostas*. Brno : L. Marek, 2000, s. 86 – 87.

## 2. Středověk a zobrazování nahoty

Politické dějiny většinou kladou konec starověku a začátek středověku do 5. století, kdy došlo k sesazení posledního západořímského císaře Romula Augusta (476) nebo k přijetí křtu franským králem Chlodvíkem z rukou katolického biskupa v Remeši (kolem 498). Naopak v dějinách myšlení bývá tento přelom epoch kladen do století šestého, kde se nabízí například rok 529. Zatímco na Východě v tomto roce dekret císaře Justiniána nařídil uzavření filozofické školy v Athénách, jeden z hlavních symbolů antické vzdělanosti, na Západě ve stejné době začal Benedikt budovat klášter na vrcholku Monte Cassino a položil tak základy budoucího benediktinského řádu. V dějinách umění na Západě i na Východě tento přelom epoch značí 7. a 8. století. Na Západě s výjimkou několika středisek v Itálii byla léta 550 – 750 dobou „temna“. Řeckořímská tradice vymizela a barbarský styl tu předcházela prvním projevům karolinského umění. Zjevně se tedy uzavřela historie umění, které se zrodilo v římské říši a živilo se řeckořímskou kulturou. Toto umění mělo dva hlavní prameny: pohanské výtvořiny a křesťanskou víru. První určoval formu, druhý obsah. A právě křesťanské umění zejména v Byzanci vytvořilo základnu umění středověkého, které se zcela zřejmě od dřívějšího řeckořímského lišilo.<sup>33</sup>

Pojetí klasické antiky si kladlo za cíl napodobit přírodu. Příroda byla jediným cílem a pravzorem všeho výtvarného snažení. U výtvarné formy však byla chápána v užším smyslu, pouze jako opticky vnímatelný svět. Umění mělo představovat viděnou realitu. Po formální stránce to znamenalo zakreslení viděného tvaru, snahu o plastický tvar.

Středověk se naopak snažil o vyjádření nezávislé na viděné skutečnosti, projevovala se snaha o zobrazení světa vnitřního. Neznamená to zavržení přírodního zdroje umění, ale jeho hlubší pochopení. Na rozdíl od antiky, která kladla důraz na co nejvíce realistický přepis viděných tvarů, středověk zdůrazňuje vytváření nových tvarů, místo dřívějšího prostorového pojetí zdůrazňuje plošnost. I barvy mají jiný význam: nepřepisují skutečnost, spíše tlumočí vnitřní, duchovní svět. Odpovídají myšlenkám a pocitům vkládaným do výtvarného díla.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> STERN, H. Křesťanské umění od katakomb k Byzanci. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969, s. 38 – 39.

<sup>34</sup> NOVÁK, A. *Vědomí středověku : Z kulturních dějin prvního tisíciletí*. Praha : Mladá fronta, 2007, s. 72.

## Raně středověké umění a románský sloh

Na Západě přibližně od 4. do 10. století docházelo k velkým změnám. Celou oblast západořímské říše začaly po jejím zániku osidlovat germánské kmeny a zakládat zde barbarská království. S původním římským obyvatelstvem ale nebojovali, naopak, začali od nich přejímat jejich zvyky, jazyk i náboženství. Germánům křesťanství vyhovovalo, protože víra v jednoho Boha odpovídala jejich společenskému uspořádání, kdy v čele kmene nebo barbarského království stál jediný vládce.

Nově příchozí germánské kmeny s sebou také přinášely vlastní zvyky a dovednosti, k nimž patřilo zejména pozoruhodné šperkařství.

K nejvýznamnějším barbarským říším patřila v 6. století říše Ostrogótů (východních Gótů), která se rozkládala na Apeninském poloostrově. Jejím střediskem byla severoitalská Ravenna, kde sídlil král Theoderich, a později zde vznikl papežský stát. Pro dějiny západní Evropy měl ale zásadní význam vznik Francké říše. Její první král Chlodvík si podmanil po roce 480 se svým kmenem původní římské obyvatelstvo na území provincie Galie, a vytvořil tak základ silné Francké říše. Asi roku 496 se dal podle obřadu římské církve pokřtít.<sup>35</sup> Bylo tím umožněno splnutí germánství s křesťansko-antickou kulturou, a tak vytvořen předpoklad ke zrodu křesťanského Západu.<sup>36</sup>

Křesťanské umění se znovu dostává do popředí za vlády slavného franckého panovníka Karla Velikého (vládl v letech 768-814). Roku 800 jej papež Lev III. v Římě korunoval na císaře. Karel dal obrysy politické mapě moderní Evropy, jak ji známe dnes. Centrem nového impéria se roku 794 staly Cáchy. Na této půdě se zrodilo tzv. karolinské umění.<sup>37</sup> To se už nespokojilo s jednoduchým uměním barbarů, plným abstraktních linií a pletencových vzorů s fantastickými zvířaty, ale usilovalo o obnovení římské tradice. Sochařská i malířská díla, která se zachovala (Cáchy, Lorsch) jsou blízka dílům antickým i byzantským. Nejkrásnějším projevem karolinské renesance je knižní malba.<sup>38</sup> Jejím hlavním znakem je christocentrismus, hlavním tématem se proto stává Kristus a jeho pašije, a z nich zejména scéna

---

<sup>35</sup> ČORNEJ, P., ČORNEJOVÁ, I., PARKAN, F. *Dějepis 2 pro gymnázia a střední školy : Středověk a raný novověk*. Praha : SPN, 2001, s. 9 – 13.

<sup>36</sup> FRANZEN, A. *Malé dějiny církve*. 3. doplněné a rozšířené české vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2006, s. 100.

<sup>37</sup> RYWIKOVÁ, D. *Úvod do křesťanské ikonografie*. Ostrava : Ostravská univerzita, 2006, s. 26.

<sup>38</sup> JACQUIOTOVÁ J., KINGOVÁ E. Historický přehled: Předrománské umění. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969, s. 275-276.



Ukřižování, která klade důraz na Kristovo vítězství nad smrtí. Kristus jako vítěz byl vzorem nejen pro francké bojovníky a krále, ale i pro církev bojující (*Ecclesia militans*). Díla, na nichž je patrné jak Kristovo božství, tak také Kristovo lidství, sloužila zejména jako „obrana“ křesťanské víry proti heretickým učení, zvláště pak adopcionismu<sup>39</sup>, který v 8. století šířili španělští biskupové Elipand z Toleda a Felix z Urgely. K takovým dílům patří např. iluminace v sakramentáři z opatství v Gellone Křest Krista.<sup>40</sup> Nahota jako taková nebyla přímo odmítána, spíše byly do popředí staveny takové náměty, které si ji nevyžadovaly, popř. se na velmi stylizovaných postavách de facto „ztrácela“. Příkladem mohou být mučedníci přikovaní ke křížům z Mellebaudovy krypty u Poitiers (obrázek 8).



Obrázek 8: Mučedníci přikovaní ke křížům, konec 7. stol.  
Stéla z Mellebaudovy krypty u Poitiers (Francie).<sup>41</sup>

Výjimku tvoří iluminace v první bibli Karla Holého, znázorňující v narativních výjevech příběh Adama a Evy. Dokládá návrat k zobrazovací tradici antiky a nahotu předkládá velmi realisticky. Dílo bylo vytvořeno v Torsu kolem roku 846 (obrázek 9).<sup>42</sup>

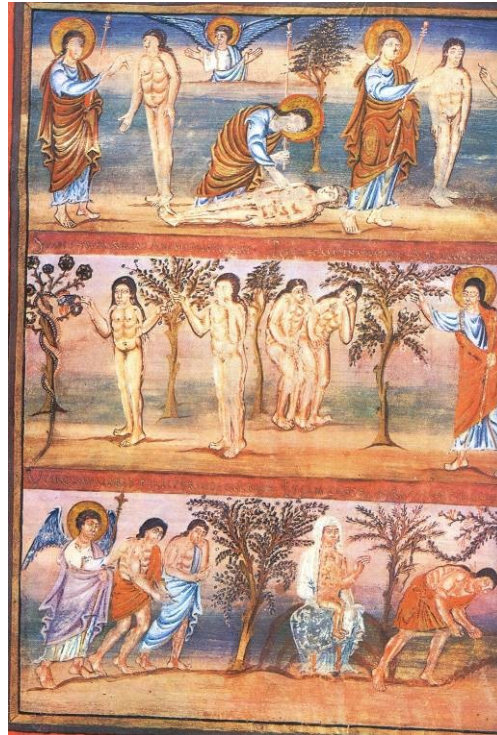
<sup>39</sup> Adopcionismus chápal Krista pouze jako člověka vybaveného Boží mocí. Toto zbožštění obdržel při svém křtu v Jordánu, nebo až při vzkříšení. Nositeli této hereze byli biskup Theodosios z Byzance (exkomunikován r. 192), Pavel ze Samosaty (sesazen a exkomunikován r. 269), Elipand z Toleda a Felix z Urgely. Srov. POSPÍŠIL, C. V. *Jako v nebi, tak i na zemi : náčrt trinitární teologie*. Praha, Kostelní Vydří : Krystal OP, Karmelitánské nakladatelství, 2007, s. 240 – 243.

<sup>40</sup> RYWIKOVÁ, D. *Úvod do křesťanské ikonografie*. Ostrava : Ostravská univerzita, 2006, s. 26 – 28.

<sup>41</sup> HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969, s. 262.

<sup>42</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění* / 3, s. 206 – 207.





Obrázek 9: *Příběh Adama a Evy* (z první bible Karla Holého), kolem 846. Illuminace, Bibliotheque Nationale, Paříž (Francie).<sup>43</sup>

Roku 887 došlo k definitivnímu rozdělení Francké říše na západní a východní. V roce 926 východofrancký král Jindřich I. obnovil jednotu říše spojením saského, franckého, bavorského, švábského a lotrinského vévodství v jeden celek. V roce 962 byl v Římě korunován římským císařem jeho syn Ota I., a tak založena Svátá říše římská národa německého.<sup>44</sup> Obrazný charakter nově vzniklého otonského umění se odráží v postavě jeho vnuka Ota III., který pocházel za saského rodu, ale jeho matkou byla Theofano z císařské konstantinopolské rodiny. Mísila se v něm tedy dosud takřka barbarská krev s krví řeckou. Otonské umění se snažilo oživit antiku, a tak podobně spojilo germánskou sílu se značně orientalizovaným světem byzantským. Objevily se znovu pokusy vyjádřit lidskou postavu ve svém objemu. Nová snaha byla ale zčásti umělá, protože postrádala nějaký jednotící princip.<sup>45</sup>

Otonská sakrální ikonografie se nejvíce uplatnila v knižní malbě. V jejím jádru je opět christocentrismus, ovšem v některých případech ovlivněn otonskou imperiální ideologií. Zatímco u karolínských králů byla idea panovníka postavena na starozákonní tradici (vzor např. král David), zde se setkáváme s neobvyklým jevem pro křesťanské umění – ztotožněním Krista s osobou císaře (christomimetes), popř.

<sup>43</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 3*, s. 206 – 207.

<sup>44</sup> RYWIKOVÁ, D. *Úvod do křesťanské ikonografie*. Ostrava : Ostravská univerzita, 2006, s. 33.

<sup>45</sup> HUYGHE, R. Umění, život a ideje. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969, s. 246.

císaře jako zástupce Boha na zemi. S blížícím se koncem milénia se také začínají poměrně často ztvárňovat náměty z Apokalypsy, protože lidé věřili, že se blíží konec světa a příchod Antikrista.<sup>46</sup> Všechny tyto projevy otoské renesance byly už ale předzvěstí nově přichozího románského uměleckého stylu.

Termín „románské umění“ se užívá k označení architektury a dekorativního umění, které se vyvinuly na Západě v 11. a 12. století. Jak název napovídá navazuje na starořímskou tradici, ovšem s volnějším obměnami, které používali umělci v jednotlivých provinciích římské říše. Sochařství a malířství sloužilo především k výzdobě církevních staveb, význam má také iluminace knih. Nástěnné malby plnily dvojí roli. Jednak oslavovaly křesťanskou víru, jednak zprostředkovávaly negramotným věřícím biblické scény nebo výjevy ze života svatých.<sup>47</sup>

Sochařství poprvé ztvárnilo živé bytosti až v polovině 11. století, ale poté se vyvíjelo velmi rychle. Vrcholné románské sochy snesou srovnání s díly archaického Řecka. Některé práce jsou ryze expresivní, jako např. průčelí v Moissaku nebo ve Vézelay a Autunu. Autoři těchto průčelí porušovali proporce lidského těla a zkreslovalo umístění údů, aby vyjádřili nadpozemský a polobožský charakter postav nebo aby je prostě vkomponovali do vymezeného tvaru. Nahé postavy ovšem můžeme vidět jen velmi zřídka. Opět je to dáno náměty, které svou podstatou nahotu nevyžadovaly. Jistou výjimkou je tedy ztvárnění Evy ze severního portálu katedrály Saint-Lazare v Autunu v Burgundsku, přibližně z let 1135 – 1140. Eva plížící se listím, aby utrhla jablko, od něhož odvrací zrak, je dílem sochaře Gisleberta (obrázek 10).



Obrázek 10: Gislebert, *Eva*, kolem 1140.  
Vápencový reliéf, Musée Rolin, Autun (Francie).<sup>48</sup>

<sup>46</sup> RYWIKOVÁ, D. *Úvod do křesťanské ikonografie*. Ostrava : Ostravská univerzita, 2006, s. 33 – 34.

<sup>47</sup> ČORNEJ, P., ČORNEJOVÁ, I., PARKAN, F. *Dějepis 2 pro gymnázia a střední školy : Středověk a raný novověk*. Praha : SPN, 2001, s. 35.

<sup>48</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 3*, s. 242.

Podobnou výjimkou je také reliéf Adama a Evy v katedrále v italské Modeně z 12. století (obrázek 11).



Obrázek 11: Guglielmo di Modena, *Adam a Eva*, 12. století.  
Reliéf, katedrála, Modena (Itálie).<sup>49</sup>

Ústřední postavou románských děl jak sochařských, tak malířských je Kristus v plné slávě, nebo ve svém pozemském životě. Náměty ze Starého zákona se uplatňovaly souběžně s životem Syna Božího. Příběh Kaina a Ábela odkazuje na výjev Golgoty; David jako vůdce rodu, z něhož vzejde Mesiáš, zase připomíná Vykupitele a jeho království. Z evangelií se vybíraly jen motivy, které se ho přímo týkají: Panna Maria je především Matka Boží, Theotokos, téměř jen kojná, a vždy je zobrazena s Ježíškem v náručí.<sup>50</sup>

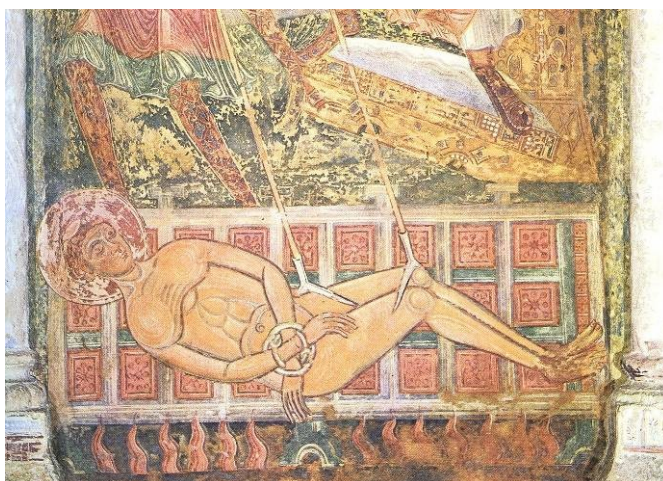
Románská malba navázala na karolínskou, byla ale schematictější a vzdalovala se od realismu antického malířství.<sup>51</sup> Z nástěnných maleb byla bohužel velká část zničena, ty, které se dochovaly se povětšinou vyznačují sytými, teplými tóny, jichž bylo dosaženo zejména přidáním vosku do barviv. Mezi ně patří i freska Mučení sv. Vavřince znázorněná v pravé části chóru kaple převorství v Berzé-la-Ville. Kaple byla postavena těsně po smrti sv. Huga, tedy kolem roku 1109 a brzy potom zřejmě i vyzdobena. Malby objevil v roce 1887 místní farář pod krycím vodovým nátěrem. Neobyčejně silný účinek těchto fresek byl vytvořen postupným nanášením několika vrstev barvy (obrázek 12).

<sup>49</sup> HUBERT, J. Románské umění. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969, s. 305.

<sup>50</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 3*, s. 242, 247 – 251.

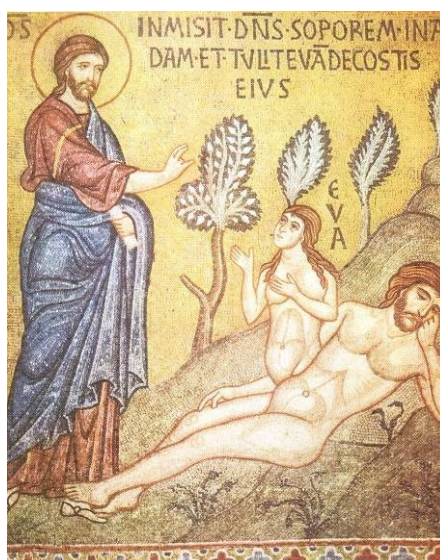
<sup>51</sup> JACQUIOTOVÁ J., KINGOVÁ E. Historický přehled: Románské umění. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969, s. 317.





Obrázek 12: *Mučení sv. Vavřince* (detail), po 1109.  
Nástěnná malba, kaple v převorství v Berzé-la-Ville (Francie).<sup>52</sup>

K výzdobě interiérů se stále používala i mozaika. Ta v kapli královského paláce v Palermu s názvem *Stvoření světa* (12. století) připomíná, jak velmi byla západní románská malba v Itálii závislá na byzantském umění. Líčí stvoření Adama před očima zvířecích párů, které již žily na zemi; pátý den Stvoření a stvoření Evy z žebra Adamova.<sup>53</sup> Nahota je zde ovlivněna částečnou stylizací (obrázek 13).



Obrázek 13: *Stvoření světa* (detail), 12. století.  
Mozaika, kaple královského paláce, Palermo (Itálie).<sup>54</sup>

Jinou malířskou techniku představovala malba na skle. V románské době se na okenní skla nemalovaly ornamenty a figurální motivy, ale vyřezávala se sklíčka v barvách odpovídajících jednotlivým částem kompozice a pak se spojovala

<sup>52</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 3*, s. 248 – 249.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 137.

<sup>54</sup> Tamtéž, J. *Dějiny umění/ 3*, s. 137.

v průhlednou mozaiku olovem, které svým zabarvením zdůrazňovalo obrysy kreseb. Tento obtížný způsob měl tu výhodu, že se obešel bez nanášení hlinkových barev, které porušují průhlednost skla. Nejstarší barevná okna se zachovala v remešském chrámu Saint-Remi.<sup>55</sup>

Na utváření románského malířství a sochařství měla velký vliv knižní malba. Ta měla budoucnost, protože byla uměním mnichů, ale zároveň i uměním učenců, kteří zvyšovali poptávku po rukopisech. Okruh iluminovaných děl se v tomto období rozšířil, už se neilustrovali jen bible, spisy církevních Otců, evangelia a sakramentáře, ale zdobily se také komentáře k posvátným textům a legendy. Kresba se vyvíjela k originálnímu realismu, tváře se stávaly živější, obrysy kreseb byly jistější a pružnější, barva bohatší a rozmanitější.<sup>56</sup> Jednou z kreseb zachycující nahotu je Adam a Eva ze svitkového rukopisu Exultet z benediktinského kláštera v Monte Cassinu z let 1057 – 1058 (obrázek 14).<sup>57</sup>



Obrázek 14: *Adam a Eva* (svitkový rukopis Exultet), 1057 – 1058. Iluminace, British Museum, Londýn (Velká Británie).<sup>58</sup>

Podobnou tematiku ztvárňuje i velká nástěnná tapisérie s názvem *Stvoření*, uchovaná v katedrále ve španělské Geroně. Pochází z 12. století a v dnešním stavu je pouze fragmentem původní větší vlněné výšivky na plátně. Uprostřed horního vodorovného pásu je v medailónu zobrazena postava představující Rok, kolem ní jsou v políčkách alegorie ročních období a dvě hrdinské postavy, Herkules a Samson. Uprostřed jsou kolem medailónu s bezvousým Kristem-Stvořitelem znázorněny v jednotlivých paprskových výsečích výjevy z Geneze. Dílo se vyznačuje velmi

<sup>55</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění* / 3, s. 248 – 249, 254 – 255.

<sup>56</sup> HUBERT, J. Románské umění. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969, s. 307.

<sup>57</sup> JACQUIOTOVÁ J., KINGOVÁ E. Historický přehled: Románské umění. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969, s. 318.

<sup>58</sup> Tamtéž.

archaickou ikonografií, která mu dodává působivý naivní ráz. Zvláště sugestivní je jemná barevnost a směsice realistického pohledu a fantazie (obrázek 15).



Obrázek 15: *Stvoření*, 12. století.  
Tapisérie, katedrála, Gerona (Španělsko).<sup>59</sup>

Románská doba je sice ještě spjata se začátkem středověku, ale zároveň představuje zajímavou kulturní fázi s vlastním obsahem i formami, které se plně rozvinuly ve 12. století.<sup>60</sup> I když i v této době můžeme v křesťanském umění najít lidskou nahotu, není to pro ni právě typické. Částečnou měrou se na tomto negativním přístupu k zobrazování nahého těla podílel i jeden z učitelů církve sv. Augustin (354 – 430). Mezi některé jeho teologické názory, které poté dominovaly i v dalších staletích, patřilo například pojetí rozkoše jako jednoho z nejtěžších provinění, který vedl k prvotnímu hříchu Adama a Evy v rajské zahradě. Augustinem opakovaná odsuzování rozkoše a jeho obhajování cudnosti vedly k názoru, že tělo je nástroj hříchu. Středověká vyobrazení nahých postav tak byla téměř vždy spojována s vinou a hříchem, především v případě Adama a Evy. Proto byli nejčastěji ztvárněni v ráji poté, co neodolali pokušení, jak se stydí a zakrývají svá nahá těla. Tento způsob myšlení převládá na Západě až do 13. století.<sup>61</sup>

Gotika, která následuje, vyzdvihla při uplatnění nových koncepcí originální charakter románského umění.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 3*, s. 286.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 286 – 288, 256.

<sup>61</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 57.

<sup>62</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 3*, s. 256.

## Gotika

Obdobím gotiky začíná nová etapa v dějinách umění, kdy se středověk začíná otvírat renesancí. Gotický umělec na rozdíl od středověkého člověka už nepřemýšlí jen o posmrtném životě, ale nalézá inspiraci i v životě reálném a objevuje jeho smyslnost. Zobrazovaná realita je potom radostnější a procítěnější. Laskavé zpracování detailů, vzrušené vedení linií, užití svítivých barev a rafinovaná technika – to vše je typické pro nový sloh, který vznikl ve 12. stol. ve Francii, ale si rychle získal celou Evropu. Slovo gotika bylo původně nadávkou. Jako označení epochy se začalo používat až v 15. století.<sup>63</sup>

Gotická malba i sochařství nejprve lidská těla do značné míry stylizuje. Pro 14. století je charakteristická esovitě prohnutá linie figury, často s vysoko umístěným pasem. Ve většině případů pak obličej bývá štíhlý a vysoký, tváře klidné. Také ale mezi sochami a malbami vrcholné gotiky můžeme nalézt skupinu prací, které se překvapivě blíží harmonickým proporcím antického zobrazení člověka.<sup>64</sup> Je zdůrazněna hmotnost těla, obličej prozrazuje vnitřní napětí. Ve středověkém zobrazování figur se tedy nejprve projevuje idealismus, poté realismus a v pozdní době naturalismus.<sup>65</sup> Tento vývoj je dán zejména posunem v myšlení. Zbožný středověký člověk se chtěl o životě a utrpení svého Pána dozvědět víc, než si mohl přečíst v evangeliích. Úkolem umělců proto bylo, lépe přiblížit věřícím náboženskou skutečnost, a to hlavně tak, že toto posvátné dění spojí se všedním životem lidí. Snažili se také zobrazit postavy způsobem, aby nebyly od diváka odděleny, naopak přicházely k němu, stávaly se součástí jeho života. Realisticky zachycené lidské tělo dokládá nejen vyzrálý pozorovací smysl umělců, ale i jejich vzrůstající zájem o člověka ve vší jeho pozemskosti. Gotický umělec si byl vědom, že podstatu člověka netvoří jen tělesnost (jak tomu bylo do určité míry v antice), ale také jeho schopnost uvažovat. Toto pojetí představuje jeden z charakteristických rysů

---

<sup>63</sup> Giorgio Vasari (1511 – 1574) připisuje tento sloh těm, kteří v jeho očích byli největší zločinci – Gótům. Podle jeho mínění Gótové zničili v období pozdní antiky stavby Římanů a zabili jejich mistry stavitelé, aby zamořili celou Itálii svými stavbami. Šlo o německé uspořádání, jehož ornamenty i proporce se podstatně liší od antických. Dobří umělci by se tomuto barbarskému umění měli vyhýbat. Vasarimu sice vděčíme za životopisy známých umělců renesance s množstvím cenných informací, ale také se dopustil mnoha chybných posudků, jež mají svůj vliv dodnes. Mateřskou zemí gotiky není germánský sever, jak by se mohlo z jeho mínění odvodit, ale Francie. Zde svého času stály početné antické stavby a nové umění tak nevzniklo z nějakého odporu proti antice. Naopak: vývoj tvarů gotických ornamentů a nového zobrazení člověka vycházel z intenzivního studia pozůstatků antiky. SUCKALE, R., WENIGER, M., WUNDRAM, M. *Gotika*. Ingo F. Walther (ed.); přeložil Jindřich Schwippel. Praha : TASCHEN/Sloart, 2007, s. 6 - 8.

<sup>64</sup> Tamtéž.

<sup>65</sup> KUBIŠTA, F. *Dějiny umění středověku a části novověku*. Praha : SPN, 1958, s. 106, 145.

gotického umění. Příkladem může být už téměř zesvětštělé zobrazení Matky Boží, která podává svému dítěti prs. Jistě ale posilovalo citový vztah mezi věřícím a motivem obrazu.<sup>66</sup>

Tématika gotických prací je určena především křesťanstvím a to hlavně proto, že křesťanská víra zasahovala do všech oblastí života, ale i smrti těch společenských vrstev, které si mohly umění dopřát. Toto zaměření znamená, že většina děl jsou díla oltářní. Zejména jsou to obrazy malované na dřevěné desky, jak se nám uchovaly od konce 12. století.<sup>67</sup> Při vzniku těchto obrazů došlo k rozlišení na jednoduché tabule, běžné v Itálii, a oltáře s často vyměnitelnými otočnými tabulemi, které známe z kostelů severně od Alp a Pyrenejí. Tyto triptychy nebo diptychy se otvíraly jen o největších svátcích. Obzvláště nádherné vybavení vnitřních tabulí, většinou s bohatým zlacením, zvyšovalo slavnostní naladění věřících. Toto pozorování naznačuje, že při posuzování deskových obrazů je nutné chápat je v původní souvislosti s prostorem kostela a oltářem.<sup>68</sup>

Co se týče přístupu k zobrazování nahoty začal se ve 13. století měnit také, a to hlavně díky kázání svatého Františka z Assisi (1182 – 1226). Tento světec hlásal, že celý svět je Boží dílo a že naše těla stvořil Bůh podle obrazu svého, a jsou tedy božská.<sup>69</sup> Tím začalo slábnout Augustinovo učení a ve 14. a 15. století můžeme vidět mnohem realističtější zobrazení lidských těl v malířství i sochařství.<sup>70</sup>

Nejčastější náměty zachycující nahá těla můžeme rozdělit do třech hlavních skupin: Starozákonní tematika, z níž nejvíce dominuje zobrazení Adama a Evy; Nový zákon, a to zejména scény Kristova utrpení a Madona Lactans; a křesťanští světci a mučedníci. S těmito tématy se prakticky setkáváme už od dob raného křesťanství, avšak právě počínaje obdobím gotiky je jejich ztvárnění stále častější a realističtější.

---

<sup>66</sup> *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu *Gotik* přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 386, 395; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 4*. Praha : Odeon, 1979, s. 58.

<sup>67</sup> Zpočátku byly zavěšovány před oltářní stůl, za nímž kněz, obrácen k věřícím čelem, celebroid mši. K tomuto zvyku se katolická církev vrátila po II. Vatikánském koncilu (1962-1965). V průběhu změn liturgie nebo jen dobového vkusu putovaly tabulové obrazy stále více do pozadí oltářního stolu, což znamená že kněz sloužil mši zády k věřícím. SUCKALE, R., WENIGER, M., WUNDRAM, M. *Gotika*. Ingo F. Walther (ed.); přeložil Jindřich Schwippel. Praha : TASCHEN/Slovart, 2007, s. 23 – 25.

<sup>68</sup> Tamtéž.

<sup>69</sup> Sv. František se smál i plakal radostí, kolik má v sobě lásky ke všemu, co je na zemi. Nikdy nepřestal milovat. Protestoval proti křesťanskému dualismu té doby, který činí nenapravitelnou neshodu mezi tělem a duší, a zatarasuje tak přístup k velkým harmoniím. Vrátil lidem lásku k tvarům. FAURE, E. *Dějiny umění : Umění středověké*. Podle nového, přehledného a rozmnoženého vydání přeložil Dr. O. T. Kunstovný. Praha : Aventinum, 1927, s. 287 – 289.

<sup>70</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 57.



## Adam a Eva a další motivy Starého zákona

Prvotní hřích je oblíbeným námětem křesťanského umění. Můžeme ho vidět prakticky už od raných podob umění z maleb v katakombách a přetrval až dodnes. Adam s Evou jsou úplně nazí nebo přioděni rouškou či fíkovým listem a často stojí pod stromem poznání, po kterém se vine had. Přestože se v Písmu nepíše nic o tom, z jakého druhu stromu byl plod hříchu utržen, nejvíce se setkáváme se zobrazením jabloně, což může poukazovat na negativní symboliku jablka v mytologii (např. Paridův soud) nebo na slovní hříčku málum „jablko“ a malum „zlo“.<sup>71</sup>

Jednou z prvních gotických soch znázorňujících nahotu velmi reálně je socha Adama od neznámého umělce z pařížské katedrály Notre-Dame. Vznikla krátce po roce 1260 a je jedinou nahou postavou v životní velikosti francouzského sochařství 13. století. Štíhlá, v proporcích poněkud prodloužená figura má všechny tělesné detaily vymodelovány velmi jemně a zdrženlivě. Celkový dojem umocňuje propracovaný postoj, nezahalený oděvem a naznačující pohyb. Nahota postavy připomíná klasické prototypy a esovitě prohnuté Adamovo tělo se inspirovalo díly sochařů 4. stol. př. n. l., jako byli Praxiteles a Lysippos. Měkké, málo svalnaté tělo však nepředstavuje klasický ideál. Postava Adama ale znamená zřetelný posun ve vnímání lidského těla a jeho pohybových možností. Většinu soch středověku totiž zahalovaly dlouhé šaty a sochař měl jen málo příležitostí studovat akty. Přesto se autorovi této sochy podařilo po stránce anatomické zachytit lidské tělo do detailů, zejména trup postavy. Původně k Adamovi patřila ještě Eva a obě sochy stály u nohou Vykupitele, vedle něhož andělé drželi v rukou nástroje mučení a troubili na pozouny. Dnes je možno sochu vidět v pařížském Musée National du Moyen Age (obrázek 16).<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> ROYT, J. *Slovník biblické ikonografie*. Ilustrace Dagmar Hamsíková. Praha : Karolinum, 2006, s. 14.

<sup>72</sup> *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu Gotik přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 318; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 69.



Obrázek 16: *Adam* z jižního transeptu katedrály Notre-Dame v Paříži, krátce po 1260. Barevný kámen, Musée National du Moyen Age (Musée de Cluny), Paříž (Francie).<sup>73</sup>

V Benátkách můžeme vidět další sochařské ztvárnění biblické dvojice od Filippa Calendaria (před rokem 1315 - 1355) *Pád do hříchu* (1340 – 1355). Adam a Eva jsou umístěni přes roh Dóžecího paláce, mezi nimi roste fikovník, kolem kterého se omotává had. Postavy jsou obráceny k divákovi a ukazují mu svou odlišnou úlohu v klíčové události Starého zákona. Eva drží v pravé ruce fik místo jablka a prstem druhé ruky ukazuje na Adama, který se chová rozporuplně. Na jedné straně sahá po fiku, ale zároveň zvedá pravici v gestu, jako by od sebe chtěl odvrátit případné zlo (obrázek 17).<sup>74</sup>



Obrázek 17: Filippo Calendario, *Pád do hříchu*, 1340 – 1355. Mramor, Dóžecí palác, Benátky (Itálie).<sup>75</sup>

<sup>73</sup> *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu Gotik přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 318.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 331 – 332.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 332.

Z malířů je třeba zmínit také dílo Ramóna de Mura, jednoho z čelních představitelů gotického malířství ve Španělsku, Pád do hříchu v rajske zahradě z roku 1412. V obraze se zrcadlí výborná popisná schopnost a cit pro realitu. Tuto olejomalbu ztvárnil na oltářní desku, která je dnes v Museu Episcopal ve Vicu (obrázek 18).<sup>76</sup>



Obrázek 18: Ramón de Mur, *Pád do hříchu*, 1412.  
Olej na dřevě, Museo Episcopal, Vic (Španělsko).<sup>77</sup>

Francouzští malíři se počátkem 15. století převážně zajímali o knižní iluminaci. Největšího uznání v ní dosáhli bratři Paul, Herman a Jean z Limburka. Pocházeli sice z nizozemské provincie Gelderlandu, ale působili ve Francii na burgundském dvoře. Bratři zemřeli náhle před únorem 1416, kdy jim ještě nebylo ani třicet let. Příčinou byl zřejmě mor. Nejvíce se proslavili breviářem, který si objednal výstřední sběratel rukopisů vévoda z Berry. Do těchto Přebohatých hodin vévody z Berry (1413 – 1416) byl později začleněn i další obraz bratrů z Limburka s názvem Rajske zahrada. Půvabná iluminace zobrazuje vyhnání Adama a Evy z ráje (obrázek 19).<sup>78</sup>



Obrázek 19: Bratři z Limburka, *Rajske zahrada*, 1415 – 1416.  
Iluminace, Musée Condé, Chantilly (Francie).<sup>79</sup>

<sup>76</sup> *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu Gotik přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 456 – 457.

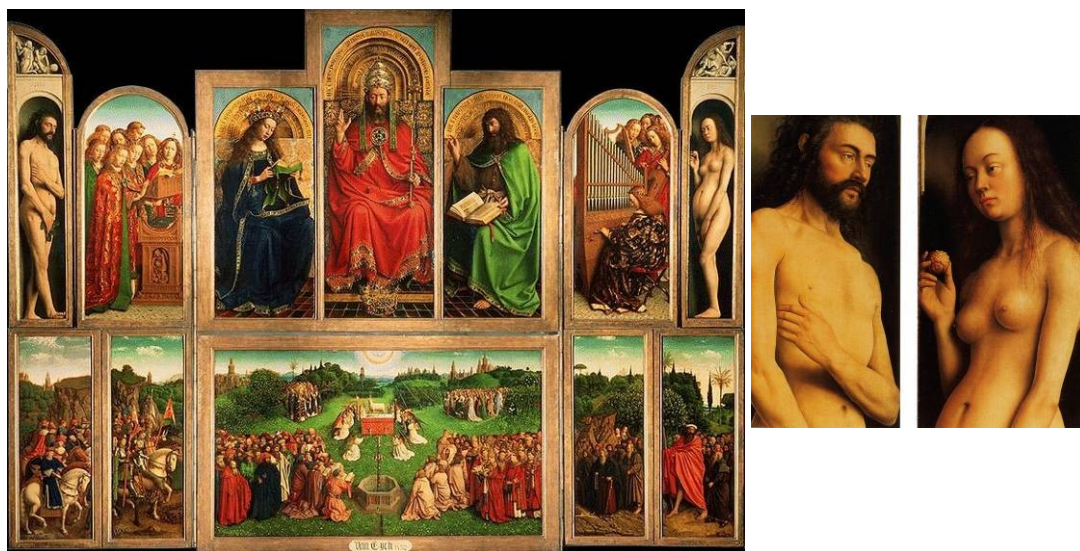
<sup>77</sup> Tamtéž, s. 457.

<sup>78</sup> BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*. Odborná spolupráce Patricia Wrightová. Praha : Fortuna Print, 1996, s. 55.

<sup>79</sup> *Web Gallery of Art* [online]. 1997 [cit. 2010-04-06]. LIMBOURG brothers. Dostupné z WWW: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/limbourg/bookhour.html>>.

K nejvýznamnějším představitelům vlámského malířství pozdní gotiky bezesporu patří bratři Hubert a Jan van Eyckovi (Jan: asi roku 1390 – 1441), kteří svými realistickými prvky a zájmem o tělo a lidskou individualitu již naznačují brzký příchod renesance. Určitě slavnější z bratrů Jan van Eyck se narodil asi roku 1390. Nejprve pracoval ve službách Jana Bavorského na dvoře v Haagu, kde 1422-24 prováděl výzdobu rezidence. Pak působil v Lille na dvoře Filipa Dobrého Burgundského. Asi od 1430 žil jako vážený dvorní a městský malíř v Bruggách a těšil se přízni burgundského vévody, který ho posílal na cesty, tak v letech 1428-29 podnikl cestu do Španělska a Portugalska.

K jeho nejznámějším dílům, na němž pracoval i se svým bratrem Hubertem, patří Gentský oltář (1432, obrázek 20).



Obrázek 20, 21: Hubert a Jan van Eyckovi, *Gentský oltář* (celek – otevřená křídla, a detail Adama a Evy), 1432.  
Olej na dřevě, katedrála Sint Bavo, Gent (Belgie).<sup>80</sup>

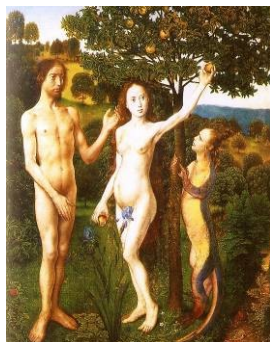
Ten začal Hubert, po jeho smrti 1426 jej dokončil Jan. O podílu obou bratrů vládou různé hypotézy. Pravděpodobně Hubert hlavní části navrhl a rozmaloval, Jan pak celý oltář dokončil, přičemž použil i některých desek, jež snad k oltáři ani původně nepatřily. Při otevření křídel oltáře se objeví dvojice Adam a Eva ve zcela reálné nahotě a postojích (obrázek 20, 21). Na Evě dokonce znázornil její těhotenství. Patrně ale chvíli předtím spáchala prvotní hřích, protože má sinalou a sklíčenou tvář. Vystupuje zde jako hříšnice, kterou má Kristova oběť vykoupit. Prvotní hřích, naše

<sup>80</sup> *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu Gotik přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 408 – 409.

vykoupení a spása je zároveň hlavní myšlenkou celého díla. Tradiční středověké téma je však podáno novými malířskými prostředky. K vyvolání prostorového dojmu slouží osvětlení, plastická modelace tvaru světlem, šerosvitné pozadí postav a vržené stíny. Nádherným důkazem zvládnutí prostoru je Adamova noha vystupující z obrazu. Z díla je patrné pronikavé studium anatomie a pohybů lidského těla. Postavy jsou zobrazeny jako konkrétní individuality. Obě malovaná křídla oltáře s Adamem a Evou můžeme opět, i přes mnohé peripetie, vidět na jejich původním místě v katedrále sv. Bavona v Gentu.

Od Vasariho *Životů* se s van Eyckovým jménem spojuje vynález olejomalby. Znalost malování olejem je však starší. Jan van Eyck si přizpůsobil pro svůj styl tradiční středověkou temperu a vytvořil techniku, kterou přejala nizozemská malba 15. a 16. století, tj. na křídový podklad nanášel temperou podmalbu a obraz dokončoval barevnými lazurami pojenými fermeží (lněným vysychavým olejem), jimiž dosahoval hloubky tónů a lesku barvy. Jan van Eyck byl nejen tvůrcem nového, na detailním pozorování skutečnosti založeného malířství, ale patří k největším malířům vůbec.<sup>81</sup>

Mezi jeho slavné krajany se řadí také Hugo van der Goes (kolem roku 1440 – 1482), který se stal roku 1467 mistrem malířského umění v Gentu. O deset let později vstoupil do kláštera, kde začal trpět melancholií a depresemi. Zpočátku pokračoval v malbě a přijímal návštěvy přátel, dokonce z kláštera podnikl i několik cest. Od roku 1481 však trpěl představou, že je odsouzen na smrt a chtěl se zabít. Převor ho uklidňoval hudbou a umělec se snažil malovat, přesto rok nato zemřel šílený.



Obrázek 22: Hugo van der Goes, *První hřích*, 1470 – 1475.  
Tempera na dřevě, Kunsthistorisches Museum, Vídeň (Rakousko).<sup>82</sup>

<sup>81</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc. Praha : ACADEMIA, 1975, s. 98 – 99; *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu Gotik přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 406 – 411; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*. Praha : Odeon, 1979, s. 68.

<sup>82</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 82 – 83.



Ve svých dílech vyznává realistické zobrazení a používá rafinovaných barev. Tempera na dřevě z levé vnitřní strany diptychu nazvaná Prvotní hřích (asi 1470 – 1475) prozrazuje malířovu zálibu v detailech i mistrovské zachycení světla. Základní znak obrazu tvoří iluze (obrázek 22).<sup>83</sup>

Poněkud stranou od všech dosavadních nizozemských ztvárnění rajske zahrady stojí tvorba Hieronyma Bosche (kolem 1450 – 1516). Narodil se do malířské rodiny, a tak je velmi pravděpodobné, že ho tomuto řemeslu vyučil otec. Díky své rodině byl také zřejmě v nějakém poměru se sektou Bratří společného života<sup>84</sup>. Přesto nebo právě proto se Bosch proslavil už za svého života a byl zámožným a váženým občanem svého rodného města Hertogenbosch. Svými obrazy měl v úmyslu vzrušovat, rozechvívat, fascinovat a bavit. Zobrazené události Boschových hrůzných vyprávění byli sice výplodem fantazie, ale protože je maloval v rámci vlámské tradice realismu, zdály se být na jisté úrovni uvěřitelné a svou uvěřitelností byly právě k smíchu. Ve středověku bylo běžné, že se obrazy luštily, tak jako dnes luštíme křížovky. A Boschova díla toto lidem poskytovala plnou měrou. Jeho triptych Zahrada pozemských rozkoší (asi 1503 – 1504) obsahuje přes čtyři sta různých událostí a symbolů. Levé křídlo vyobrazuje Boha s Adamem a právě stvořenou Evou. Střed pak kombinaci nahých lidských bytostí při rozmanitých „hrátkách“, zvířat a přerostlého ovoce. Levé křídlo zachycuje peklo a zatracení (obrázek 23). Jeho lidé, často mladí a krásní, se ocitají mezi nebem a pekem, jsou zesměšňováni a vystavováni neskutečným ponížením. Zarážející ovšem je, že prostřední deska překypuje mnohem větší radostí, oproti zobrazení prvních lidí v ráji na levém křídle, kteří vypadají nějak sklesle. Střední část tak získává mimořádný význam. Kritici, kteří se zabývali výkladem této olejomalby se dělí na dvě skupiny. Jedni tvrdí, že se jedná o morální varování před nebezpečím pramenícím z pokušení života. Druhá skupina v obraze vidí zachycení ztraceného ráje, v němž spolu svorně žijí lidé i zvířata bez hříchu. Zahrada pozemských rozkoší je vystavena v Museu Nacional del Prado v Madridu. Bosch, který viděl ve vesmíru jen nesoulad a zmar, se lišil od italských renesančních současníků, kteří hledali ve světě a lidském těle harmonii a dokonalost. Dokázal fantastickým způsobem vyjádřit pesimismus, a odrážel tak

---

<sup>83</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*/ 5, s. 89; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 82 - 83; *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 125.

<sup>84</sup> Tato nizozemská sekta se školou v Hertogenboschi usilovala o duchovní prohloubení života. *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 35.

neklid své doby plné konfliktů. Díky množství nahých postav v různých situacích propůjčil svým námětům erotický nádech.<sup>85</sup>



Obrázek 23: Hieronymus Bosch, *Zahrada pozemských rozkoší* (triptych), 1503 – 1504. Olej na dřevě, Museo del Prado, Madrid (Španělsko).<sup>86</sup>

Pokud se zaměříme na jiné náměty ze Starého zákona, nemůžeme minout dílo dalšího z vynikajících vlámských malířů Hanse Memlinga (kolem 1433 – 1494). Narodil se v Seligenstadtu u Aschaffenburgu v Německu, od roku 1446 žil v Bruggách, kde také zemřel. Svým úžasným barevným cítěním a bohatou obrazností dokázal vytvořit tak líbezné obrazy, jako žádný jiný nizozemský malíř. Nebyl dramatik ani patetik, ale klidný a romantický vypravěč poetických legend. Jeho mírná, laskavá a poněkud elegická procítěnost se člověka hluboce dotýká. Vytvořil si vlastní typ ženy, křehké oduševnělé plavovlásky, cudné a přitom elegantní. A právě taková je Betsabé, kterou zachytil ve své olejomalbě, jak vystupuje z lázně (kolem roku 1485), dnes ve Staatsgalerii ve Stuttgartu. Na svou dobu poměrně odvážné znázornění obnažené postavy mimo kontext Pádu do hříchu nebo Posledního soudu, přispívá k Memlingovu významu pro malířství 15. století. Autorovi nešlo ani tak o zobrazení biblického příběhu, který však musel zachovat jako legitimní základ pro

<sup>85</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 35 – 36; BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 72 – 73; JOHNSON, P. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha : Academia, 2006, s. 180 – 181; *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu Gotik přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 424 – 427; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 98, 102 – 103.

<sup>86</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 266 – 267.

zobrazení aktu, jako spíš o přenesení biblického motivu do měšťanského vlámského světa jeho doby (obrázek 24).<sup>87</sup>



Obrázek 24: Hans Memling, *Betsabé vystupuje z lázně*, kolem 1485.  
Olej na dřevě, Staatsgalerie, Stuttgart (Německo).<sup>88</sup>

### **Madona Lactans (Kojící Madona) a jiné výjevy Nového zákona**

Zobrazení Panny Marie kojící Ježíška se poprvé objevilo v koptském umění 4. století. Vychází z události, kdy jedna žena ze zástupu poslouchajícího Ježíše zvolala: „Blahoslavený život, který tě nosil, a prsy, které tě kojily!“ (*Lk* 11,27). Původ těchto tradic a symboliky může mít kořeny i ve starověké mytologii, kdy byly oslavovány bohyně stvořitelky a matky, například Isis (poznámka 23). Na Západě se tento motiv objevuje od 12. stol. v souvislosti se zesílením víry ve vtělení a pravé lidství Krista a s tím narůstající mariánskou úctou. „Mariino mléko“ bylo ve středověku, poté i v renesanci předmětem uctívání a považovalo se za jednu ze svatých relikvií.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 221; *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu *Gotik* přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 416 - 418; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 89 – 90.

<sup>88</sup> *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu *Gotik* přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 418.

<sup>89</sup> RULÍŠEK, H. *Postavy, atributy, symboly : Slovník křesťanské ikonografie*. Hluboká nad Vltavou : Alšova jihočeská galerie, 2005, heslo Galaktotrofusa; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 75.



Z gotického sochařství sem patří např. Panna Maria s dítětem provedená kolem roku 1343 pro pisánský kostel Santa Maria della Spina (dnes Museo Nazionale di San Matteo, Pisa). O autorství této mramorové sochy se vedou dlouhá léta spory. Podle některých badatelů ji vytvořil Andrea Pisano (1290/1295 – 1348?) ve spolupráci se svým synem Ninem (kolem roku 1315 – 1368), jiní ji považují za samostatné dílo Ninovo. I přes tyto dohady je nesporná propracovanost její harmonické kompozice a laskavá něha, která z Madony vyzařuje a zvyšuje tak emocionální naladění pozorovatele (obrázek 25).<sup>90</sup>



Obrázek 25: Nino Pisano (Andrea Pisano), *Kojící Madona (La Madonna del Latte)*, kolem 1343. Polychromovaný mramor, Museo Nazionale de San Matteo, Pisa (Itálie).<sup>91</sup>

Z výtvarných děl gotiky se téma kojící Madony objevuje zvláště ve vlámské umění. Za jeho prvního velkého mistra je považován Robert Campin (kolem roku 1375 – 1444). Pocházel z Tournai a někdy je také nazván Mistr z Flémalle, protože o třech jeho dílech, nyní uchovaných v Städelsches Kunstinstitut, se mylně předpokládalo, že pocházejí z Flémalle. Obraz Madona s dítětem před krbovou zástěnou (po roce 1430), malovaný temperou na dubové dřevo, je nyní uložen v londýnské National Gallery. Z postavy Panny Marie vyzařuje hluboký vnitřní mír, vřelost a lidskost. Je plná mystické vroucnosti, ale přitom v ní zůstává cosi pozemského. Její tvář není nijak zvlášť půvabná, ale spíše téměř plebejská. Svatozář je nahrazena krbovou zástěnou, která navozuje pocit domácké důvěry a srdečnosti, což dosvědčuje umělcovo zaměření na všední realitu (obrázek 26).<sup>92</sup>

<sup>90</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 139.

<sup>91</sup> Tamtéž.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 87; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 75.



Obrázek 26: Robert Campin (Mistr z Flemalle), *Panna Maria s dítětem před krbovou zástěnou*, po 1430.  
Tempera na dubovém dřevě, National Gallery, Londýn (Velká Británie).<sup>93</sup>

Madona z Lukky (kolem roku 1435) z frankfurtského Städelsches Kunstinstitut je dílem dalšího, již zmiňovaného mistra vlámského umění Jana van Eycka. Modelem k tomuto obrazu stála van Eyckova manželka Markéta. I když je výjev Panny Marie kojící malého Ježíška díky své bezprostřednosti velmi reálný, prostor a světlo mu dávají nadpřirozený ráz. Hieratičnost postavy zdůrazňuje trůn pod damaškovým baldachýnem, na němž sedí (obrázek 27).<sup>94</sup>



Obrázek 27: Jan van Eyck, *Madona z Lukky (Trůnící Madona)*, kolem 1435.  
Kombinovaná technika na dřevo, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Mohanem (Německo).<sup>95</sup>

<sup>93</sup> *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu Gotik přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 395.

<sup>94</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 72 – 73, 82.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 72 – 73.

Campinovým detailním realismem i elegancí Jana van Eycka se nechal inspirovat další z velkých vlámských umělců Rogier van der Weyden (kolem roku 1400 – 1464). Rogier se učil u Campina a do malířského cechu byl přijat roku 1432 v Tournai. Poté se usadil v Bruselu, kde se dočkal uznání jako městský malíř (od roku 1436). Jedním z jeho mecenášů byl i Filip Dobrý, nadšený sběratel umění. K van der Weydenovým pracím, z nichž vyzařuje množství vznešeného patosu, patří i olejomalba Svatý Lukáš portrétující Pannu Marii (asi roku 1440) z mnichovské Alte Pinakothek. Evangelista Lukáš je podle tradice prvním portrétistou Panny Marie. Rogier van der Weyden dodržel tuto tradici ve své přepečlivě detailní práci. Zachycuje Pannu Marii sedící pod baldachýnem, jak se pokouší nakojit své dítě. Před ní sedí Lukáš a maluje její obličej. Mezi sloupy v pozadí se otvírá panoramatický výhled (obrázek 28).<sup>96</sup>



Obrázek 28: Rogier van der Weyden, *Svatý Lukáš portrétující Pannu Marii*, asi 1440. Olej na plátně, Alte Pinakothek, Mnichov (Německo).<sup>97</sup>

Jedním z těch, kdo následovali van der Weydenovu tvorbu, byl také Dirk Bouts (1410/20 – 1475). Narodil se v Haarlemu, později se usadil v Lovani, kde se stal městským malířem. Z jeho díla je patrná záliba pro malířskou charakteristiku reálných předmětů a věcné nepatetické líčení. Jeho raná díla sice ztrácí onu

<sup>96</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 87; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 75.

<sup>97</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 75.

duchovnost prvních vlámských malířů, svou hodnotu zato získávají jemnou kresbou obličejů a přirozenými pohyby a postoji. Ilustrace *Virgo Lactans* (asi roku 1460) je uložena v Museo Correr v Benátkách (obrázek 29).<sup>98</sup>



Obrázek 29: Dirk Bouts, *Virgo Lactans*, asi 1460.  
Ilustrace, Museo Correr, Benátky (Itálie).<sup>99</sup>

Ztvárnění kojící Panny můžeme nalézt i mimo nizozemské prostředí, a sice v tvorbě význačného francouzského malíře Jeana Fouqueta (kolem 1415/1420 – 1481). O jeho životě víme velmi málo. Narodil se v Toursu, pravděpodobně zde také zemřel a byl dvorním malířem a miniaturistou krále Ludvíka XI. Jelikož navštívil Itálii a po návratu do Francie začal do tamějšího malířství zavádět italské renesanční postupy, je mnohými odborníky považován za představitele rané renesance. Jeho umění má monumentální charakter, postavy jsou vymodelovány jasnými plochami a určeny dokonale čistými liniemi. Již předeslaným ztvárněním Panny Marie je olejomalba z diptychu v chrámu Notre-Dame v Melunu Madona s dítětem a anděly (asi 1450 – 1460), dnes v antverpském Koninklijk Museo voor Schone Kunsten (obrázek 30). Madona má výrazný skulpturální charakter a s největší pravděpodobností dostala podobu Agnes Sorelové, milenky Karla VII., jež byla podle jednoho zdroje též milenkou Etienna Chevaliera, objednavatele celého diptychu, který pracoval jako královský tajemník a pokladník. Otázkou zůstává, koho

<sup>98</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 90, 94; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha: Mladá fronta, 2009, s. 82; *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 39.

<sup>99</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha: Mladá fronta, 2009, s. 82.



chtěl Chevalier v tomto díle uctívat, jestli Matku Boží nebo milenku? At' tak či tak, zesvětštění náboženského života bylo v pozdním středověku velmi časté.<sup>100</sup>



Obrázek 30: Jean Fouquet, *Madona s dítětem a anděly* (detail z Melunského diptychu), asi 1450 – 1460.  
Olej na plátně, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antverpy (Belgie).<sup>101</sup>

Mezi další výjevy Nového zákona zachycující nahotu patří bezpochyby scény z Kristova života a to zejména křest a ukřižování. Troufám si říct, že ukřižování je vůbec nejčastějším námětem gotiky. Z tohoto nepřeborného množství na mě nejvíc zapůsobily dva obrazy. První od již uvedeného vlámského malíře Rogiera van der Weydena. Jeho retábl (oltářní nástavec) Snímání z kříže (1435 – 1440) z madridského Prada je tragická kompozice plná hranatě zřasených rouch, do kterých se halí hluboce sklíčené postavy se zoufalými obličejí. Kristovo nahé tělo působí velmi realisticky, je zřejmé, že právě přišel o život mladý muž v plném rozkvětu sil. On i jeho matka jsou zobrazeni ve stejné poloze, také Maria se hroučí k zemi, mrtvá citově (obrázek 31).<sup>102</sup>

<sup>100</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 105; *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu *Gotik* přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 397, 400; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 82.

<sup>101</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 82.

<sup>102</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 87 – 88; BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 67.



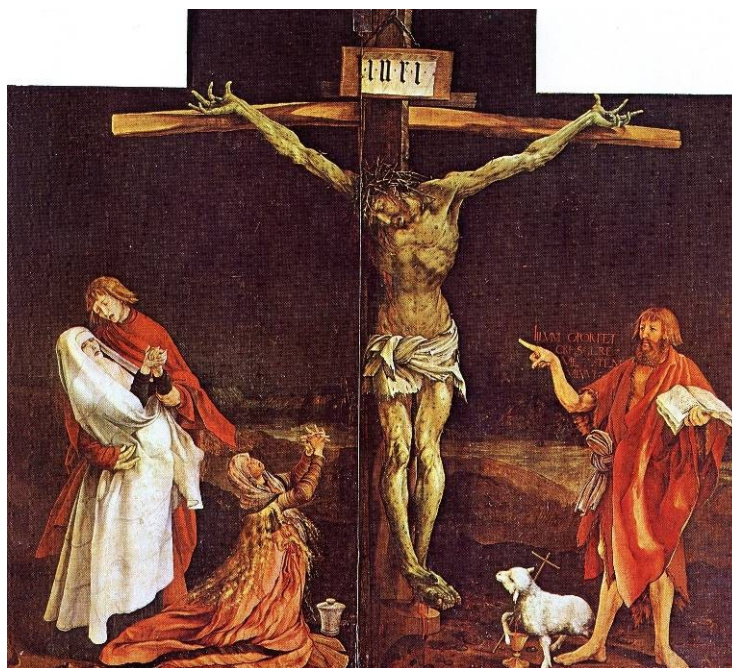


Obrázek 31: Rogier van der Weyden, *Snímání z kříže*, 1435 – 1440.  
Olej na dřevě, Museo del Prado, Madrid (Španělsko).<sup>103</sup>

Druhý, snad nejpůsobivější obraz vůbec, je od německého pozdněgotického malíře Grünewalda (vlastním jménem Matthis Gothart, Neithart nebo Nithart; asi kolem 1470/75 – 1528). O jeho životě se ví málo, v roce 1509 se stal dvorním malířem arcibiskupa Ulricha von Gemmingen v Aschaffenburgu a od roku 1516 pracoval na dvoře nejmocnějšího německého duchovního knížete, říšského kancléře a arcibiskupa mohučského a magdeburského, kardinála Albrechta Braniborského, velkého mecenáše umění. Na sklonku života se uchýlil do Frankfurtu, kde stávil vodní mlýny. Snad nikdo jiný nedokázal zobrazit utrpení tak pravdivě jako právě Grünewald ve své malbě Ukřižování, která je součástí mnohadeskového Isenheimského oltáře (asi 1510 – 1515). Oltář vznikl na objednávku isenheimského kláštera sv. Antonína jako útěcha pacientům, kteří se léčili v jeho špitále pověstným léčbou kožních onemocnění. Kristova poničená a bičováním a mučením rozdrásaná kůže asi skutečně sloužila jako jakési povzbuzení pro lidi, kteří se zde s podobně rozdrásanými boláky po celém těle léčili. Scéna je až mrazivá, vprostřed Kristovo krutě ztýrané tělo, jehož paže jsou nezvykle dlouhé a dlaně s prsty zkroucené v bolestech. Je zde představen jako oběť, tělesně odpudivá ve svém zuboženém stavu a daleko vzdálená hrdinným, atleticky krásným renesančním Kristům (obrázek 32). Grünewald vnímá pouze utrpení ve vší jeho krutosti, jaké je lidstvo schopné; současně je ale také příčinou Kristova blahořečení. V Grünewaldově díle vyvrcholil spiritismus pozdní gotiky. Přitom dokonalým ovládním lidského těla ve všech

<sup>103</sup> COLEOVÁ, A. *Renesance*. 2. vyd. Bratislava : PERFEKT, 2000, s. 25.

pohybech i vztahem k prostoru byl velmi blízký italské renesanci, která byla v jeho době v plném rozkvětu.<sup>104</sup>



Obrázek 32: Matthys Grünewald, *Ukřižování* (Isenheimský oltář), 1510 – 1515. Olej na dřevě, Musee d'Unterlinden, Colmar (Francie).<sup>105</sup>

Mnohačetného zpracování se dočkal i jiný tradiční motiv Nového zákona tentokrát z Janovy Apokalypsy, a sice Poslední soud se scénou pekla, které překypuje řadou nahých lidských těl, s jejichž zachycením si tak mohli umělci skutečně vyhrát. Ze sochařů k tvůrcům tohoto tématu určitě patří Lorenzo Maitani (před 1270 – 1330), který se proslavil také jako italský architekt. V jeho reliéfech nejvyšší sochařské kvality můžeme nalézt i prvky z antického sochařství. Jen zřídka se od dob antiky objevovaly tak propracované detaily nahého lidského těla jako na ním vytvořeném portálu domu v Orvietu (1310 – 1330). Zachytil zde skutečnost pekla s jeho vězni tak dokonale, že i vzdálený pozorovatel může zřetelně rozeznat oblouky žeber klenoucí se nad břichem, stejně jako stehna a lýtka, mezi kterými jsou anatomicky znázorněna kolena; šlachy drží těla pohromadě, žíly je prokrvují a svaly jimi pohybují (obrázek 33). Jeho pojetí znamená vrchol sochařského umění gotiky a brzký příchod nového slohu.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 137 – 138; BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 75 – 77.

<sup>105</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 298 – 299.

<sup>106</sup> *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu Gotik přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 327 – 328.



Obrázek 33: Lorenzo Maitani, *Peklo* (detail), 1310 – 1330.  
Mramor, čtvrtý opěrný pilíř dómu, Orvieto (Itálie).<sup>107</sup>

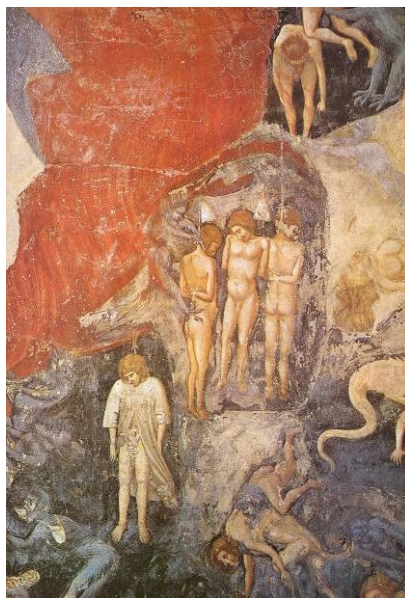
Ve výčtu gotických umělců, kteří se zabývají stavbou těla, snaží se jej zachytit tak, jak je Bůh stvořil, a kteří svou technikou a postupy již předznamenávají blížíící se renesanci, nelze nezmínit italského malíře, sochaře a architekta Giotta (kolem 1266 – 1337). Pracoval v mnoha italských městech, jeho díla můžeme vidět v Assisi, Padově, Florencii, Veroně, Ravenně, Neapoli i v římském chrámu sv. Petra. Všude vytvořil rozsáhlé, často epické cykly s novým, vášnivým duchem. Na sklonku života se zabýval architekturou a sochařstvím. Roku 1334 byl jmenován prvním architektem florentského dómu, kde postavil a také vyzdobil zvonici. Jeho tvorbu poznamenalo i osobní přátelství s básníkem Dantem Alighierim (1265 – 1321), zejména v zobrazení živoucích projevů lidské vášně. Za svou energii vděčil Giotto také svému venkovanství, pocházel z lidu a měl lid rád. To vše se projevilo v podání jeho postav. Jsou plné přirozené síly a životního zdraví, více drsné než půvabné, důraz je kladen na jejich plasticitu. Giotto jako první uvádí do malířství postavy nahlížené zezadu a z profilu, a tak zvyšuje celkový prostorový dojem. Dokázal postavy mistrně zachytit při různých pohybech a postojích, rozlišuje je podle věku, povahy, úlohy nebo situace, v níž jednájí. Klade důraz na jejich psychiku. Stanovil tak nový ideál krásy, který k dokonalosti dovedla až renesance. Giorgio Vasari ve svém díle zmiňuje mramorovou Giottovu podobiznu, která byla na malířovu památku roku 1490 umístěna v chrámu Santa Maria del Fiore. Jsou na ní zapsány verše, jež dokonale charakterizují život a dílo tohoto umělce:

<sup>107</sup> *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu Gotik přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 327 – 328.



„Jsem ten, jehož dílem zas oživila vyhaslá malba  
a jehož ruka byla přesná a obratná vždy.  
Naší přírodě chybělo totéž co umění kdysi,  
nikomu nebylo dáno malovat lépe a víc.  
Vidiš tu úžasnou věž, jež zvoní posvátným kovem?  
Vyrostla rovněž dle mého návrhu do výše hvězd.  
Krátce, jsem Giotto. Nač bylo třeba se o tom všem šířit?  
Toto jméno přec samo vydalo za dlouhý zpěv.“<sup>108</sup>

Krásným příkladem Giottovi epické tvorby s množstvím nahých postav v rozličných pohybech jsou fresky v kapli Scrovegniů v Padově, kde zpracoval i tradiční námět z Apokalypsy Poslední soud (1304 – 1306), který překvapuje svým expresionismem a na svou dobu obdivně zvládnutou anatomii nahých postav (obrázek 34).



Obrázek 34: Giotto, *Poslední soud* (detail pekla), 1304 – 1306.  
Freska, kaple Scrovegniů, Padova (Itálie).<sup>109</sup>

Giotto také studoval velké množství lidí, aby pak mohl každé postavě na fresce propůjčit jí vlastní gesto, které vypovídá o psychickém stavu její duše. Škoda jen, že se mezi jeho žáky nenašel žádný, který by dokázal svého mistra napodobit.<sup>110</sup>

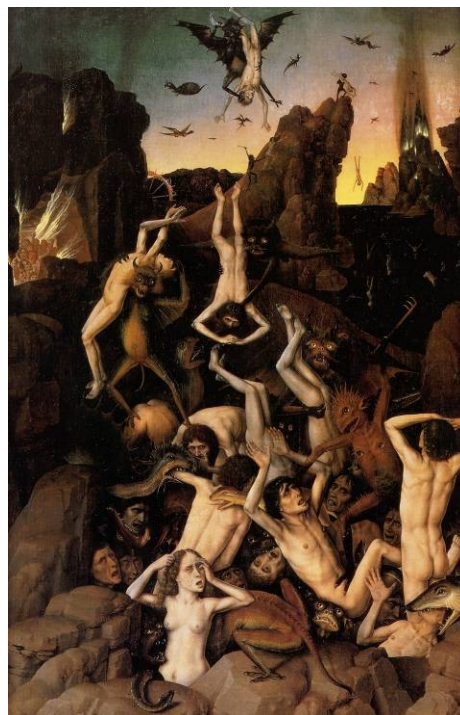
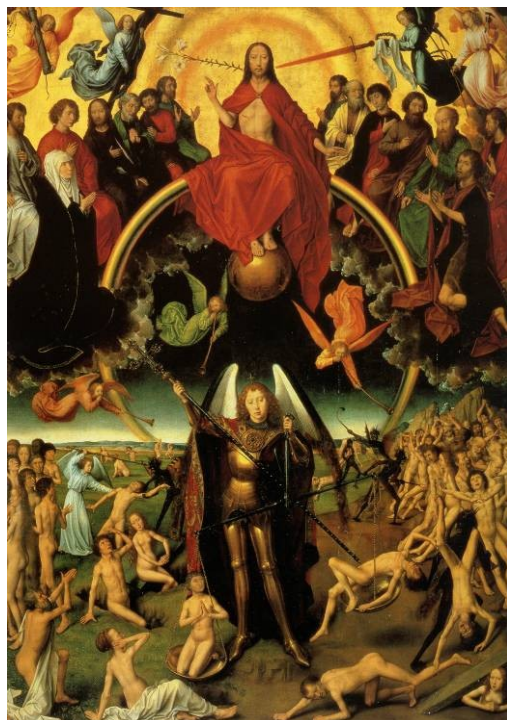
Poslední soud ve svých pracích zachytili také již zmiňovaní Hans Memling v olejomalbě z triptychu (1466 - 1471), který je uložen v Muzeu Narodowe

<sup>108</sup> VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. Přeložil Jan Vladislav. Praha : Mladá fronta, 1998, s. 132.

<sup>109</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 30 – 31.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 24, 26, 29 – 32; *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 123 - 124.

v Gdaňsku (obrázek 35), a Dirk Bouts v olejomalbě Peklo ( 1470) z triptychu v pařížského Louvru (obrázek 36).<sup>111</sup>



Obrázek 35 (vlevo): Hans Memling, *Poslední soud* (střední deska triptychu), 1466 – 1471. Olej na dřevě, Muzeum Narodowe, Gdaňsk (Polsko).

Obrázek 36 (vpravo): Dirk Bouts, *Peklo* (pravé křídlo triptychu Posledního soudu), 1470. Olej na dřevě, Musée du Louvre, Paříž (Francie).<sup>112</sup>

## Křesťanští světci a mučedníci

I když se tomuto tématu věnovala v gotice řada umělců, málokterý ztvárnil mučedníky bez patřičného oděvu. Sochařem, který se řadí k tomuto „málu“ je Němec Gregor Erhart (1460/79 – 1540). Gregor získal uměleckou průpravu v dílně svého otce taktéž sochaře Michela v Ulmu a specializoval se na zachycení ženskosti a poklidu. Jeho postavy jsou obrazem nové svobody a plastičnosti. Pro katedrálu v Augsburgu vyřezal úchvatnou sv. Máří Magdalenu (kolem roku 1500), dnes je tato polychromovaná socha z lipového dřeva v životní velikosti umístěna v pařížském Louvru a označena jako Německá kráska. Umělec znázornil nahou poustevnici

<sup>111</sup> *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu Gotik přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 422 – 423.

<sup>112</sup> Tamtéž.



přesně tak, jak byla popisována v písemných svědectvích<sup>113</sup>. Smyslnost postavy silně kontrastuje s rukama sepjatýma k modlitbě. Svou proporcionální harmonií představuje velký krok směrem k realismu (obrázek 37).<sup>114</sup>



Obrázek 37: Gregor Erhart, *Svatá Máří Magdalena*, kolem 1510.  
Malované lipové dřevo, Musée du Louvre, Paříž (Francie).<sup>115</sup>

Malíři, kteří se pokusili zobrazit nahé tělo mučedníka, už většinou stojí na hranici mezi gotikou a renesancí, jako například Ayne Bru, autor Umučení sv. Kukufa z oltáře klášterního kostela v San Cugat del Valles u Barcelony (dnes Museo de Arte de Cataluña, Barcelona). Tento umělec, pocházející patrně z moravské metropole (německá podoba Brna je Brünn), podepsal roku 1502 smlouvu na provedení oltáře a je známo, že na něm pracoval ještě o pět později. Tento mimořádný obraz, jež reálně zpodobňuje stavbu lidského těla, je svým pojetím blízký některým benátským

---

<sup>113</sup> Jako oběť pronásledování přišla Máří Magdalena nejprve kázat do Provence. Odtud odešla do ústraní a žila jako poustevnice v jeskyni v lese Sainte-Beaume. Nesena anděly denně slyšela při každé ze sedmi kanovníckých modliteb nebeský koncert a nepotřebovala již žádné jídlo. Její hrob objevil v roce 1279 v kryptě kostela Saint Maximim Karel II. z Anjou. Když byla rakev otevřena, rozlila se kolem krásná sladká vůně. DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 114.

<sup>114</sup> *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu Gotik přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000, s. 358; JOHNSON, P. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha : Academia, 2006, s. 174; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 97, 114.

<sup>115</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 114.

malbám.<sup>116</sup> Celé scéna je líčena s nevšedním naturalismem i kontrastem psa v popředí, který u této tragédie klidně spí (obrázek 38).



Obrázek 38: Ayne Bru, *Umučení sv. Kukufa* (z oltáře klášterního kostela v San Cugat del Vallés), 1504 – 1507. Olej na dřevě, Museo de Arte de Cataluña, Barcelona (Španělsko).<sup>117</sup>

<sup>116</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 4*, s. 94, 96.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 96.

### 3. Obroda těla v renesanci<sup>118</sup>

Renesanční umění vzniklo zejména zásluhou humanismu, který se rozvinul v Itálii v polovině 14. století díky pracím filozofů, spisovatelů a státníků; jeho vliv se rychle šířil po celé Evropě a vyvrcholil v druhé polovině 16. století jako manýrismus. Velkým podnětem pro vznik tohoto slohu byl rostoucí zájem o umění antiky. Umělci se často vydávali do Říma, aby v jeho rozvalinách hledali zapomenutá umělecká díla pro svou inspiraci. Nutné je ale dodat, že toto „znovuzrození“ antiky neznamenal otrocké opakování dřívějších děl, ale bylo novým počátkem vystavěným na středověké tradici. Renesancí začíná epocha dějin, kdy už člověk nebyl jen bezmocným hříšníkem (jak ho do jisté míry chápal středověk), ale uvědomoval si svou suverenitu, individualitu a život v jeho pozemskosti. A tento přístup se zcela přirozeně odrazil také v umění. Díla jsou naplněna snahou umělců reprodukovat co nejvěrněji a pokud možno realisticky svět, který je obklopoval. Intenzivní přírodovědecké bádání umožnilo sochařům a malířům zcela nový tvárný styl jejich prací. Snažili se o co nejpřirozenější vystihnoutí detailů lidského těla ve skutečných proporcích i o zachycení osobnosti jedince, k tomu jim stále častěji sloužily živé (pouze mužské) modely, které si najímali do svých ateliérů. Studium anatomie tak bylo nezbytným předpokladem renesančního výtvarného umění. To, jak má vypadat práce renesančního malíře, popisuje ve svém díle Rady malířům i pravý génius této epochy Leonardo da Vinci: „... *malba nebude výtečná, jestliže malíř bude považovat za autoritu malby druhých, bude-li se však učit z přírodních věcí, vydá dobré plody.*“<sup>119</sup>

I přes touhu zobrazit lidské tělo ve vší jeho dokonalosti, nelze říct, že by umělci byli „pohany“, spíše naopak, jejich díla ve většině případů vyrůstala z křesťanských základů (možná někdy trochu zesvětštělých). Může se zdát překvapivé, že více než osmdesát procent dochovaných renesančních soch a obrazů zpracovává biblické a církevní náměty.

---

<sup>118</sup> Giorgio Vasari píše ve svém díle *Životy vynikajících italských architektů, malířů a sochařů* o „rinascitě“, znovuzrození umění. Tento pojem se konkrétně vztahuje na Giotta, neboť díky jeho talentu malovat podle přírody bylo překonáno středověké umění a znovu se zrodilo umění antické. Dnešní francouzské označení „renaissance“ poprvé použil v roce 1855 francouzský teoretik Jules Michelet a s konečnou platností se prosadilo díky knize německého historika umění Jakoba Burkhardta *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860). Renaissance je přímý překlad italského slova „rinascita“ tedy „znovuzrození“. HUTHOVÁ, A. C., HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění renesance*. Přeložila Ivana Vízdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006, s. 10.

<sup>119</sup> SAVICKÝ, N. *Renesance jako změna kódu*. Praha : PROSTOR, 1998, s. 84.

Umělci už také nebyli pouhými „řemeslníky“, ale legitimními autory a tvůrci projektů; a jako takové je lidé uznávali; někteří dokonce dosáhli šlechtických titulů a velkého majetku. Také měli jistou svobodu ve výběru a zpracování témat a nemuseli striktně postupovat podle toho, co jim bylo nařízeno „shůry“. Je pochopitelné, že na zdech či v interiérech církevních staveb díla musela odpovídat zbožným potřebám věřících, ale jejich autor také čím dál více počítal s tím, že bude oceňován pro své malířské či sochařské schopnosti. Renesance je globální fenomén, málokterý umělec se spokojil se zaměřením jen na jeden obor, a tak bylo velice časté, že malíř byl také sochařem a architektem, a naopak. Sochaři nacházeli své vzory v antice, malíři to měli těžší, protože se téměř žádné malby z doby antiky nedochovaly. Proto museli sochařská díla převést na plochu s použitím plastičnosti a perspektivy. Také využívali toho, jak sochaři chápou účinky světla dopadajícího na předměty. Podobně jako ve středověku byly časté fresky i deskové malby, navíc k nim ale přibyla technika olejomalby, nejprve na dřevě, později na plátně. Vynikající malíři žili a tvořili zejména ve Florencii, která představovala hlavní středisko renesančního umění, a to mimo jiné díky rodu Medici, jehož členové byli štědrými mecenáši slavných umělců.

Renesanci můžeme rozdělit na trecento, tedy období, kdy se nejprve vytvářela ve Florencii, neboli jakási příprava na ni samotnou (po roce 1300), quattrocento, dobu největšího rozkvětu Florencie a pozvolného šíření renesance po celé Itálii (po roce 1400), a cinquecento, tedy její postupné doznívání, rozšíření do zbytku Evropy a přechod v manýrismus (po roce 1500).<sup>120</sup>

Jelikož náboženské náměty renesančních děl obsahujících nahotu se ve své podstatě od gotických příliš neliší, dovolím si použít jejich stejné rozdělení jako předešlou kapitolu.

---

<sup>120</sup> HUTHOVÁ, A. C., HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění renesance*. Přeložila Ivana Vízdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006, s. 8 – 12; BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 82; DEBICKI, J., FAVRE, J.-F., GRÜNEWALD, D., PIMENTEL A. F. *Dějiny umění : Malířství. Sochařství. Architektura*. Praha : Argo, 1998, s. 113, 115, 118; LEGRAND, G. *Renesance*. Praha a Litomyšl : Paseka, 2000, s. 6 – 12; ČORNEJ, P., ČORNEJOVÁ, I., PARKAN, F. *Dějepis 2 pro gymnázia a střední školy : Středověk a raný novověk*. Praha : SPN, 2001, s. 99 – 100; CHASTEL, A. Umělec. In GARIN, E. *Renesanční člověk a jeho svět*. Praha : Vyšehrad, 2003, s. 203.

## Adam a Eva a další motivy Starého zákona

Nejprve bych ráda poznamenala, že maleb, popřípadě kreseb nebo rytin s tematikou prvních lidí je v tomto období nepřeborné množství. Téměř každý umělec má ve svém repertoáru alespoň jedenkrát tento námět zařazen. Důvod je většinou prostý, autoři se po vzoru moderního humanismu zajímali o stavbu těla a studovali jeho přesné proporce, aby mohli člověka ztvárnit anatomicky správně. Na zahaleném člověku tato snaha ale mnoho nevynikne, proto hledali motivy, nejprve náboženské, později i světské, kde je nahota na místě nebo alespoň není nepatřičná.

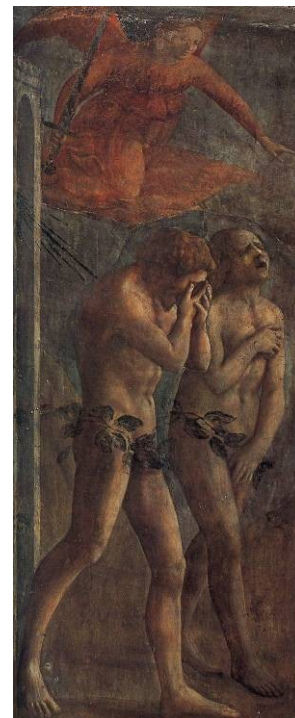
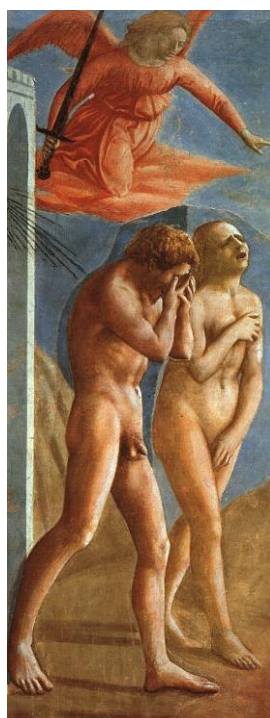
Za prvního velkého mistra skutečného renesančního umění lze považovat Masaccia, vlastním jménem Tomassa di Giovanni di Simone Guidi (1401 – 1428). Jako první z italských malířů navázal na Giottovu revoluci, a tím nasměroval malířství na novou cestu realismu a technické dokonalosti. O jeho životě mnoho nevíme. Působil ve Florencii, Pise i Římě, a přestože zemřel velmi mladý, zanechal po sobě díla takové kvality, že z nich čerpali umělci po celou renesanci. Malířství pro něj neznamena jen pouhé napodobování skutečnosti, ale dává svým postavám také duši, jsou to individualizovaní, podle skutečnosti studovaní lidé. Snažil se o umístění postav do určitého prostoru, o analýzu jejich vztahů a citů. Jako základní malířský prostředek používá světlo a stín.<sup>121</sup> Jedním z jeho unikátních děl jsou fresky v kapli Brancacciů ve florentském kostele Santa Maria del Carmine, které namaloval roku 1428. Práci začal nejprve jeho učitel (podle G. Vasariho) Masolino da Panicale (1383 – kolem 1440), ale protože musel odjet do Uher, pokračoval v ní Masaccio. Ironií osudu je, že ani mu se nepodařilo kvůli předčasné smrti dílo dokončit, a tak se tohoto úkolu zhostil o půl století později Filippino Lippi. Jelikož oba Masolino i Masaccio v kapli ztvárnili motiv Adama a Evy, je těžké vyhnout se jejich srovnání. Masolinova freska Pokušení představuje půvabný ještě pozdně gotický styl. Postavy vypadají klidně a nezaujatě (obrázek 39). Oproti tomu postavy Masacciova Vyhnání Adama a Evy z ráje jsou syrové, ale jakoby ztělesňovaly podstatu lidství. Dílo ukazuje expresivní sílu a přímou jeho stylu i výborné užití perspektivy. Adam a Eva vrhají stín, a jsou tak zasazeni do okolního prostředí. Malíř je zachytil právě v době, kdy je anděl nemilosrdně vyhání jako hříšníky z ráje do nehostinného, pustého světa. V tvářích i gestech se jim odráží všechny pocity, které právě prožívají – Adam má sklopenou hlavu a obličej lítostí zabořený do dlaní, Eva se stydí a zakrývá svou

---

<sup>121</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 216; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 179 – 180.



nahotu, v její tváři je patrné zoufalství a smutek (obrázek 40). Masaccio prý postavu Adama maloval podle skutečnosti a nepoužíval do té doby časté předlohy ze vzorových knih. Pro ztvárnění Evy kopíroval postavu antické „Cudné Venuše“, což bylo v rané renesanci běžné. Zajímavostí je, že toto Masacciovo Vyhnání z ráje můžeme v dnešní literatuře vidět ve dvou verzích. Původní zcela nahé postavy nechal pravděpodobně v roce 1680 „přiodít“ fíkovými listy zapřísnělý bojovník proti „nemravnostem“ Cosimo de Medici III.<sup>122</sup> (obrázek 41). Při rekonstrukci v roce 1980 byly listy odstraněny, barvy vyjasněny, a freska tak uvedena do původního stavu.<sup>123</sup>



Obrázek 39 (vlevo): Masolino di Panicale, *Pokušení*, asi 1425.

Freska, kaple Brancacciů v kostele Santa Maria del Carmine, Florencie (Itálie).<sup>124</sup>

Obrázek 40 (uprostřed): Masaccio, *Vyhnání z ráje*, asi 1428.

Freska, kaple Brancacciů v kostele Santa Maria del Carmine, Florencie (Itálie).<sup>125</sup>

Obrázek 41 (vpravo): Přemalba Masacciova *Vyhnání z ráje* z roku 1680.

Freska restaurována do původního stavu v roce 1980.<sup>126</sup>

<sup>122</sup> Jeden z posledních členů významného florentského rodu Medici žil v letech 1642 – 1723. Během své dlouhé vlády (1670 – 1723) se proslavil zejména svým zkorumpovaným křesťanstvím, díky němuž se rozhodl nejen vymýtit kacířství, ale i jiné nemravnosti a zakázal např. slavit oblíbený první máj neboli Calendimaggio údajně pro pohanský původ svátku. Trestem smrti odsuzoval i jiné mravnostní delikty zejména proti šestému přikázání Desatera. Během jeho života popravy takřka zevšedněly, za jeden rok jich bylo ve Florencii vykonáno přes dva tisíce. HIBBERT, Ch. *Vzestup a pád rodu Medici*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2001. Cosimo III. a následovník velkoprinze Ferdinando, s. 301 - 308.

<sup>123</sup> *Easypedia* [online]. 2008-2009 [cit. 2010-04-01]. Masaccio-The Expulsion of Adam and Eve from Eden. Dostupné z WWW: <[http://www.easypedia.gr/el/articles/m/a/s/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1~Masaccio-TheExpulsionOfAdamAndEveFromEden-Restoration.jpg\\_e84f.html](http://www.easypedia.gr/el/articles/m/a/s/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1~Masaccio-TheExpulsionOfAdamAndEveFromEden-Restoration.jpg_e84f.html)>.

<sup>124</sup> COLEOVÁ, A. *Renesance*. 2. vyd. Bratislava : PERFEKT, 2000, s. 19.

<sup>125</sup> Tamtéž.

Jelikož Masaccio zemřel příliš mladý, neměl přímé následovníky a musela uplynout řada let, než bylo florentské malířství schopné navázat na jeho odkaz.<sup>127</sup> Jeho velmi přínosný, leč krátký život shrnul Annibal Cara do malířova epitafu:

*„Má malba byla jako živá proto,  
že jsem dal vzruch a cit svým postavám.  
U mne se učil i sám Buonarrotto  
a všichni s ním, já se však učil sám.“<sup>128</sup>*

Dovolte mi posunout se v čase o několik desítek let později, do doby největšího florentského rozkvětu, do doby, kdy žil jeden z největších renesančních „zjevů“ Raffael Santi (1483 – 1520). I když se motiv Adama a Evy objevil v jeho tvorbě jen okrajově, nemohu jej nezmínit. Raffael byl synem průměrného malíře Giovanniho Santiho, který ho ale už od dětství vedl k malířství. Jeho talent se nejvíce rozvinul ve Florencii, kde během čtyř let namaloval řadu obrazů, obzvláště Madon s dítětem, které dodnes patří k největším uměleckým klenotům. Je v nich patrná ušlechtilá a klidná kompozice, elegance a sentimentální něha. V tomto městě se také mohl setkat se svými současníky Leonardem a Michelangelem, kteří zde v té době také pracovali, a měl tak možnost od nich převzít některé techniky a postupy. Raffaelův světový význam však vznikl zejména v Římě, kam posléze odjel, aby vyzdobil nástěnnými malbami vatikánské sály, jež chtěl obývat papež Julius II. Tato díla (zvláště Škola athénská) ho proslavila daleko za hranicemi Itálie. Znamenala počátek stylu uměřenosti, rovnováhy a pečlivého rozvržení hodnot dekorativní malby. V první, nejslavnější síni zvané Stanza della Signatura můžeme také vidět nástropní fresku Adama a Evy (1509 – 1511), s jemně, a přesto realisticky vymodelovanými tvary hlavních postav (obrázek 42). Raffael byl také vynikající portrétista, snažil se nejen vystihnout reálné vzezření osoby, ale také její psychiku. A to je vlastně patrné i v jeho ostatních postavách, spojil ideální krásu s duševním půvabem.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> MCMANNERS, J., et al. *The Oxford Illustrated History of Christianity*. New York : Oxford University Press, 1992, s. 613.

<sup>127</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 179; COLEOVÁ, A. *Renesance*. 2. vyd. Bratislava : PERFEKT, 2000, s. 19; HUTHOVÁ, A. C., HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění renesance*. Přeložila Ivana Vízdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006, s. 56 – 57.

<sup>128</sup> VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. Přeložil Jan Vladislav. Praha : Mladá fronta, 1998, s. 243.

<sup>129</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 288 – 290; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*. 4. vyd. Praha : Euromedia Group, k. s., Knižní klub, Balios, 1999, s. 12 - 23; BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 125 – 126; *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-03-02]. Raphael. Adam and Eve. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/R/raphael/raphael64.html>>.



Obrázek 42: Raffaello Santi, *Adam a Eva*, 1509 – 1511.  
Freska, Stanza della Signatura ve Vatikánu, Řím (Itálie).<sup>130</sup>

Nyní se posuneme malinko na sever, do renesančních Benátek, protože i zde žili vynikající malíři, kteří se věnovali rajskému motivu. Patří k nim i Tizian, vlastním jménem Tiziano Vecellio (asi 1477<sup>131</sup> – 1576). V mládí na něj nejvíce zapůsobil jeden z jeho učitelů Giovanni Belini a jeho starší spolužák Giorgione, s nímž několik let také pracoval. Tizian byl velmi oblíbený, zejména u šlechty a bohatého měšťanstva, dokonce se stal osobním malířem císaře Karla V. Pracoval až do velmi vysokého věku, kdy ho ale přemohl mor. Pro svou přesvědčivost barvy i stylu je považován za jednoho z největších malířů všech dob. Dokázal fantastickým způsobem propojit iluzi a realitu. Proslul zejména jako mistr portrétu, ale jeho věrně a především s nebyvalou lehkostí ztvárněná nahá lidská těla dokládají, že byl mistrem i zde. Jeho postavy představují obecný ideál krásy, navíc jsou smyslné a plné života. Lidskost i dokonalá práce s barvou jsou zřetelné i z olejomalby *Adam a Eva* (kolem roku 1550). Toto dílo už ohlašuje Tizianovo poslední tvůrčí období, kdy jeho cit pro světlo a barvu dosahuje vrcholu. Opravdovost postav se umocňuje i díky jejich přesně znázorněným tělesným proporcím (obrázek 43).<sup>132</sup>

<sup>130</sup> *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-03-02]. Raphael. Adam and Eve. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/R/raphael/raphael64.html>>.

<sup>131</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 345. W. Beckettová uvádí datum narození kolem roku 1488. BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 131. Pijoan to rozvádí ještě více: „Tizian se narodil nejspíš roku 1488, a ne roku 1477, jak se dlouho uvádělo na základě tradičních údajů, zejména záznamu ve farním rejstříku zesnulých, podle něhož umělec zemřel ve věku sto tři let.“ PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 143.

<sup>132</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 345 – 346; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 164; *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit.



Obrázek 43: Tizian, *Adam a Eva*, kolem 1550.  
Olej na plátně, Museo del Prado, Madrid (Španělsko).<sup>133</sup>

Dalším z představitelů benátského umění je Palma il Vecchio (1480 – 1528). Modelem pro ženské postavy ať to byly urozené dámy, světice či bohyně, mu byly stále tytéž prosté Benátčanky, které si vybíral na tržištích.<sup>134</sup> Jeho obraz *Adam a Eva*, vyznačující se typicky renesančním studiem tělesné anatomie, zachycuje Evu v době, kdy podává Adamovi jablko (obrázek 44).<sup>135</sup>



Obrázek 44: Palma il Vecchio, *Adam a Eva*, kolem 1504.  
Olej na plátně, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig (Německo).<sup>136</sup>

---

2010-02-22]. Titian. Adam and Eve. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/T/titian/titian56.html>>.

<sup>133</sup> Olga's gallery [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-22]. Titian. Adam and Eve. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/T/titian/titian56.html>>.

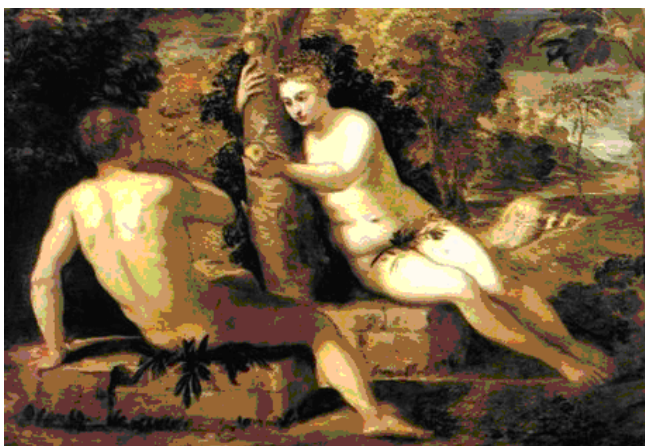
<sup>134</sup> JOHNSON, P. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha : Academia, 2006, s. 261.

<sup>135</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 265; *Slovník světového malířství*. Praha : Odeon, 1991, s. 673.

<sup>136</sup> *Slovník světového malířství*. Praha : Odeon, 1991, s. 673.



První dvojici ztvárnil také Tizianův žák Tintoretto (viz dále) v olejomalbě Adam a Eva, kde barvu přizpůsobil odstínům hnědé a šedé (obrázek 45).<sup>137</sup>



Obrázek 45: Jacopo Robusti Tintoretto, *Adam a Eva*, 1550.  
Olej na plátně, Galerie Dell'Accademia, Benátky (Itálie).<sup>138</sup>

Slávu klasického benátského malířství dovršil Veronese, vlastním jménem Paolo Caliari (1528 – 1588). Narodil se a vyučil ve Veroně, ale úspěchu a uznání se dočkal až v Benátkách. Poté, co se v nich v necelých třiceti letech natrvalo usadil, si rychle získal trvalou klientelu, která ho do konce života zahrnovala zakázkami. Byl malířem smyslné životní radosti a benátského kultu krásné formy. Ve svých dílech se snažil uplatnit účinky přirozeného denního světla, a vytvořil tak průzračnou světlou dekorativní barevnost. Obrazový prostor skládal z barevných skvrn položených vedle sebe. Pro Veronesa bylo cílem poskytnout co největší potěšení divákovým smyslům. Sakrální náměty proto podával zcela světským způsobem. Jedním z jeho mistrovských děl je Stvoření Evy (1570 – 1572). Podle vzezření Boha Otce a podle toho, že sám umělec byl již v pokročilém věku je pravděpodobné, že se zde s Nejvyšším, který s citem vyprošťuje dosud malátnou Evu z Adamova boku, ztotožňuje. Krajina v okolí je zachycena velmi realisticky a (jak byla u Veronesa zvykem) je redukována na nejpodstatnější rysy (obrázek 46). Spolu s Tizianem a Tintorettem tvoří Veronese vrchol benátského renesančního malířství.<sup>139</sup>

<sup>137</sup> *Benátky : Město, památky a významná umělecká díla*. Florencie : BONECHI, [200?], s. 108 – 109.

<sup>138</sup> *Jacopo Tintoretto* [online]. c2002-2010 [cit. 2010-04-06]. Adam and Eve. Dostupné z WWW: <<http://www.jacopotintoretto.org/Adam-and-Eve-c.-1550.html>>.

<sup>139</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 360 - 361; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 122 – 127; LEGRAND, G. *Renesance*. Praha a Litomyšl : Paseka, 2000, s. 108.





Obrázek 46: Paolo Veronese, *Stvoření Evy*, 1570 – 1572.  
Olej na plátně, Art Institute, Chicago (USA).<sup>140</sup>

Když spolu s renesancí překročíme hranice Itálie více na sever, dostane se do Nizozemí a Německa. Prvním nizozemským malířem 16. století, který zcela podlehl vlivu italské renesance byl Jan van Scorel (1495 – 1562). V letech 1523 – 1524 se zdržoval v Římě, kde byl jmenován ředitelem papežských antických sbírek v Belvederu. Po návratu do Holandska se jako zámožný a vzdělaný občan těšil velké úctě. Ve svých dílech zachycoval nahotu vícekrát, s biblickým námětem je olejomalba Adam a Eva (kolem 1540) ze soukromé sbírky. Výborné zachycení pohybujících se těl svědčí o odborném studiu lidské motoriky (obrázek 47).<sup>141</sup> Za zmínku také určitě stojí olejomalba nizozemského malíře Jana Gossaerta (viz dále) Adam a Eva v ráji z roku 1525<sup>142</sup> s dokonale propracovanými tvary hlavních postav (obrázek 48).



Obrázek 47 (vlevo): Jan van Scorel, *Adam a Eva*, kolem 1540.  
Olej na dřevě, soukromá sbírka.<sup>143</sup>

<sup>140</sup> LEGRAND, G. *Renesance*. Praha a Litomyšl : Paseka, 2000, s. 108.

<sup>141</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 315; *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-22]. Jan van Scorel. Adam and Eve. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/S/scorel/scorel1.html>>.

<sup>142</sup> *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-21]. Jan Gossaert. Adam and Eve in Paradoxe. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/G/gossaert/gossaert7.html>>.

<sup>143</sup> *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-22]. Jan van Scorel. Adam and Eve. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/S/scorel/scorel1.html>>.

Obrázek 48 (předchozí strana vpravo): Jan Gossaert, *Adam a Eva v ráji*, 1525.  
Olej na dřevě, Gemäldegalerie, Berlín (Německo).<sup>144</sup>

Géniem německé renesance byl malíř a grafik Albrecht Dürer (1471 – 1528). Narodil se v Norimberku, kde se vyučil nejprve u svého otce zlatníkem, později také malířem. Díky několika cestám do Itálie se setkává s díly tamějších renesančních mistrů, která mu sloužila jako inspirace v pozdějších pracích. V renesančním duchu věřil, že nejvyšším standardem umění je krása antických bohů, i když je námět obrazu křesťanský. Byl také neobyčejně vzdělaný, jeho zájem o teorii umění hraničil až s posedlostí. Od roku 1512 je zaměstnán ve službách císaře Maxmiliána I. a již po zbytek svého života byl vážený a bohatý měšťan. Dürer dokázal dokonale propojit vědecké objektivní poznání renesance se středověkou fantastičností, nejdůležitější studium každé drobnosti s pronikavou psychologickou charakteristikou. Snaha zachytit lidské tělo ve skutečných proporcích je patrná z jeho mědirytu Adam a Evy z roku 1504. Konečnou podobu dílo dostalo po čtyř letech studií. Zachycuje pár bezprostředně před hříchem, kdy ještě představují ideální obraz lidské krásy. Zvířata v rajské zahradě, která poněkud připomíná temný les, nespíš poukazují na živočišnost lidské povahy (obrázek 49).



Obrázek 49 (vlevo): Albrecht Dürer, *Adam a Eva*, 1504.  
Mědiryt, Fondazione Magnani Rocca, Corte di Mamiano u Parmy (Itálie).<sup>145</sup>

Obrázek 50, 51 (vpravo): Albrecht Dürer, *Adam a Eva*, 1507.  
Olej na dřevě, Museo del Prado, Madrid (Španělsko).<sup>146</sup>

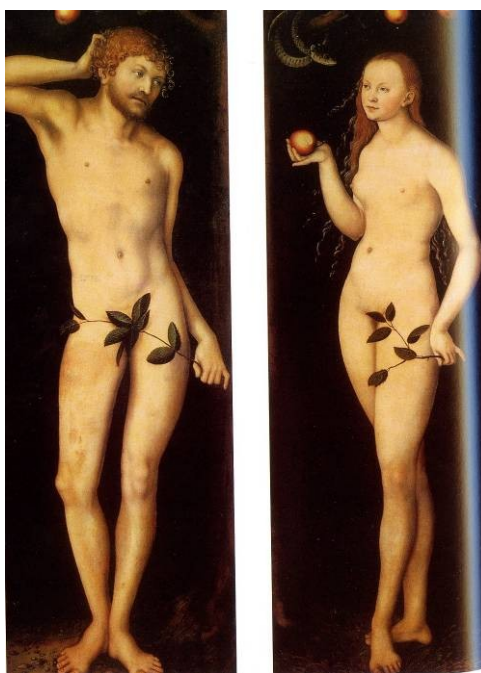
<sup>144</sup> *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-21]. Jan Gossaert. Adam and Eve in Paradoxe. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/G/gossaert/gossaert7.html>>.

<sup>145</sup> WOLF, N. *Albrecht Dürer*. Praha : Slovart, 2007, s. 82 – 83.

<sup>146</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění* / 6, s. 312.

O tři roky později Dürer ztvárnil stejné téma ve dvou deskových malbách Adama a Evy. Tyto plasticky vytvořené akty představují revoluci v severském malířství a oplývají životem a smyslností. Eva má koketní výraz, v té době typický pro tradiční výklad jejího příběhu, z Adamovi tváře lze vyčíst rozpačitý zájem (obrázek 50, 51). Svým dokonalým vypracováním lidských těl Dürer dokládá, že německé umění je na stejné úrovni jako díla italské renesance.<sup>147</sup>

Dürerovou tvorbou byl ovlivněn i další německý malíř a grafik Lucas Cranach starší (1472 – 1553), jehož díla obsahují i rysy manýrismu. Od roku 1505 pracoval jako dvorní malíř kurfiřta Bedřicha Moudrého ve Wittenbergu, který ho později povýšil do šlechtického stavu. V devadesátých letech 16. století vyvinul typický cranachovský styl, vyznačující se plošnou dekorativností, vkusnou kompozicí a hladkou modelací. Cranach byl celý život velmi oblíben a zahrnován množstvím zakázek. Rád se zabýval vyobrazením Prvního hříchu, v němž mohl uplatnit svůj ideál krásy a především ženský akt, Evu namaloval celkem 31krát. Je pro něj typická renesanční smyslnost, která mnohdy vybíhá až do erotiky.<sup>148</sup>



Obrázek 52, 53: Lucas Cranach starší, *Adam a Eva*, 1528.  
Olej na dřevě, Galleria degli Uffizi, Florencie (Itálie).<sup>149</sup>

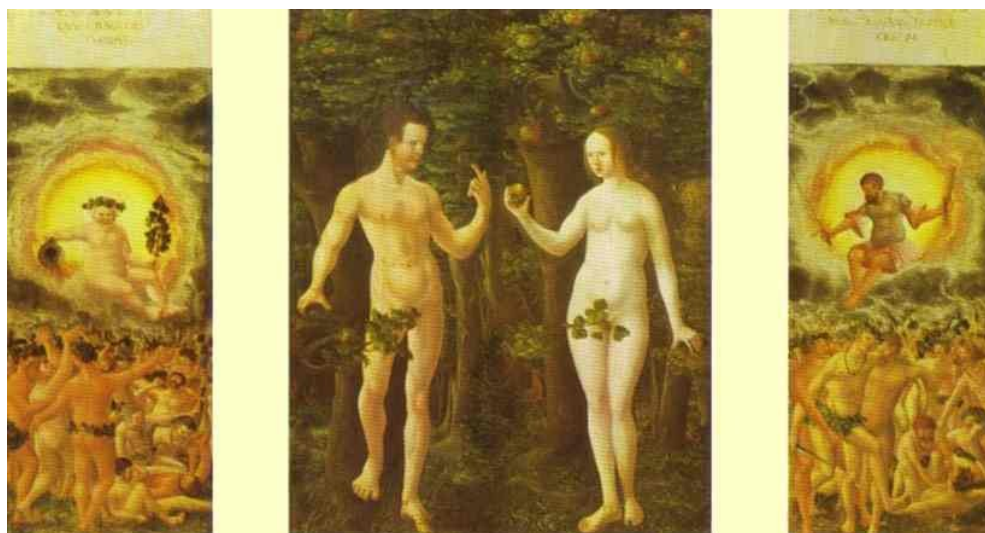
<sup>147</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 88 - 89; WOLF, N. *Albrecht Dürer*. Praha : Slovart, 2007, s. 32, 80, 82 – 83, 92 – 95; HUTHOVÁ, A. C., HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění renesance*. Přeložila Ivana Vízdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006, s. 88; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 106 – 107.

<sup>148</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 64.

<sup>149</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 130 – 131.



Tento už de facto tradiční biblický námět zpracoval i jiný německý grafik a architekt Albrecht Altdorfer (kolem 1480 – 1538). Velkou část života prožil v Řezně, kde zastával vysoké městské funkce. V svých nejvýznamnějších pracích umísťuje biblické motivy do romantické krajiny. Díky dokonalému citu pro barvu dokázal vylíčit lidské emoce. V téměř oslnujícím světle namaloval Adama a Evu v olejomalbě *Pád člověka* (1535). Z obrazu je zřejmé, že ve svých pozdějších dílech se přiblížil k manýrismu (obrázek 54).<sup>150</sup>



Obrázek 54: Albrecht Altdorfer, *Pád člověka*, 1535.  
Olej na dřevě, National Gallery of Art, Washington DC (USA).<sup>151</sup>

Událost prvního páru v rajské zahradě zvětšil ve svém díle také jeden z největších umělců všech dob, architekt, sochař, malíř a básník, Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564). Narodil se v Caprese, kde byl jeho otec soudcem, ale brzy se spolu s celou rodinou přestěhoval do Florencie. Tady roku 1488 vstoupil do umělecké dílny Domenica Ghirlandaia. Více zkušeností ale získal v zahradě Mediceů, tedy jakési akademii, kterou zřídil Lorenzo Velkolepý pro mladé lidi s uměleckými sklony. Zde ho také Lorenzo de' Medici objevil a zaměstnal ho ve svém paláci, kde Michelangelo žil až do jeho smrti v roce 1492. Poté působil střídavě ve Florencii a Římě. Svou povahu odvážného rváče si zachoval až do posledních okamžiků svého života, i když přežil všechny své blízké, bratry, ochránce, milovanou ženu i přátele, a tak zůstal sám. Michelangelo zasáhl nenapodobitelným

<sup>150</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 13; *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-22]. Albrecht Altdorfer. The Fall of Man. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/A/altdorfer/altdorfer17.html>>.

<sup>151</sup> *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-22]. Albrecht Altdorfer. The Fall of Man. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/A/altdorfer/altdorfer17.html>>.

způsobem do všech druhů výtvarného umění, přední místo u něho vždy ale mělo sochařství. Všechno renesanční úsilí dokázal ve svých dílech sladit s lehkostí sobě vlastní. Navíc předčil nejen současné umění, ale i to antické. Jediným obsahem umění je pro něj lidská postava, chybí perspektiva, propracování prostředí. Michelangelo pokládal člověka za nejkrásnější stvoření na celém světě. Jeho ideální postavy představovaly „vzorník“ pohybových motivů, jímž se řídili umělci po několik dalších staletí.<sup>152</sup> Wendy Beckettová o něm ve své knize píše: „*Nikdo neměl takovou představitost jako Michelangelo, nikdo tak nepronikl do krásy a jejího duchovního smyslu. Krása pro něj byla božská; považoval ji za způsob, jímž Bůh rozmlouvá s lidstvem.*“<sup>153</sup> To vše je patrné z jeho monumentální výzdoby v Sixtinské kapli ve Vatikánu (1508 – 1512), kterou ho pověřil papež Julius II. Michelangelovi se do tohoto díla nechtělo, protože bylo náhradou za zrušený velkolepý projekt papežského náhrobku, do něhož vkládal velké umělecké naděje. Nakonec ale musel práci přijat. Sixtinská kaple je dlouhá čtyřicet a široká třináct metrů, s valenou klenbou ve výšce dvaceti pěti metrů. Celou tuto klenbu zaplnil třemi sty třiačtyřiceti biblickými postavami, které jsou ve středním pásu aktéry devíti scén (čtyř velkých a pěti malých) ze stvoření světa: Bůh odděluje světlo od temnot, Stvoření slunce a měsíce, Bůh odděluje vodu od země a stvoření rostlin, Stvoření Adama, Stvoření Evy, První hřích a vyhnání z ráje, Oběť Melchisedechova, Potopa světa a Posmívání Noemovi. Kolem tohoto pásu sedí na mramorových trůnech dvanáct proroků a sibyl: Jonáš, Jeremiáš, Sibyla libyjská, Sibyla perská, Daniel, Ezechiel, Sibyla kumská, Sibyla erythrejská, Izaiáš, Joel, Sibyla delfská, Zachariáš. Vše vyplňují postavy nahých mladíků (ignudi), jež mají největší svobodu a pohyb. Gigantické nahé postavy jsou vlastně sochami, které umělec promítl na plochu (obrázek 55, 56).<sup>154</sup> Malba Michelangelovi trvala čtyři roky a celou dobu zápolil s různými potížemi, některá místa musel dokonce zcela přepracovat. Obtížnost kompozice i útrapy, které ho při tvorbě provázeli shrnul Michelangelo v jednom svém sonetu:

*„Vousiska k nebi, vyvrácený týl  
na samém hrbu, prsa ptačí stvůry;  
a jak ten štětec pořád stříká shůry,  
už mi tvář celou štědře vydláždil.“<sup>155</sup>*

<sup>152</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 225 – 226; PIJOAN, J. *Dějiny umění*/ 6, s. 53 – 56.

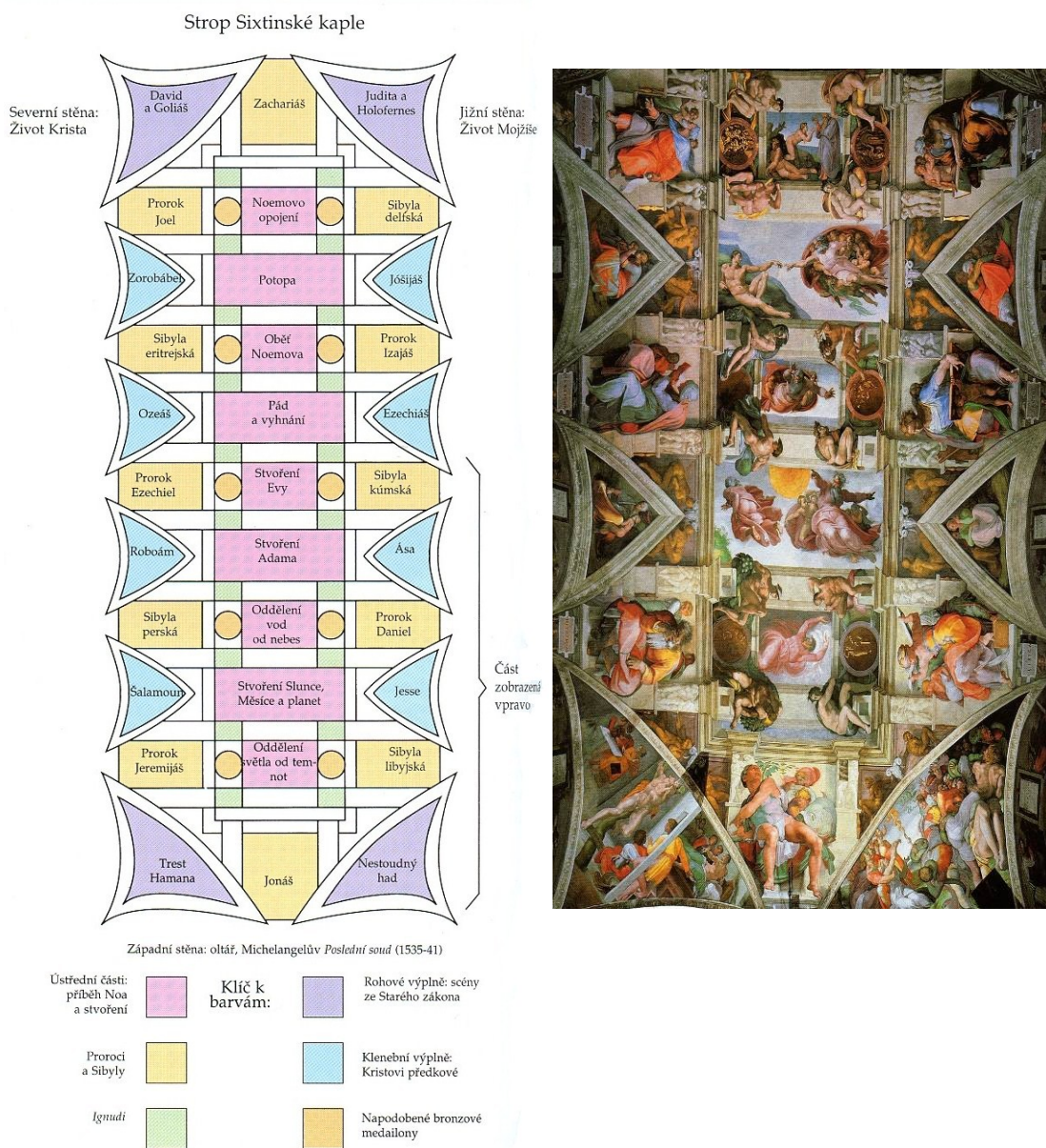
<sup>153</sup> BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 120.

<sup>154</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 226.

<sup>155</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*/ 6, s. 35.



Ihned po dokončení bylo toto monumentální dílo všemi obdivováno, což trvá vlastně až dodnes. Freska výraznými postavami v dynamických pohybech s dokonalým zpracováním všech tělesných proporcí představuje novinku v dějinách umění.



Obrázek 55 (vlevo): Rozvržení jednotlivých Michelangelových fresek na stropě Sixtinské kaple ve Vatikánu.

Obrázek 56 (vpravo): Michelangelo Buonarroti, *Strop sixtinské kaple* (výřez), 1508 – 1512. Freska, Sixtinská kaple ve Vatikánu, Řím (Itálie).<sup>156</sup>

Michelangelo již dříve ztvárnil další námět ze Starého zákona, a sice z obrovského bloku mramoru vytesal monumentální sochu Davida<sup>157</sup> (1501 – 1504).

<sup>156</sup> COLEOVÁ, A. *Renesance*. 2. vyd. Bratislava : PERFEKT, 2000, s. 56 – 57.

<sup>157</sup> V době renesance byla postava Davida, jenž zvítězil nad Goliášem, symbolem Florencie, malého, ale bohatého a mocného městského státu. Umístění Donatellova Davida ve vládním paláci a postavení Michelangelova Davida na piazza della Signoria o několik let později může být chápáno jako výraz

Jeho pojetí se liší od těch dosavadních, namísto klasického ztvárnění Davida po vítězné bitvě nad Goliášem, ho zachytil v době, kdy se na boj napjatě připravuje. Přemýšlí, jestli má do tohoto předem prohraného boje vůbec vstoupit. Má vystouplé žíly a postojem svého těla vypovídá, že je v pohybu. Michelangelo dokázal geniálně vyjádřit vnitřní napětí postavy zdánlivým vnějším klidem.<sup>158</sup> Tělo Davida je velmi realisticky provedeno, i když proporce nejsou úplně věrné lidským. Hlava a horní polovina těla jsou poněkud větší než dolní končetiny, také ruce jsou delší než je u lidí běžné (obrázek 57, 58). Je to pravděpodobně kvůli tomu, že socha měla být nejprve umístěna v průčelí kostela nebo na vysokém podstavci a při pohledu ze spodu by proporce vypadaly správné. Nakonec se ale rozhodlo, že David bude stát jako veřejný pomník na prostranství před palazzo Vecchio (della Signoria). Jelikož to ale byla od dob antiky první úplně nahá socha na veřejném prostranství, vzbudila Davidova nahota takové rozrušení, že lidé házeli po uměleckém díle kameny. Proto musely být některé „necudné části“ zakryty zlatými listy.<sup>159</sup>



Obrázek 57, 58: Michelangelo Buonarroti, *David* (celek a detail hlavy), 1501 – 1504. Mramor, prostranství před Palazzo Vecchio, Florencie (Itálie).<sup>160</sup>

---

snahy o prosazení se a výzvu k boji nepřátelsky smýšlejícím republikám a knížectvím. HUTHOVÁ, A. C., HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění renesance*. Přeložila Ivana Vízdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006, s. 28.

<sup>158</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 56 – 57.

<sup>159</sup> HUTHOVÁ, A. C., HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění renesance*. Přeložila Ivana Vízdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006, s. 46 – 47.

<sup>160</sup> COLEOVÁ, A. *Renesance*. 2. vyd. Bratislava : PERFEKT, 2000, s. 54.

Michelangelův David se stal jednou z nejvíce uznávaných renesančních soch, symbolem síly a mladické lidské krásy. Giorgio Vasari o něm ve svých Životech píše: „Bylo to dílo, které skutečně připravilo o slávu všechny moderní i antické sochy (...) Davidovy nohy mají překrásný obrys, jeho klouby a štíhlé boky jsou božské a jeho postoj je tak spanilý, jeho půvab je tak jedinečný, jeho nohy, ruce a hlava si co do mistrovství, ušlechtilosti, uměřenosti a kresby ve všem tak odpovídají, že něco takového nikdo nikdy nespatriil. Kdo vidí tuto sochu, nemusí se už pít po tom, aby zhlédl další, ať už je dělal dnes nebo kdysi kterýkoli umělec.“<sup>161</sup> V Michelangelově díle se spojuje evropská umělecká tradice od antiky přes středověk až k renesanci. Z jeho tvorby vycházejí manýristé i barokní umělci.<sup>162</sup>

Stejným motivem Davida si zabýval i Michelangelův předchůdce florentský sochař Donatello, vlastním jménem Donato di Niccolò di Betto Bardi (kolem 1386 – 1466). Pracoval v dílně Lorenza Ghibertiho, který ho obeznámil se sochařstvím i technikou odlévaného bronzu. Donatello brzy svého mistra předčil a začal dostávat vlastní zakázky. K jeho ranějším dílům patří mramorová socha Davida (1408 – 1409), v níž se pojí gotický idealismus s renesančním naturalismem. Postava je sice oblečena do splývající roucha připomínajícího ještě středověký styl, ale ztvárnění rukou a nohou a zejména pak uťatá Goliášova hlava naznačují směr, kterým se Donatello vydá. V letech 1440 – 1443 vytvořil Davida opět, tentokrát ho odlil z bronzu. Byl první neoděnou renesanční sochou se správnými proporcemi (obrázek 59, 60).



Obrázek 59, 60: Donatello, *David* (celek a detail), asi 1440 – 1443. Bronz, Museo Nazionale del Bargello, Florencie (Itálie).<sup>163</sup>

<sup>161</sup> VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (II)*. Přeložil Jan Vladislav. Praha : Mladá fronta, 1998, s. 218 – 219.

<sup>162</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 227.

<sup>163</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 171.



Davidova Nahota způsobila menší povytržení, zejména proto, že nebyla opodstatněná (jako například u Adama) a Donatello ji navíc umocnil tím, že Davidovi na hlavu nasadil klobouk a na nohy nazul vysoké boty. I přesto že má postoj antického hrdiny, působí velmi smyslně a žensky. Svou elegancí připomíná ještě umění gotiky. Renesanční sochařství tak vznikalo někde mezi gotikou a antikou, případně jejich spojením.<sup>164</sup>

Námět starozákonní Zuzany zachytil ve svém obraze již jmenovaný benátský malíř Tintoretto, vlastním jménem Jacopo Robusti nebo Comin (1518 – 1594). Pracoval v dílně dalšího velkého benátského malíře Tiziana, ovšem prý pouze deset dní, poté ho Tizian vykázal, když si všiml, jaký má talent (pravděpodobněji ale je, že zjistil, že Tintoretto nepotřebuje žádné umělecké vedení a propustil ho). Tintoretto tak nacházel inspiraci v Michelangelových sochách, někdy mu modelem byla mrtvá těla. Byl velmi zbožný, za svou práci si častokrát nechával zaplatit jen to nejnnutnější na materiál, někdy ani to ne. Jeho raná díla vznikla pod Tizianovým vlivem v renesančním duchu, kdy maluje zářivou nahotu mladých ženských těl v romantické krajině. Sem patří i podle tohoto oslnujícího jasů a nádherné smyslnosti olejomalba Zuzana v lázni, i když se dosud přesně neví, kdy vznikla. Hlavní postava je zachycena v dráždivě nenuceném postoji, její anatomicky dokonale vypracované tělo je celé ozářeno oslnivým světlem (obrázek 61). Tintoretto ve své další tvorbě propojil renesanci i manýrismus, působil na současné umělci i na následující generaci barokních malířů.<sup>165</sup>



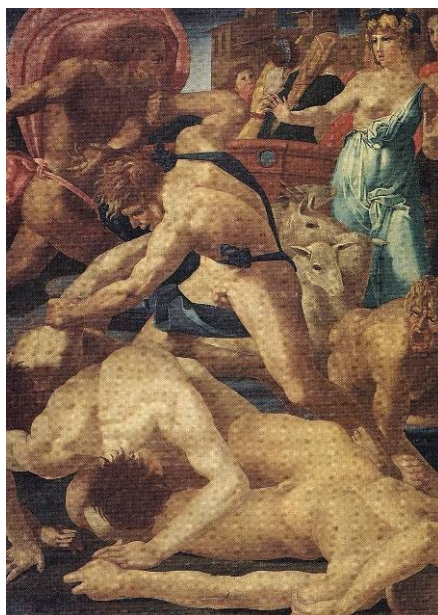
Obrázek 61: Tintoretto (Jacopo Robusti), *Zuzana v lázni* (ústřední detail).  
Olej na plátně, Kunsthistorisches Museum, Vídeň (Rakousko).<sup>166</sup>

<sup>164</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 165, 170 – 171; HUTHOVÁ, A. C., HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění renesance*. Přeložila Ivana Vízdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006, s. 24 – 29; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 70 – 71.

<sup>165</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 344 – 345; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 131 – 132, 134; MUTHER, R. *Dějiny malířství*. Přeložil L. Bílý. Praha : Jan Laichter, 1904, s. 451 – 452.

<sup>166</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 134.

K zakladatelům florentského manýrismu patří Rosso Fiorentino, vlastním jménem Giovanni Battista di Jacopo (1494 – 1540). Působil ve Florencii, Římě, Perugii, Arezzu a Benátkách. Jeho malířský styl silně ovlivnil Michelangelo, na jehož doporučení byl také pozván do Paříže, kde se stal velice váženým a ceněným malířem. Své obrazy do posledního místa někdy až chaoticky zaplňoval lidskými těly. Dílo *Mojžiš chránící Jitrovy dcery* (kolem 1523) je velká směsice zápasících nahých a svalnatých bojovníků, jimž přihlíží ustrašená, napůl svlečená dívka (obrázek 62).<sup>167</sup>



Obrázek 62: Rosso, *Mojžiš chránící Jitrovy dcery*, kolem 1523.  
Olej na plátně, Galleria degli Uffizi, Florencie (Itálie).<sup>168</sup>

### **Madona Lactans (Kojící Madona) a jiné výjevy Nového zákona**

Jako první musím uvést jednoho z největších géníů všech dob Leonarda da Vinciho (1492 – 1519), který byl všestranně nadaným umělcem. Byl činný nejen jako malíř, ale také jako sochař, architekt, inženýr, stavitel pevností, hudebník, zpěvák, básník a vědec. Jeho nebývalý talent objevil italský malíř a sochař Verocchio a vzal ho k sobě do učení. Leonardo pobýval střídavě ve Florencii a Miláně. Dílo, které po sobě zanechal, je až nepředstavitelně rozsáhlé. Dochovalo se přes čtyři tisíce listů jeho poznámek o přírodovědeckých a technických problémech, připravoval také

<sup>167</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 304; BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 139; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 124 – 125.

<sup>168</sup> BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 139.



mimo jiné velké dílo o anatomii člověka, které dodnes překvapuje svou přesností a vyhovuje odborným nárokům. Jako první z umělců se zabýval soustavným studiem tělesných proporcí a mechaniky lidských pohybů. Giorgio Vasari na něj vzpomíná s velkým obdivem : „*At' se jeho mysl, mozek a duch obrátily kamkoli, ve všem prokázal takovou jedinečnost, že se mu v té naprosté pohotovosti, živosti, dobrotě, spanilosti a půvabu nikdo nikdy nevyrovnal.*“<sup>169</sup> Ovšem hotových děl po sobě zanechal málo, jeho touha po dokonalosti ho nutila považovat každý závěr za prozatímní. Typ líbezný a půvabný Madony je přítomen v celé Leonardově tvorbě. Pro něj typickým stylem je namalována i Madona Litta (kolem 1490 – 1491) z petrohradské Ermitáže, ovšem Leonardovo autorství u ní není jednomyslně potvrzeno. Jeho styl je zřejmý, studené světlo zalévá obě hlavní postavy neobyčejnou něhou a navozuje a prohlubuje jejich citové sepětí (obrázek 63).<sup>170</sup>



Obrázek 63: [Leonardo da Vinci], *Madona Litta*, kolem 1490 – 1491.  
Olej na dřevě přenesený na plátno, Ermitáž, Petrohrad (Rusko).<sup>171</sup>

Fakt, že pokud umělec ztvárnil Pannu Marii s odhaleným ňadrem, alespoň jedenkrát se k tomuto námětu znovu vrátil, dosvědčuje, že tento motiv byl velmi oblíbený. A tak ho často můžeme najít u stejného malíře vícekrát. Příkladem je tvorba Itala Giovanniho Antonia Boltraffia (1467 – 1516). Styl, i když poněkud zjednodušený, přebíral od svého učitele Leonarda da Vinciho. Giorgio Vasari o něm napsal: „*Byl to člověk velice zkušený a znalý (...)*“<sup>172</sup> Jeho Madony jsou plné citu

<sup>169</sup> VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (II)*, s. 15.

<sup>170</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 195 – 196; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 286.

<sup>171</sup> *Olga's gallery* [online]. c1999-2010 [cit. 2010-02-21]. Leonardo da Vinci. Madonna Litta. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/L/leonardo/leonardo13.html>>.

<sup>172</sup> VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (II)*, s. 26.

a mateřské něhy. V Bergamské Accademii Carrara můžeme vidět jeho Madonu s dítětem (obrázek 65),<sup>173</sup> další obraz se stejným názvem z let 1493 – 1499 je uložen v londýnské National Gallery (obrázek 64).<sup>174</sup>



Obrázek 64 (vlevo): Giovanni Antonio Boltraffio, *Madona s dítětem*, 1493 – 1499. Olej na dřevě, National Gallery, Londýn (Velká Británie).<sup>175</sup>

Obrázek 65 (vpravo): Giovanni Antonio Boltraffio, *Madona s dítětem*, 1500 – 1510. Olej na dřevě, Accademie Carrara, Bergamo (Itálie).<sup>176</sup>

Za zmínku také určitě stojí dílo dalšího z Leonardových žáků, milánského malíře Andrea Solaria (kolem 1460 – do 1522),<sup>177</sup> a to zejména malba Madona se zeleným polštářem. Matku Boží v ní ztvárnil s nevídanou laskavostí a upřímností, což podtrhuje její starostlivý pohled (obrázek 66). Jemností je velmi blízký svému „spolužáku“ Boltraffiovi.



Obrázek 66: Andrea Solario, *Madona se zeleným polštářem*, asi 1507 - 1510. Olej na dřevě, Musée du Louvre, Paříž (Francie).<sup>178</sup>

<sup>173</sup> FLAMAND, E.-Ch. *Die Malerei der Renaissance II*. Lausanne : Editions Rencontre, 1966, s. 152.

<sup>174</sup> KREN, E.; MARX, D. *Web Gallery of Art* [online]. 1997 [cit. 2010-02-23]. Boltraffio, Giovanni Antonio. Dostupné z WWW: <<http://www.wga.hu/index1.html>>.

<sup>175</sup> KREN, E.; MARX, D. *Web Gallery of Art* [online]. 1997 [cit. 2010-02-23]. Boltraffio, Giovanni Antonio. Dostupné z WWW: <<http://www.wga.hu/index1.html>>.

<sup>176</sup> FLAMAND, E.-Ch. *Die Malerei der Renaissance II*. Lausanne : Editions Rencontre, 1966, s. 152.

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>178</sup> Tamtéž.

Propast nad nizozemskou gotikou a renesancí překlenul již zmíněný Jan Gossaert, zvaný Mabuse (kolem 1478 – 1532). Navštívil Řím, kde poznal díla italské renesance, což se odrazilo i v jeho pracích. Měl výborný pozorovací talent, který nechal splynout se svou upřímností.<sup>179</sup> Kojící Pannu Marii ztvárnil vícekrát: Svatá rodina (obrázek 67)<sup>180</sup>, Madona s dítětem (obrázek 68)<sup>181</sup>, Panna Maria s dítětem (1520, Münster, Landesmuseum)<sup>182</sup> a Madona s dítětem (obrázek 69)<sup>183</sup>. Jeho Madony se vyznačují spojením vlámského půvabu s typicky italským manýrismem. Srovnávat tato díla snad ani není vhodné, protože každé z nich představuje jinou fázi jeho směřování k renesančnímu realismu.



Obrázek 67 (vlevo): Jan Gossaert (Mabuse), *Svatá rodina*.  
Museum für alte Kunst, Lisabon (Portugalsko).<sup>184</sup>

Obrázek 68 (uprostřed): Jan Gossaert (Mabuse), *Madona s dítětem*, 1527 – 1530.  
Olej na dřevě, Museo del Prado, Madrid (Španělsko).<sup>185</sup>

Obrázek 69 (vpravo): Jan Gossaert (Mabuse), *Madona s dítětem*, 1530.  
Olej na dřevě, Gemäldegalerie, Berlín (Německo).<sup>186</sup>

Z německých malířů si námět kojící Panny Marie pro svůj obraz vybral Hans Baldung, zvaný Grien (1484/85 – 1545). Byl Dürerovým žákem, od roku 1509 žil ve Štrasburku, kde se stal měšťanem a mistrem, později i radním. V obrazech se snažil rozvinout kult krásy nahého ženského těla. Svou tvorbou přivedl německé malířství

<sup>179</sup> BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 163.

<sup>180</sup> FLAMAND, E.-Ch. *Die Malerei der Renaissance III*. Lausanne : Editions Rencontre, 1966, s. 47.

<sup>181</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 268 – 269.

<sup>182</sup> *Slovník světového malířství*. Praha : Odeon, 1991, s. 244.

<sup>183</sup> *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-21]. Jan Gossaert. Madonna and Child. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/G/gossaert/gossaert8.html>>.

<sup>184</sup> FLAMAND, E.-Ch. *Die Malerei der Renaissance III*. Lausanne : Editions Rencontre, 1966, s. 47.

<sup>185</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 268 – 269.

<sup>186</sup> *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-21]. Jan Gossaert. Madonna and Child. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/G/gossaert/gossaert8.html>>.

k manýrismu. Jeho dílo *Madona s papouškem* asi z roku 1527, je možno zhlédnout v norimberském Germanisches Nationalmuseum.<sup>187</sup> Je z něj patrná jistá smyslnost, kterou netradičně doplňují dva papoušci (obrázek 70).



Obrázek 70: Baldung Grien, *Madona s papouškem*, asi 1527.  
Germanisches Nationalmuseum, Norimberk (Německo).<sup>188</sup>

Vynikajícího řeckého malíře Domenica Theotocopuli zná celý svět pod přívlastkem El Greco (1541 – 1614). Proslavil se především ve Španělsku jako představitel manýrismu a pozdní renesance. S uměním se seznámil na Krétě jako malíř ikon, poté odešel do Benátek, kde ho silně ovlivnili tamní mistři jako Tizian a Tintoretto. Po pěti letech odešel do Říma a nakonec do Toleda, kde strávil zbytek života. Pro jeho styl je typická dlouhá deformace postav, abstraktní tvary a jasná barevnost. Používání silné černé linie k vykrojení tvarů i záliba v nánosech barvy se liší od zavedených renesančních malířských metod a spíše ukazují na jeho byzantské začátky. Naopak z jisté dramatičnosti, plastičnosti, pohybu postav i z práce se světlem jsou patrné prvky benátské malby. Postavy jsou často natočeny čelem k divákovi a upírají na něho neurčitý, ale přesto pronikavý pohled svých velkých očí. Díla jsou směsí vášně, zdrženlivosti i mystiky. Pro El Greca je typická expresivnost a jen zdánlivá nehotovost. V své olejomalbě *Svatá rodina z Taverova Špitálu* (kolem 1590) zachytil Pannu Marii, jak kojí malého Ježíška, po její levici stojí sv. Josef,

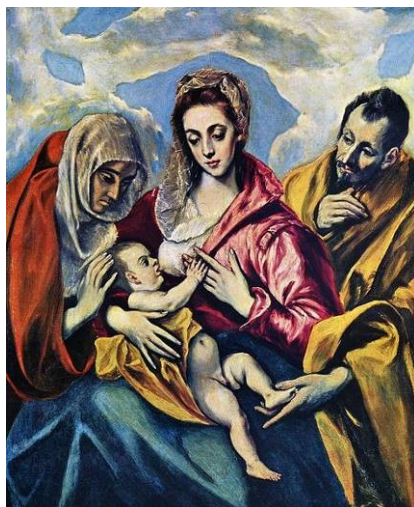
---

<sup>187</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 19; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 295; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 128 – 129.

<sup>188</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 128 – 129.



po pravici má sv. Annu. Pozadí tvoří pouze majestátní mraky připomínající ty, které mohl často vidět nad Toledem (obrázek 71).<sup>189</sup>



Obrázek 71: El Greco, *Svatá rodina*, kolem 1590.  
Olej na plátně, Taverův Špitál, Toledo (Španělsko).<sup>190</sup>

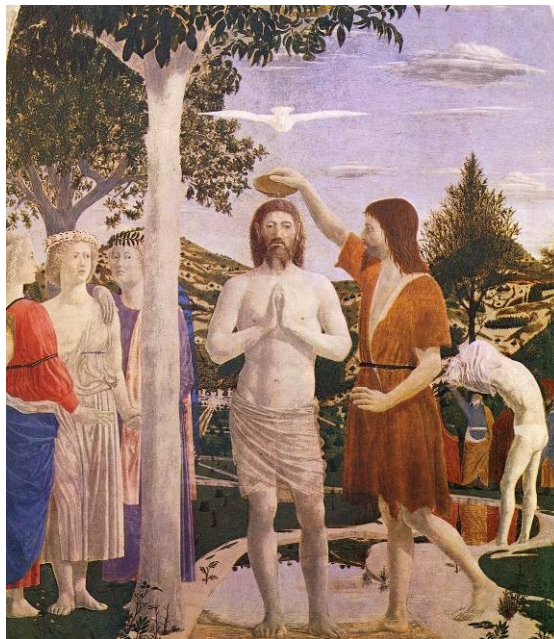
Další novozákonní motivy představují výjevy ze života Ježíše Krista, velmi časté je například ztvárnění Ježíšova křtu v řece Jordánu. V renesanci se tomuto tématu věnoval mezi prvními italský malíř Piero della Francesca (mezi 1410 a 1420 – 1492). Svá díla tvořil v Borgu San Sepolcro, Florencii, Ferraře, Rimini, Arezzu, Urbinu a v Římě. Zabýval se teorií perspektivy. Ve stáří oslepl. Oproti florentským malířům, kteří se snažili o co nejdokonalejší kresbu a modelaci tvaru, Piero della Francesca se zabýval barvou a světlem v obraze, chápal je jako prostředek k zobrazení plastického tvaru. Postavy stojí důstojně, nehybně a klidně, jako by byly loutkami, jeho neobyčejný cit pro barvu a osvětlení jim ale dodává přirozený objem. Typickým znakem umělcova díla je také architektonické rozestavění postav v prostoru. K jeho prvním pracím patří již předeslaný Kristův křest (kolem 1445), jenž byl původně středovou deskou rozměrného triptychu (dnes v londýnské National Gallery). Ústřední postava – Kristus – hluboce ponořen do tiché modlitby, přijímá od Jana Křtitele křest. Má vysoké, štíhlé a bělostné tělo. Celé scéně přihlíží Duch svatý v podobě holubice a tři andělé, kteří stvrzují její význam. V kontrastu s tímto posvátným aktem je v pozadí zobrazen hříšník, jenž si svléká šaty a připravuje se taktéž na křest. Svou nahotou se odlišuje od noblesního oděvu kněží stojících za ním. Francesca jim nepřikládá téměř žádný význam. Jistým milosrdenstvím hříšníkovi je

<sup>189</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 205 – 236; PLAZY, G. *Obrazová historie umění : umění Západu od prehistorie po současnost*. Zlín : Tigris, 2001, s. 125.

<sup>190</sup> PLAZY, G. *Obrazová historie umění : umění Západu od prehistorie po současnost*. Zlín : Tigris, 2001, s. 125.



to, že mu není vidět do obličeje a nejde tak rozeznat, o koho jde. Po křtu se stejně z něho stane nový člověk. Je ozáren stejným zářivě bílým světlem, které dopadá na Krista. Celý děj je zasazen do nádherné italské krajiny, která se rozprostírá kolem Franceskova rodného města (obrázek 72).<sup>191</sup>



Obrázek 72: Piero della Francesca, *Křtív křest*, kolem 1442.  
Vaječná tempera na dřevě, National Gallery, Londýn (Velká Británie).<sup>192</sup>

Častým renesančním námětem je také ztvárnění novozákonní Apokalypsy. Přímou nedostižně ji zachytil již zmiňovaný soudobý génius Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564). Téměř čtvrt století poté, co dokončil nástropní malbu *Stvoření světa a člověka* v Sixtinské kapli, se na toto místo vrátil znovu tentokrát z popudu papeže Pavla III., aby vyzdobil oltářní stěnu kaple výjevem z *Posledního soudu* (1536 – 1541). Celou plochu rozdělil do tří pásem – nahoře nebe, v jehož středu je zobrazen mohutný, atletický Kristus jako soudce, uprostřed místo pro souzení, dole Charón s démony. V této dramatické kompozici se vznášejí velké množství obrovských nahých postav (je jich 391 a některé i dva a půl metru vysoké) v rozmanitých pohybech a postojích. Měřítko postav se navíc libovolně mění. Není stavu myslí, který by nedokázal ztvárnit: úzkost, výčitky, děs, nekonečné osamění a nakonec i malou kapku naděje, například v podobě kůže sv. Bartoloměje, ve které umělec ztvárnil svou podobiznu doufaje, že bude po smrti oslaven jako tento světec (obrázek 74). Freska díky postavám v dynamických postojích představuje obrat v dějinách

<sup>191</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 273; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 216 – 217; BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 100 - 101.

<sup>192</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 211.

umění a svou expresivností už předjíhá barokní sloh. Pro mnoho umělců následujících generací postavy sloužily jako inspirace k vlastní tvorbě.<sup>193</sup>



Obrázek 73 (vlevo): Michelangelo Buonarroti, interiér Sixtinské kaple (strop, Poslední soud). Freska, Vatikán, Řím (Itálie).<sup>194</sup>

Obrázek 74 (vpravo): Michelangelo Buonarroti, *Poslední soud* (detail), 1536 – 1541. Freska, Sixtinská kaple ve Vatikánu, Řím (Itálie).<sup>195</sup>

Poslední soud vzbuzoval již od svého slavnostního odhalení na Boží hod vánoční roku 1541 údiv i jisté výhrady. V Benátkách ho odsoudil už Pietro Aretino (1492 – 1556)<sup>196</sup>: „*Já sám sice píšu ty nejnestoudnější a nejnecudnější věci, ale dělám to vždy zahaleným a zdrženlivým jazykem, kdežto vy, vy zpracováváte takový vznešený námět bez nejmenšího studu a stavíte anděly a světce na odív nahé jako obyčejné smrtelníky.*“<sup>197</sup> Podobné poznámky pravděpodobně vedly k tomu, že freska byla několikrát přemalována, poprvé už v 16. století samotným Michelangelem. Z rozhodnutí papeže Pavla IV. musel zahalit jisté části těl nejvznešenějších postav

<sup>193</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 226; HUTHOVÁ, A. C., HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění renesance*. Přeložila Ivana Vizdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006, s. 74.

<sup>194</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 32 – 33.

<sup>195</sup> DEBICKI, J., FAVRE, J.-F., GRÜNEWALD, D., PIMENTEL A. F. *Dějiny umění : Malířství. Sochařství. Architektura.* Praha : Argo, 1998, s. 136.

<sup>196</sup> Benátský básník, prozaik, dramatik a epistolograf. Proslul svými satirickými a obscénními verši, kvůli kterým byl často na útěku, dokonce i před vězením. Několikrát pobýval v Římě, a také tam zřejmě navštívil Sixtinskou kapli. Nakonec se roku 1527 definitivně usadil v Benátkách, kde se obklopil ženami, šlechtici a významnými umělci (Tizian). PELÁN, J., et al. *Slovník italských spisovatelů*. Praha : Libri, 2004, s. 132 – 133.

<sup>197</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 36.

pláštěm nebo závojem; a to zejména Ježiše a možná i Pannu Marii, jejíž postoj naznačuje, že byla zamýšlena jako akt. Giorgio Vasari popisuje incident ve svých Životech takto: „*Jistí lidé Michelangelovi donesli, že papež Pavel IV. zamýšlí dát provést úpravy na oltářní zdi Sixtinské kaple, kde je Poslední soud, protože prý ty postavy staví příliš nestoudně na odiv svou nahotu; jakmile se Michelangelo o tomto papežově záměru dozvěděl, řekl: ‚Vyřídte papežovi, že je to maličkost a že se to dá snadno napravit. Malby se upraví rychle, ale ať on hledí napravit svět.‘*“<sup>198</sup>

K domalování rouch u řady aktů došlo ještě později, zejména vlivem Tridentského koncilu (1545 – 1563) a Pavlova nástupce Pia IV. Roku 1564 byl pověřen Michelangelův žák, malíř Daniele da Volterra (kolem 1509 – 1566), aby provedl další podobné puritánské retuše, za což byl od svých současníků obdařen přízviskem „il brachettone“, česky něco jako „kalhotkář“. Poté bylo dílo přemalováno ještě několikrát, takže dnes můžeme vidět už jen torzo původního Michelangelova záměru.<sup>199</sup> Současný britský novinář a historik Paul Johnson uvádí ve své knize ještě jinou slabinu Michelangelových děl: „*Nikdo nikdy nevěnoval takovou pozornost lidskému tělu jako Michelangelo nebo si tak málo všímal země, po níž lidé chodí. Nikdy nejevil zájem o umístění svých postav. Zatímco Leonardo byl fascinován všemi přírodními jevy a užíval realismus a snové světy pro pozadí a zatímco Raffael nám dal některé úchvatné záblesky Itálie raně 16. století, Michelangelo krajinou opovrhoval a odmítal ji malovat. Byl vlastně pravým renesančním umělcem – umění bylo o lidech, o ničem jiném.*“<sup>200</sup>

Po určitou dobu se nikdo neodvážil ztvárnit stejnou tematiku jako Michelangelo až do doby benátského malíře Tintoretta (1518 – 1594). Ten byl na sklonku života pověřen, aby namaloval pro sál Velké rady v Dóžecím paláci v Benátkách právě Poslední soud (někdy nazývaný Ráj; po 1588).<sup>201</sup> Obrovský obraz, který se pokládá za největší na světě, zcela zaplnil postavami. Bílé světlo, jež vychází ze světelného kruhu kolem Krista, vyjadřuje ideu nekonečnosti. Tintoretto Michelangela překonal, když ne procítěností a hloubkou, tak alespoň impulsivností a množstvím postav.<sup>202</sup>

<sup>198</sup> VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (II)*, s. 266.

<sup>199</sup> Tamtéž; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 36.

<sup>200</sup> JOHNSON, P. *Dějiny renesance*. Brno : Barrister & Principal, 2004, s. 117 – 118.

<sup>201</sup> Zde bych ráda upozornila na malou technickou nepřesnost v díle P. Johnsona, který jako Poslední soud uvádí jiný Tintoretův obraz, a sice Vraždění neviňátek (1582 – 1587, Scuola di San Rocco, Benátky). JOHNSON, P. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha : Academia, 2006, s. 262. Srov. PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 136.

<sup>202</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 344 – 345; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 136.

## Křesťanští světci a mučedníci

Velmi oblíbeným mučedníkem, který se v renesanci dočkal mnohačetného vyobrazení, byl sv. Šebestián. Narodil se ve francouzském Narbonne a zemřel roku 288 v Římě. Stal se důstojníkem gardy císaře Diokleciána, díky svému postavení tak měl přístup do vězení, kde pomáhal uvězněným křesťanům. Za tento svůj čin, byl ale odsouzen k prostřílení šípy. Po výkonu rozsudku, chtěla sv. Irena jeho tělo pohřbít. Když ale k němu přistoupila, zjistila, že ještě žije. Vzala ho tedy do svého domu a ošetřovala jej, dokud se zcela neuzdravil. Šebestián se pak opět vydal k císaři a vytýkal mu kruté zacházení s křesťany. Za to byl utlučen sochory (jedna z verzí, podle jiné byl ubíčován k smrti<sup>203</sup>) a jeho tělo vhozeno do městské stoky, odkud je vylovila sv. Lucina a pohřbila v katakombách u Via Appia. Už od 4. století byl vzýván jako ochránce před morem na základě představy z předkřesťanských dob, že nemoc způsobuje šíp vyslaný rozhněvaným božstvem.<sup>204</sup>

Po více než tisíci letech od smrti tohoto mučedníka jeho legendu výtvarně ztvárnil italský malíř, který patří k nejpoblárnějším renesančním umělcům 15. století, a sice Sandro Botticelli, vlastním jménem Alessandro di Mariano Filipepi (1445 – 1510). Téměř celý život pobýval ve Florencii, kde působil na dvoře Mediceů. Vasari vzpomíná, že to byl moc milý člověk, který si rád dělal šprýmy ze svých žáků a přátel. Historek o tom, jak dokázal někoho napálit, se o něm traduje spousta. Jen pro zajímavost si dovoluji uvést jednu z nich. Jednou se vedle Sandra nastěhoval jakýsi tkadlec a postavil si v domě osm stavů, které dělaly velký rachot. Malíř z toho div neohluchl a celý dům se mu třásl tak, že nemohl pracovat. Prosil proto několikrát souseda, aby s tím přestal, ale on mu odpověděl, že si ve svém domě může dělat, co se mu zlíbí. Botticelliho to dopálilo, a tak si opatřil veliký kámen a položil ho na svou zeď, která byla vyšší než sousedova, a ne právě nejpevnější. Vypadalo to, že se při nejmenším pohybu zdi kámen zřítí a rozdrtí tkalcovu střechu, stropy i stavy. Soused, celý vyděšený hrozícím nebezpečím, přiběhl k malířovi, a ten

---

<sup>203</sup> Srov. FLORENTOVÁ, H.; KOPECKÝ, V. *Křesťanské nebe: Poznáme světce v umění a legendách*. Praha : Artia, 1994, s. 54.

<sup>204</sup> RULÍŠEK, H. *Postavy, atributy, symboly : Slovník křesťanské ikonografie*. Hluboká nad Vltavou : Alšova jihočeská galerie, 2005, heslo Šebestián; FLORENTOVÁ, H.; KOPECKÝ, V. *Křesťanské nebe: Poznáme světce v umění a legendách*. Praha : Artia, 1994, s. 54. Celý Šebestiánův příběh je ovšem nutné chápat pouze jako legendu, jelikož v roce údajně Šebestiánovi smrti (288) vládnoucí císař Dioklecián křesťanství toleroval, a to dokonce i ve své rodině (jeho manželka Prisca a dcera Valeria byly pokládány za křesťanky). Dioklecián sice nařídil pronásledování (nejkrvavější ze všech), ale až v roce 303. FRANZEN, A. *Malé dějiny církve*. 3. doplněné a rozšířené české vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2006, s. 54.



mu odpověděl stejně, že si ve svém domě může a bude dělat, co se mu zlíbí. A protože víc z něho nedostal, nezbylo sousedovi než se rozumně dohodnout a žít se Sandrem v dobrém sousedství.<sup>205</sup> Tak jako měl Botticelli velký smysl pro humor, tak byl také neobyčejně nadaný malíř. Svým do jisté míry idealizovaným postavám dokázal dát nadpozemský pohyb, často vypadají, jako by se vznášely. Barvu i kompozici výtečně podřídil obsahu. Vytvořil nový typ ženy s půvabným, úzkým obličejem, vysedlou bradou a smutnými, daleko od sebe posazenými očima. Nejprve se věnoval obzvláště námětům náboženským, později u něj převládla mytologie. Počátkem roku 1474 dokončil Botticelli deskový obraz Umučení sv. Šebestiána, který se původně nacházel ve florentském kostele Santa Maria Maggiore, dnes je možno jej zhlédnout v berlínském muzeu. Střed obrazu tvoří kmen stromu, o nějž je opřena útlá, ale půvabná postava světce s nepochopitelným klidem ve tváři, bez známek jakékoli bolesti. Sv. Šebestián je sám, vojáci, kteří mu toto utrpení způsobili, už mizí v dálce. Z celého díla vyzařuje citlivá, klidná a tajemná krása (obrázek 75).<sup>206</sup>



Obrázek 75: Sandro Botticelli, *Svatý Šebestián*, 1474.  
Tempera na dřevě, Staatliche Museen Preubischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie,  
Berlín (Německo).<sup>207</sup>

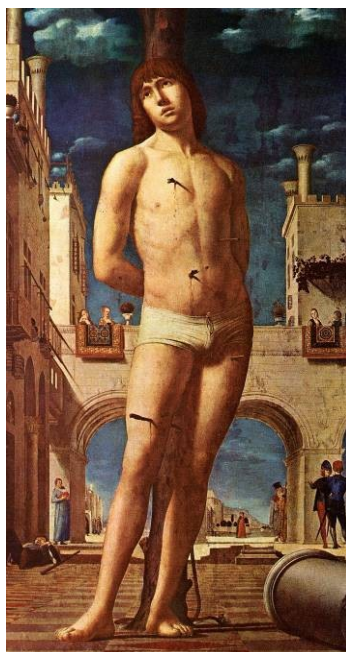
<sup>205</sup> VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. Přeložil Jan Vladislav. Praha : Mladá fronta, 1998, s. 365 - 366.

<sup>206</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 37; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*, s. 240 – 241.

<sup>207</sup> *Olga's gallery* [online]. c1999-2010 [cit. 2010-04-06]. Alessandro Botticelli. St. Sebastian. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/B/botticelli/botticelli58.html>>.



Mezi umělce, na něž zřejmě Šebestiánův příběh zapůsobil, patří také italský malíř Antonello da Messina (kolem 1430 – 1479). O jeho životě se ví velmi málo. Pravděpodobně byl žákem neapolského malíře N. Colantonio a možná pobýval nějaký čas v Nizozemí, kde se seznámil s tvorbou van Eycka. Jisté je, že žil v Miláně a jeho umění dospělo svého vrcholu v Benátkách. Předpokládá se, že právě do Benátek přinesl techniku olejomalby i vlámskou individualizaci portrétů a cit pro detaily. Jeho postavy se vyznačují věrným zachycením skutečnosti a jistou osobitostí. Malba Svätý Šebestián (kolem 1476) je kombinací vlámského realismu se zaměřením na detaily s typicky italským modelováním tvarů. Hladce vypracované Šebestiánovo tělo je s geometrickou přesností zasazeno do okolní krajiny (obrázek 76).<sup>208</sup>



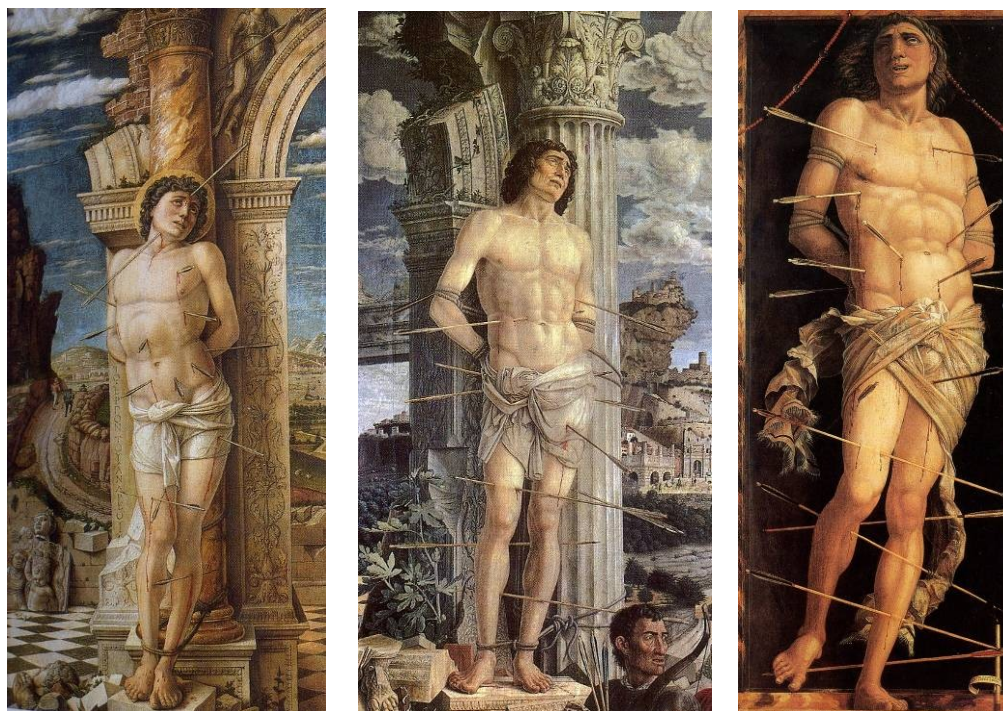
Obrázek 76: Antonello da Mesina, *Sv. Šebestián*, kolem 1476.  
Olej na plátně převedený ze dřeva, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany (Německo).<sup>209</sup>

S Benátkami je také spjata jméno italského humanisty, archeologa, vzdělance a malíře Andrea Mantegna (1431 – 1506) a to proto, že se oženil s dcerou benátského malíře Jacopa Belliniho. Pracoval v Padově, Veroně, od 1459 v Mantově jako dvorní malíř Lodoviga Gonzagy a potom v Římě. V jeho díle se odráží záliba v antické plastice i nadšení pro sochařské práce svého současníka Donatella. Postavy

<sup>208</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 16; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 113 – 115; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 84.

<sup>209</sup> FLAMAND, E.-Ch. *Die Malerei der Renaissance I*. Lausanne : Editions Rencontre, 1966, s. 9.

vypadají, jako by byly vytesány z antických mramorů, zároveň je z nich patrná snaha o anatomicky přesné zobrazení. Pro vytvoření dokonalé prostorové iluze používal Mantegna perspektivní konstrukci, s níž dokázal hotová kouzla. Podobně jako Antonello da Messina spojuje florentskou tradici se severským pozdně gotickým naturalismem.<sup>210</sup> Tento nejvýznamnější malíř v severní Itálii 15. století se zobrazení sv. Šebestiána věnoval hned třikrát. První obraz, pocházející asi z let 1455 – 1460, je vystaven ve vídeňském Kunsthistorisches Museum (obrázek 77), druhý z let 1475 – 1485 je v pařížském Musée du Louvre (obrázek 78). Obě díla jsou si do jisté míry velmi podobná, především na první pohled patrnou zálibou autora v antických detailech. Na sklonku života (asi 1495 – 1505) ztvárnil sv. Šebestiána potřetí. Ve tváři hlavní postavy je oproti předešlým malbám patrná bolest a vnitřní napětí. Obraz navíc postrádá jakoukoli krajinu v pozadí (obrázek 79).<sup>211</sup>



Obrázek 77 (vlevo): Andrea Mantegna, *Svatý Šebestián*, asi 1455 – 1460.  
Tempera na dřevě, Kunsthistorisches Museum, Vídeň (Rakousko).

Obrázek 78 (uprostřed): Andrea Mantegna, *Svatý Šebestián*, 1475 – 1485.  
Tempera na plátně, Musée du Louvre, Paříž (Francie).

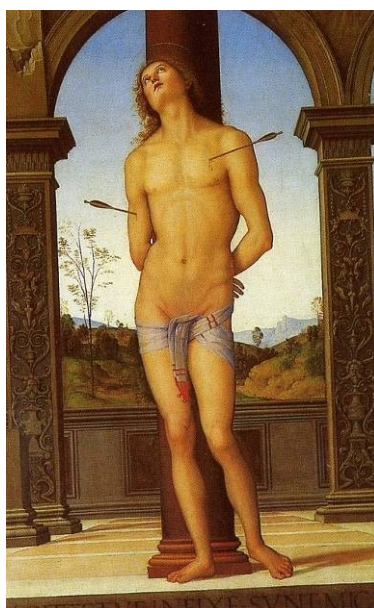
Obrázek 79 (vpravo): Andrea Mantegna, *Svatý Šebestián*, asi 1495 – 1505.  
Tempera na plátně, Galleria Franchetti, Ca' d'Oro, Benátky (Itálie).<sup>212</sup>

<sup>210</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 212 – 213; PIJOAN, J. *Dějiny umění* / 5, s. 228; HUTHOVÁ, A. C., HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění renesance*. Přeložila Ivana Vízdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006, s. 60 – 61.

<sup>211</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 85, 92.

<sup>212</sup> Tamtéž.

K italským malířům, jež připravovali půdu vrcholné renesanci, patří Pietro Perugino, vlastním jménem Pietro di Christoforo Vanucci (kolem 1446 – 1523). Byl žákem Piera della Francesca a spolužákem Leonarda da Vinciho. Svá díla tvořil ve Florencii, v Římě a v Perugii. Jeho monumentální styl připomíná tvorbu Masaccia, navíc jej ale obohatil o citovou složku. Postavy jsou především symboly ideálů, vyznačující se vnitřním klidem. Z olejomalby Svatý Šebestián (asi 1490 – 1500) je patrná jistá dávka sentimentu.<sup>213</sup> Kompozice se vyznačuje harmonickým propojením hlavní postavy s okolní krajinou. Tělo mučedníka je zosobněním soudobého ideálu krásy (obrázek 80).



Obrázek 80: Pietro Perugino, *Svatý Šebestián*, asi 1490 – 1500. Olej na dřevě, Musée du Louvre, Paříž (Francie).<sup>214</sup>

Snad nejpůsobivěji zobrazil umučení mladého světce italský malíř Sodoma, vlastním jménem Giovanni Antonio Bazuk (1477 – 1549). Působil zejména v Sieně a Římě. Z počátku byl silně ovlivněn Leonardem da Vincim. Jeho práce se vyznačují světlou barevností a snahou o vystižení ideální krásy lidské postavy. K vrcholným Sodomovým dílům patří Svatý Šebestián, kterého namaloval pro jedno sienské bratrstvo. Měkce tvarované tělo mučedníka působí spíše jako alegorie trpící smyslnosti než jako vyjádření lidské bolesti. Okolní poetická krajina a jemná barevnost dodávají dílu pohádkový rozměr (obrázek 81).<sup>215</sup>

<sup>213</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 270; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 91.

<sup>214</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 91.

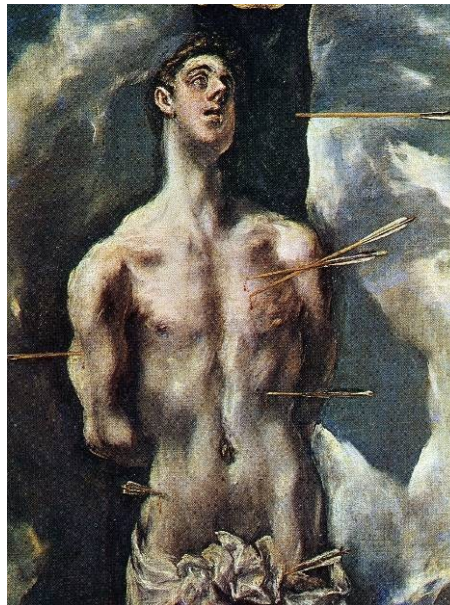
<sup>215</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 329; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 9 – 11.





Obrázek 81: Sodoma (Antonio Bazzi), *Utrpení sv. Šebestiána*, 1525.  
Olej na plátně, Galleria Pitti, Florencie (Itálie).<sup>216</sup>

Jako posledního z renesančních malířů svatého Šebestiána bych ráda uvedla již zmiňovaného El Greca (1541 – 1614). Z jeho stejnojmenné malby (1610 – 1614) vyznačuje neobyčejná dramatičnost. Usiloval v ní o patetičnost bez zbytečné expresivnosti jemu vlastní. Jakoby vosková postava sv. Šebestiána je zasazena do izolovaného, napůl nereálného prostředí (obrázek 82).<sup>217</sup>



Obrázek 82: El Greco, *Sv. Šebestián*, 1610 – 1614.  
Olej na plátně, Museo del Prado, Madrid (Španělsko).<sup>218</sup>

<sup>216</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*, s. 10 – 11.

<sup>217</sup> Tamtéž, s. 234.

<sup>218</sup> Tamtéž.

Již dříve uvedený benátský malířský mistr Tizian zachytil roku 1533 ve své olejomalbě sv. Máří Magdalenu při pokání. Její něžné, jemně ozářené tělo geniálně vystupuje z temného pozadí. Světiice má pohled upřený vzhůru, ke Kristu (obrázek 83).<sup>219</sup>



Obrázek 83: Tizian, *Svatá Máří Magdalena při pokání*, 1533.  
Olej na plátně, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencie (Itálie).<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 128 – 129.

<sup>220</sup> Tamtéž.



#### 4. Baroko<sup>221</sup> aneb umění jako prostředník mezi lidem a církví

Renesanční umění si kladlo za cíl nalezení harmonie a dokonalého tvaru. Ovšem tento dokonalý tvar už byl svým způsobem dále nedotknutelný, a tedy nehybný, statický. V Itálii se již v průběhu 16. století stále výrazněji objevovalo umění nové, které se stavělo do opozice proti dokonalé renesanční estetice. Nově vzniklé barokní umění tedy nehledalo dokonalou formální krásu, ale snažilo se o dramatickou souhru kontrastů, o vyjádření duševních stavů. Statické a až geometricky přesné vyvážení objemů a pohybů tak bylo překonáno neskutečnou dynamikou, díky níž se pohyb stává prostředkem výrazu. V dějinách umění je jako baroko označován umělecký sloh, který převládá v Evropě v 17. a v prvních desetiletích 18. století. (Je dokonce pravděpodobné, že jeho zárodky můžeme hledat už na počátku 16. století například v díle Michelangela.)

Typickými prvky baroka se oproti klasické renesanční tradici harmonie, klidu a jednoty stávají přepych, dynamika, svůdnost a napětí. Proti kráse se postavila síla, proti klidu pohyb. František Nesejt ve své knize píše: *„Baroko změnilo směr a cíl umění. Zatímco v době italské renesance umění hledalo a odhalovalo pravdu a nerozlišovalo se ještě zcela od vědy, v baroku už nemuselo pravdu hledat, neboť ji zajišťovala církev jako pravdu „zjevenou“. Proto se nyní hlavním úkolem umění stává potřeba tuto pravdu učinit sdělitelnou, přitažlivou a přesvědčivou.“*<sup>222</sup> Renesance upřednostňovala tvary, jež například v malířství přesně vymezovaly obrysy a kresba. Dynamičnost baroka naopak zprostředkovávala barva. Klasický styl dbal na osovou souměrnost a středovou geometrii, uzavřený tvar a frontální perspektivu, nový styl naopak používá asymetrii, rozvolněný účinek optických iluzí, neurčité obrysy a rozmanité účinky světla.

V dějinách umění je toto období charakteristické zejména návratem umění zpět do služeb katolické církve. I když během renesance byla církev jedním z hlavních zadavatelů uměleckých zakázek, nikdy výslovně neurčila, co by malíři a sochaři měli nebo neměli vytvářet. Takové rozhodování přenechala biskupům a opatům a tlaku

---

<sup>221</sup> Název pochází z portugalského slova „barroco“, které znamená nepravidelnou perlu. Ve francouzské literatuře 18. století tento termín zpravidla označuje něco, co vybočuje z pravidel, co je podivné. Roku 1888 Heinrich Wölfflin takto poprvé označil autonomní umělecké hnutí, které následovalo po renesanci. NESEJT, F. *Umění evropského baroka*. Hradec Králové : GAUDEAMUS, 1998, s. 9. José Pijoan uvádí ještě další možnosti původu slova barok, a sice z řeckého pojmu „báros“, jenž znamená tíhu, hojnost; což je bezpochyby narážka na velké množství dekoru, který umělecká díla obsahují. Další možností může být deformace latinského výrazu „verruca“, v překladu „bradavice“.

<sup>222</sup> NESEJT, F. *Umění evropského baroka*. Hradec Králové : GAUDEAMUS, 1998, s. 9.

veřejného mínění. Už ve třicátých letech 16. století se ale jednota křesťanské víry otrásla v základech. Katolická církev musela zahájit zoufalý boj s militantním protestantstvím, které k přesvědčování věřících využilo překladů Bible do národních jazyků. Krizovou situaci měl vyřešit Tridentský koncil (svolaný v letech 1545 – 1563). V rámci jeho závěrečného zasedání se zabýval také problémem umění jako předmětu zbožnosti a zároveň prostředku dalšího šíření víry. Mimo jiné byl vypracován dekret o úctě k obrazům, který obsahoval pokyny ke „správné“ tvorbě obrazů. Umění mělo být důstojné a pravdivé, zproštěné jakýchkoli omylů, mělo otevírat cestu k citovému prožívání víry a k meditaci. Navíc bylo ustanoveno odstranit z kostelů všechno, co souvisí s dogmatickými chybami, a nemělo se připustit nic, co by jen naznačovalo nějakou nemravnost. A tak církev začala více podporovat umění a uvádět ho do kostelů s přesvědčením, že bude utvrzovat víru věřících a nabádat ke zbožnosti. Velká emocionální síla umění měla získávat člověka, zcela uchvátit jeho duši. Toto pojetí (jistě záměrně) kontrastovalo s pojetím protestantů, kteří odsuzovali vztah umění k přepychu, k rozkoši a odmítali jeho citové a smyslové prvky. Církev tedy udělala svou přednost z aspektů, které mnozí považovali za její slabiny a začala záměrně prosazovat vznešené a honosné. Po vzoru jezuitů se kostely a další církevní stavby rozzářily mocným světlem, dostaly se do oblaků vůní a obsypaly se zlatem, byly v nich k vidění vysoké oltáře, nádherné ornáty, zvučné varhany a početné sbory. Tím vším se umění obrátilo k nejširšímu okruhu společnosti.

Co se týče uměleckých námětů, jejich soubor byl kvůli zakročení církve samozřejmě omezen, ovšem díky tomuto zúžení se vlastně prohloubila emocionální působivost témat, jež „přežila“. Církev trvala na tom, aby umělci zobrazovali jenom to, co ona považuje za pravdivé, tuto pravdu ale měli vyjadřovat s největší účinností a věrností, jíž byli schopni. Tímto ustanovením možná katolická církev nevědomky obrátila vývoj umění směrem ke každodennímu realismu. Zázraky zůstávaly zázračné, víra byla stále metafyzická, měly být ale zobrazovány tak, aby byly uvěřitelné i pro obyčejné lidi v kontextu jejich běžného života. Umění se zaměřilo na život takový, jaký se skutečně žil, život, který se týkal i toho nejchudšího věřícího v poslední kostelní lavici. I když se baroko oficiálně hlásilo k cíli odstranit z umění nemravnost a kult krásy lidského těla zavedený renesancí, v tvorbě tuto normu Tridentského koncilu striktně neplnilo. Nahota a erotika pronikaly do umění většinou nepřímou (podobně jako v gotice), a sice díky motivům, které si je vyžadovaly. Výběr

výtvarných motivů se ale zásadně změnil, Pannu Marii s malým Ježíškem nahradily drastické scény s mučedníky; zázraky a světci v extázi.<sup>223</sup>

### Adam a Eva a další motivy Starého zákona

Jelikož zájem o harmonii a dokonalou tělesnou krásu po vzoru antiky opadl, námět prvních lidí v rajske zahradě se začal objevovat skromněji. Spíše ho nahradily jiné motivy Starého zákona, které často obsahují nějaký násilný a brutální prvek. Přesto však můžeme barokní podání prvního páru nalézt, například v tvorbě německého malíře Johanna Carla Lotha (1632 – 1698). Narodil se v Mnichově, ale brzy se přestěhoval do Benátek, kde strávil většinu svého života. Stal se zde také vůdčím malířem druhé poloviny 17. století a to především díky tomu, že dokázal spojit Caravaggiovův šerosvit s benátskou barevností a osvětlením.<sup>224</sup> Jeho dvě díla Vyhnání Adama a Evy z ráje (asi 1663-64, obrázek 84)<sup>225</sup> a Eva pokoušející Adama (po roce 1655, obrázek 85)<sup>226</sup> spojuje zejména typicky barokní, kypré znázornění tělesných proporcí.



<sup>223</sup> NESEJT, F. *Umění evropského baroka*. Hradec Králové : GAUDEAMUS, 1998, s. 5 – 13; HUYGHE, R. Umění, život a ideje. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Praha : Odeon, 1970, s. 338 – 344; HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění baroka*. Přeložila Ivana Vízdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006, s. 9 – 10; BLAŽÍČEK, O. J. *Gianlorenzo Bernini*. Praha : Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964, s. 6; JOHNSON, P. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha : Academia, 2006, s. 277 – 278.

<sup>224</sup> NESEJT, F. *Umění evropského baroka*. Hradec Králové : GAUDEAMUS, 1998, s. 136.

<sup>225</sup> UNHCR [online]. c2003 [cit. 2010-03-07]. Útěk a exil v umění. Dostupné z WWW: <<http://www.unhcr.cz/vystava/1.htm>>.

<sup>226</sup> The AMICA Library [online]. c2003 [cit. 2010-03-07]. Johann Carl Loth. Dostupné z WWW: <<http://www.davidrumsey.com/amica/amico640399-109389.html>>.

Obrázek 84 (předchozí strana vlevo): Johann Carl Loth, *Vyhnání Adama a Evy z ráje*, asi 1663-64  
Olej na plátně, zámek, Jindřichův Hradec (Česká republika).<sup>227</sup>

Obrázek 85 (předchozí strana vpravo): Johann Carl Loth, *Eva pokoušející Adama*, po 1655.  
Olej na plátně, National Gallery of Canada, Ottawa (Kanada).<sup>228</sup>

Za zmínku určitě stojí také tvorba rudolfínského malíře Matthäuse Gundelacha (asi 1566 – 1654). Narodil se pravděpodobně v německém Kastelu, ale už v roce 1593 odešel do Prahy, kde jej nejvíce ovlivnil slavný malíř Josef Heintze. Po něm také Gundelach převzal v roce 1609 nejen titul dvorního malíře, ale i jeho dílnu, stal se manželem jeho vdovy a poručíkem jeho dvou synů, z nichž jednoho vychoval jako malíře. Po smrti císaře Rudolfa II. se přestěhoval do Augsburgu, kde se dočkal nového uznání. Jeho práce jsou ovlivněny právě Heintzovým dílem, nejvíce je patrný stejný figurální typ, tedy oble modelované tělo, tváře s vypouklýma očima a lehkým úsměvem. Také mají oba malíři podobný kolorit s výraznými šerosvitovými efekty. Gundelachovým „heintzovským“ dílem je například obraz *Adam a Eva* (1605 – 1615), který je vystaven v obrazárně olomouckého Arcidiecézního muzea. Pozadí olejomalby svědčí o tom, že umělec byl navíc výborný krajinář (obrázek 86).<sup>229</sup>



Obrázek 86: Matthäus Gundelach, *Adam a Eva*, 1605 – 1615.  
Olej na mědi, Oblastní galerie výtvarného umění, Olomouc (Česká republika).<sup>230</sup>

<sup>227</sup> UNHCR [online]. c2003 [cit. 2010-03-07]. Útěk a exil v umění. Dostupné z WWW: <<http://www.unhcr.cz/vystava/1.htm>>.

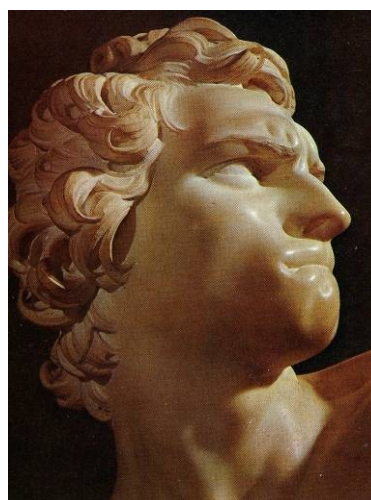
<sup>228</sup> *The AMICA Library* [online]. c2003 [cit. 2010-03-07]. Johann Carl Loth. Dostupné z WWW: <<http://www.davidrumsey.com/amica/amico640399-109389.html>>.

<sup>229</sup> FUČÍKOVÁ, E., BUKOVINSKÁ, B., MUCHKA, I. *Umění na dvoře Rudolfa II.* Praha : Aventinum, 1991, s. 116 – 117; 125; KOSTELNÍČKOVÁ, M. *Muzeum umění Olomouc* [online]. c2007 [cit. 2010-03-11]. Olomoucká obrazárna III. Dostupné z WWW: <<http://www.olmuart.cz/?detail=611&di=2346>>.

<sup>230</sup> FUČÍKOVÁ, E.; BUKOVINSKÁ, B.; MUCHKA, I. *Umění na dvoře Rudolfa II.* Praha : Aventinum, 1991, s. 125.



I největší sochař italského baroka Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680) se ve své tvorbě věnoval mimo jiné náboženským námětům. Narodil se v Neapoli, sochařství se naučil od svého otce, hodně ho ale také ovlivnili malíři Raffael, Caravaggio a zejména Michelangelo.<sup>231</sup> Byl všestranně nadaný, vyznal se v architektuře, sochařství i malířství. Největší slávy se dočkal v Římě, osm papežů ho uznávalo ba přímo uctívalo, některým z nich byl také důvěrným přítelem. (Za všechny je třeba zmínit obzvláště papeže Urbana VIII., jeho snad největšího příznivce.) Ve třidvaceti letech se stal prezidentem římské Akademie a brzy potom rytířem papežského řádu. Ve Vatikánu po sobě zanechal řadu skvostných děl, zejména ve vnitřní výzdobě chrámu sv. Petra. S úctou a obdivem ho přijali také ve Francii na dvoře Ludvíka XIV., kam si ho panovník povolal, když chtěl dostavět Louvre. A i když se jeho návrhy nakonec neuskutečnily, byl i přesto zahrnován úctou, která je vyhrazena význačným monarchům. Jeho výjimečný talent se odráží i v mramorové soše Davida (1623), kterého vytesal v pouhých pětadvaceti letech. Tím, jak dokázal zachytit energii a pohyb, předčil všechny své předchůdce. David, v energickém nakročení a v esovém natočení těla, se právě chystá vystřelit z praku. Musí na rozdíl od soch, které vytvořili Donatello a Michelangelo, zapojit každíčký sval v těle, aby obra zabil (obrázek 87). Je až neuvěřitelné, kolik síly a soustředění dokázal sochař vměstnat do Davidova pohledu. Namáhá se, vraští čelo, kouše se do rtů (obrázek 88). Výraz síly a pohybu je tak realistický, že neopouští nic na divákově fantazii. Naopak, člověk, který ho pozoruje, přímo cítí napětí v jeho těle i pot, který z něj stéká.



Obrázek 87, 88: Gian Lorenzo Bernini, *David* (celek a detail hlavy), 1623. Mramor, Galleria Borghese, Řím (Itálie).<sup>232</sup>

<sup>231</sup> BLAŽÍČEK, O. J. *Gianlorenzo Bernini*. Praha : Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964, s. 7.

<sup>232</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 7*, s. 36.

Ztvárnění bojového ducha – přesně tak vypadá barokní ideál. Je možné, že jde o Berniniho autoportrét. Kardinál Maffeo Barberini prý umělci držel při tvorbě zrcátko, aby mohl zachytit svůj obličej a mimiku. Davida je dnes možné zhlédnout v římské Galerii Borghese. Berniniho sochy se staly vzorem pro sochaře celé Evropy. Nenašel se mezi nimi však žádný, který by dokázal vytvořit dílo hodné tohoto mistra. Bernini byl pro baroko stejně revolučním géniem jako Michelangelo pro renesanci.<sup>233</sup>

Další biblický námět, Zuzanu, si italský malíř Guido Reni (1575 – 1642) propůjčil z deuterokanonických přídavků k Danielovi (*Da* 13,1-64). Vypráví se v nich o ctnostné Zuzaně, která vzdorovala necudným návrhům dvou mužů, a oni ji proto, aby si zachránili pověst, našli z cizoložství. Daniel na popud Hospodina Zuzanu zachránil a muže nechal spravedlivě potrestat.<sup>234</sup> Guido Reni maloval podobné náboženské i mytologické motivy s velkou oblibou. Narodil se v Bologni a ve dvaceti letech vstoupil do školy bratrů Carracciů.<sup>235</sup> Poté působil v Římě, Ravenně, Neapoli a roku 1624 se vrátil zpět do rodné Bologni, kde zůstal až do své smrti. Takto cestoval údajně proto, že neapolští a římské malíři se báli jeho konkurence a donutili ho vzdát se zakázek. Z jeho děl vyzařuje téměř snová nálada.



Obrázek 89: Guido Reni, *Zuzana a starci*, kolem 1620 - 1625.  
Olej na plátně, National Gallery, Londýn (Velká Británie).<sup>236</sup>

<sup>233</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 7*, s. 34 – 36; BLAŽÍČEK, O. J. *Gianlorenzo Bernini*. Praha : Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964, s. 8; JOHNSON, P. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha : Academia, 2006, s. 353.

<sup>234</sup> Zobrazení Zuzanina příběhu je velmi staré. Patrně vůbec první se nachází na nástěnné malbě v „Capella Greca“ v Priscilliných katakombách v Římě (3. stol.). Zuzanin příběh můžeme vidět i v římských katakombách sv. Petra a Marcellina nebo v symbolické formě v katakombách sv. Praetexta. Oblíbeným se stal také v období renesance, kdy si ho pro svou práci vybral výše uvedený benátský malíř Tintoretto, a poté v době baroka. ROYT, J. *Slovník biblické ikonografie*. Ilustrace Dagmar Hamsíková. Praha : Karolinum, 2006, s. 316.

<sup>235</sup> Bratři Carracciové byli slavní italské malíři, kteří vedli v Bologni vlastní akademii. Důraz kladli zejména na kresbu podle modelu a podle přírody, ale také na studium obrazů svých předchůdců (do popředí stavěli především Raffaelovu kresbu a benátský kolorit). Svým stylem udali směr takzvané oficiální malbě na řadu desetiletí. PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 7*, s. 31.

<sup>236</sup> BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 184.

Zuzanu a starce namaloval Reni kolem let 1620 - 1625. Mistrně zachytil výraz ženy, která je zaskočena při koupeli dvěma staršími židovské obce. Její nahé tělo, ozářené bílým světlem, dokonale vystupuje z temného pozadí a působí velmi realisticky (obrázek 89).<sup>237</sup>

Jen o několik roků později než Guido Reni vstoupil do stejné školy bratrů Carracciů také italský malíř Guercino<sup>238</sup>, vlastním jménem Giovanni Francesco Barbieri (1591 – 1666). Po vyučení v bolognské akademii pracoval v Benátkách, Římě, Piacenze a Centu. Od roku 1642 žil v Bologni. Bohužel však vzrůstající popularita, díky níž musel uspokojovat stále více zákazníků, se odrazila v malířské kvalitě jeho děl. Do jeho ranějšího období, kdy je ještě z děl zcela zřejmý výtečný smysl pro světlo, se řadí proslulý obraz Zuzana v lázni (1617). Oba muže, kteří krásnou Zuzanu pozorují, vysunul malíř jako takzvané „repoussoire“, tedy nalevo daleko před výjev, aby vytvořil dramatický a hluboký prostor. K vyvolání ještě suggestivnějšího dojmu ozářil Zuzanino tělo jasným světlem (obrázek 90).<sup>239</sup>



Obrázek 90: Guercino, *Zuzana v lázni*, 1617.  
Olej na plátně, Museo del Prado, Madrid (Španělsko).<sup>240</sup>

Starozákonní námět této ctnostné krásné ženy byl oblíbený i v severnějších oblastech. Z vlámských malířů ho zpracoval přímo ten nejpovolanější, a sice slavný Petrus Paulus Rubens (1577 – 1640). Malířství se učil asi osm let od antverpských umělců (T. Verhaechta, A. van Noorta a O. Vaenia). Poté odjel do Itálie, kde střídavě pobýval v Mantově, Florencii (pouze domněnka díky jeho velkému Medicejskému

<sup>237</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 294; PIJOAN, J. *Dějiny umění*/ 7, s. 31 – 32; BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 184 – 185.

<sup>238</sup> Toto přízvisko dostal proto, že údajně šilhal pravým okem. (Což je mimochodem při pohledu na jeho díla až téměř neuvěřitelné.) *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 139.

<sup>239</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 139; PIJOAN, J. *Dějiny umění*/ 7, s. 33 – 34; *Slovník světového malířství*. Praha : Odeon, 1991, s. 261.

<sup>240</sup> *Slovník světového malířství*. Praha : Odeon, 1991, s. 261.

cyklu, ve kterém ztvárnil florentskou svatbu Marie Medicejské s Jindřichem IV. tak věrohodně, že je velmi pravděpodobné, že byl očitým svědkem), Římě a na krátkou dobu v Janově. Studoval zde díla tamních slavných malířů, zejména Tintoretta, Raffaella, Michelangela a Leonarda. Roku 1608 se vrátil do Antverp, stal se dvorním malířem arcivévody Albrechta, postavil si výstavný dům a založil vlastní dílnu, jejíž produkce byla obrovská. Zaměstnával v ní dokonce specialisty pro jednotlivé malířské druhy. Mimo to všechno byl později pověřen jako diplomat při mírových jednáních mezi Španělskem, nezávislým Nizozemím a Anglií a jedním z nejvlivnějších rádců arcivévodkyně Isabelly. Rubensova tvorba se vyvíjí od hlubokých temných tónů, ke světlejším a jasnějším odstínům. Kompozice jsou převážně dynamické, používá v nich neobyčejnou škálu barev. Jeho malba je syntézou domácí nizozemské tradice a benátské malby 16. století. Svými obrazy se snažil zaujmout širokou veřejnost, a proto často nadsazoval a zveličoval. Ve svém mládí namaloval obraz Zuzany, jež prokazuje všechny kvality jeho budoucího projevu (dnes Galleria Borghese, Řím). Ten ještě dokonaleji ukázal i v dalších dílech se stejným motivem. První obraz Zuzana a starci působí značným erotismem a jen obtížně v něm lze vidět cudnou ženu z biblického příběhu (obrázek 91). Druhé dílo Zuzana v lázni (1635) je jakousi barokní verzí Tintorettovy stejnojmenné práce (obrázek 92).<sup>241</sup>



Obrázek 91 (vlevo): Peter Paul Rubens, *Zuzana a starci* působící neskrývaným erotismem. Olej na plátně, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (Španělsko).

Obrázek 92 (vpravo): Peter Paul Rubens, *Zuzana v lázni*, 1635. Olej na plátně, Alte Pinakothek, Mnichov (Německo).<sup>242</sup>

<sup>241</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 306 - 308; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 7*, s. 209 – 225.

<sup>242</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 7*, s. 224 – 225.



Dva roky po posledním zmiňovaném díle namaloval obraz se stejnou tématikou, uložený v haagském Mořicově domě, také slavný holandský malíř Rembrandt Harmenszoon (tj. Harmenův syn) van Rijn (1606 – 1669).<sup>243</sup> Narodil se v Leydenu jako nejmladší syn mlynáře Harmena Gerritszooona, a jelikož byl ze sourozenců nejnadanější, rodina ho poslala studovat. Školu ale brzy opustil a raději vstoupil do učení k místnímu malíři J. van Swanenburgovi. Své umělecké začátky prožil v rodném městě, ale již roku 1632 se přestěhoval do Amsterdamu, kde zůstal (vyjma několika cest po Holandsku) až do smrti. Jeho vášní se stalo sběratelství, konkrétně italských obrazů, drahých šperků, kostýmů a orientálních zbraní. A přestože vydělával nemalé peněžní částky, tato životní záliba ho přiváděla do značných finančních nesnází. Rembrandt se proto snažil hodně pracovat a jeho tvorba patří k nejrozsáhlejším v novodobém malířství. Již ve svých raných dílech užíval pro něj tak typický šerosvit. V náboženských scénách stále intenzivněji uplatňuje osobní prožitek. Biblické postavy představuje jako skutečné lidi, kteří žijí hlubokým duševním životem. Dnes je ale nejvíce ceněn za jeho pozdní tvorbu. Je pro ni typické omezení barevnosti pouze na několik základních barev (černou, bílou, červenou a žlutou), ze kterých dokázal vytvořit nepředstavitelné množství odstínů. Z této skupiny prací nás zajímají dvě díla (spolu s výše uvedenou Zuzanou v lázni, která se ale řadí k dřívějším obrazům). Prvním je olejomalba Zuzana a starci (1647), která biblický námět ztvárňuje poněkud netypicky a starce staví po Zuzanině boku (obrázek 93).

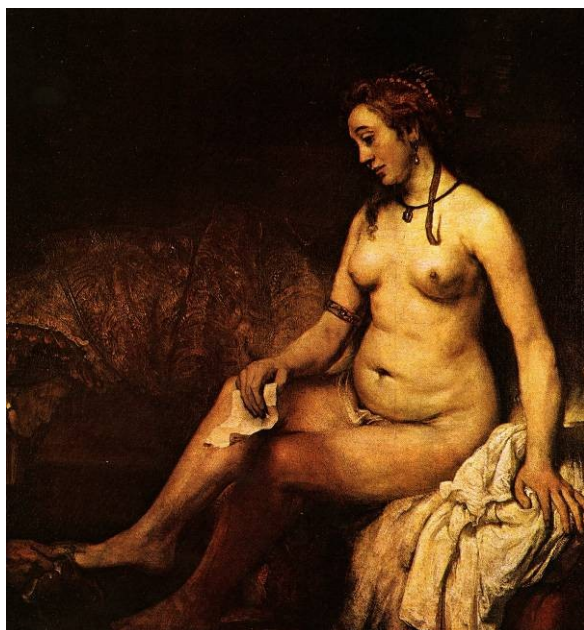


Obrázek 93: Rembrandt van Rijn, *Zuzana a starci*, 1647.  
Olej na mahagonovém dřevě, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin,  
Berlín (Německo).<sup>244</sup>

<sup>243</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*/ 7, s. 225.

<sup>244</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 172 – 173.

Druhým je poté slavná olejomalba Betsabé s dopisem od Davida (1654), k níž seděla Rembrandtovi modelem jeho druhá žena Hendrickje. Krásnou Uriášovu ženu zachytil velmi sklíčenou, odevzdanou svému osudu. Svírá v ruce dopis a přemýšlí o výzvě krále Davida, aby za ním odešla. Obraz není jen kyprý ženský akt, ale také dokonalé znázornění lidských citů a utrpení (obrázek 94).<sup>245</sup> Tento námět zachytil už dříve v roce 1635 také Rubens. Vnadnou Betsabé zachytil u fontány právě v době, kdy jí Davidův sluha předává osudný dopis (obrázek 95).<sup>246</sup>



Obrázek 94 (vlevo): Rembrandt van Rijn, *Betsabé s dopisem od Davida*, 1654.  
Olej na plátně, Musée du Louvre, Paříž (Francie).<sup>247</sup>

Obrázek 95 (vpravo): Peter Paul Rubens, *Betsabé u fontány*, 1635.  
Olej na dubovém dřevě, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany (Německo).<sup>248</sup>

<sup>245</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 292 - 293; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 7*, s. 242 - 244, 259; DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 172 - 173, 182 - 183.

<sup>246</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 175.

<sup>247</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 7*, s. 259.

<sup>248</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 175.

## Madona Lactans (Kojící Madona) a jiné výjevy Nového zákona

Tak jako byla kojící Matka Boží v dřívějších staletích oblíbená, tak se vlivem Tridentského koncilu stala nepatřičnou, a tudíž velmi ojedinělou. Pokoncilní doba se odklonila od chápání Panny Marie jako ženy a matky, tak podobné každému člověku, ale viděla v ní především Královnu nebes, možná poněkud vzdálenou pozemskému světu. Přesto se našel malíř, který ji ztvárnil velmi naturalisticky, jako ženu podobnou těm, které vídal denně procházet se na holandských ulicích. Nebyl ním nikdo jiný než Rembrandt. Jeho Panna Maria z obrazu Svatá rodina (1631) je kyprých tvarů, a i když přímo nekojí malého Ježíška, má odhalené jedno ňadro. Celé dílo, držené téměř v jedné barevné tónině, je charakteristickým příkladem malířovy rané tvorby (obrázek 96).<sup>249</sup>



Obrázek 96: Rembrandt van Rijn, *Svatá rodina*, 1631.  
Olej na plátně, Alte Pinakothek, Mnichov (Německo).<sup>250</sup>

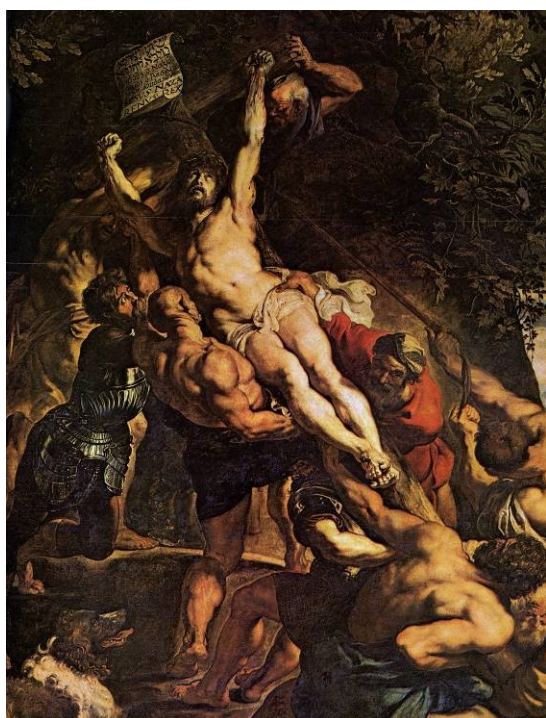
Co se týče jiných novozákonních výjevů, velmi častým bylo znázorňování scén ze života Ježíše Krista, zejména pak jeho utrpení a smrt. Z obrazů s tímto motivem mě nejvíce zaujalo Rubensovo Vztyčení kříže (1609 – 1610). Je velmi pravděpodobné, že dílo vzniklo po umělcově příjezdu z Itálie, jelikož je v něm možné rozeznat tamější malířské prvky, například uplatnění světla jako dramatického prvku, tak typické pro Benátčany, nebo pozice a typy mohutných obnažených svalnatců známých od Michelangela. Na první pohled nás upoutá ozářené Kristovo

<sup>249</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*/ 7, s. 246 – 247.

<sup>250</sup> Tamtéž.



tělo, které obklopuje lidská masa (obrázek 97). Obraz je střední částí triptychu, který malíř vytvořil pro hlavní oltář bývalého kostela sv. Valburky v Antverpách. Později byl přemístěn do katedrály, kde jej můžeme spatřit i s o něco pozdějším Rubensovým Snímáním z kříže (1612 – 1614), v němž napříč celým plátnem padá nesnesitelnou silou Kristovo zmučené tělo, zalité světlem, vášní a dojetím. Z bědujících postav lze vyčíst zoufalství pramenící z vědomí, že už není mezi živými. I pro toto dílo jsou charakteristické mohutné a svalnaté postavy (obrázek 98).<sup>251</sup>



Obrázek 97 (vlevo): Peter Paul Rubens, *Vztyčení kříže* (původně střední část triptychu pro hlavní oltář bývalého kostela sv. Valburky v Antverpách), 1609 – 1610. Olej na deskové tabuli, katedrála, Antverpy (Belgie).<sup>252</sup>

Obrázek 98 (vpravo): Peter Paul Rubens, *Snímání z kříže*, 1612 – 1614. Olej na deskové tabuli, katedrála, Antverpy (Belgie).<sup>253</sup>

Svou podstatou velmi zbožné barokní umění bylo ve Španělsku. Do jisté míry to způsobovala vládnoucí dynastie Habsburků a jejich náboženské nadšení. Ale i na této půdě se v malířství počátkem 17. století rozšířil osvobozující Caravaggiův (viz dále) vliv. A právě síla a hloubka děl tohoto nadaného italského umělce zapůsobily na mladého španělského malíře Diega Rodrígueza de Silva y Velázqueze (1599 – 1660). Po otci pocházel ze staré šlechtické rodiny a již ve čtyřiaadvaceti letech se dostal na

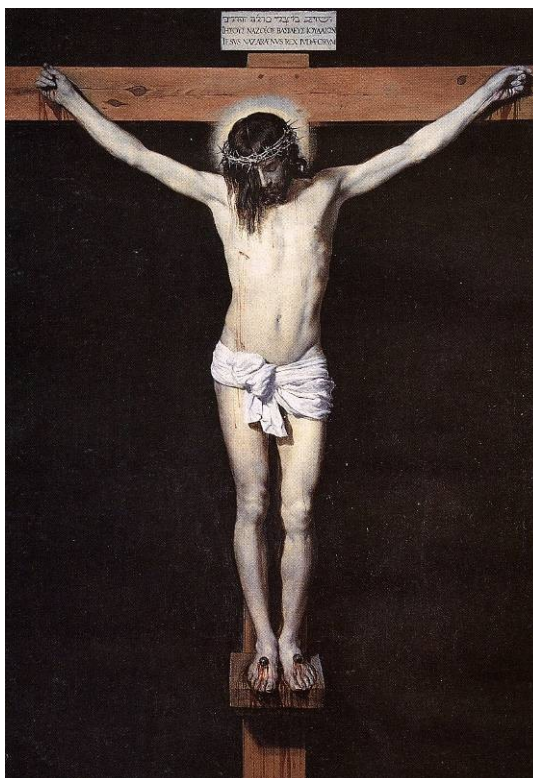
<sup>251</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 7*, s. 210 – 211; BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 186 – 187.

<sup>252</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 7*, s. 210 – 211.

<sup>253</sup> BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 186.



madridský dvůr, kde se stal oficiálním královským portrétistou. Podnikl také několik cest do Itálie, díky nimž se mohl blíže seznámit s díly Tintoretta, Caravaggia, Michelangela a Raffaela. V roce 1652 se navíc stal dvorním maršálem (měl na starost vnitřní správu královské rezidence, organizování dvorních slavností a správu uměleckých sbírek), což ho plně zaneprazdňovalo. O osm let později připravoval na Bažantím ostrově setkání španělského a francouzského krále. Zcela vyčerpan prací se vrátil do Madridu, kde onemocněl zimnicí a 6. srpna zemřel. Velázquez byl největším španělským malířem 17. století. Navázal na realismus svých předchůdců, maloval vždy podle modelu, nejvíce ho ale ovlivnila Tintorettova barevnost a Caravaggiův šerosvit. Postavy z jeho náboženských děl představují lidové typy ze současného života s pronikavou duševní charakteristikou. Žádný Kristus na kříži (1631 – 1632) nemá v sobě tolik tak truchlivě lidské důstojnosti jako Velázquezův. Jeho opravdové, až dojemně odevzdané tělo vystupuje z velmi temného pozadí obrazu a je netypicky přibito čtyřmi hřeby. Malíř zde zcela potlačil dramatický prvek Kristova zkrvaveného těla a soustředil se na pečlivé provedení mužského aktu. Obraz pochází ze sakristie z kláštera benediktinek San Placido v Madridu (obrázek 99).<sup>254</sup>



Obrázek 99: Diego Velázquez, *Kristus na kříži*, 1631 – 1632.  
Olej na plátně, Museo del Prado, Madrid (Španělsko).<sup>255</sup>

<sup>254</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 354 – 356; BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 196; PIJOAN, J. *Dějiny umění*/ 7, s. 114.

<sup>255</sup> BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*, s. 196.

I v baroku se můžeme setkat se zobrazením Apokalypsy, konkrétně v díle původem švýcarského malíře a architekta Josefa Heintze staršího (1564 – 1609). V mládí pobýval v Římě, kde studoval díla antiky a vrcholné renesance. Roku 1591 byl povolán do Prahy, kde byl jmenován dvorním malířem císaře Rudolfa II. V Čechách se ale dlouho nezdržel, často cestoval do Itálie a Německa. Předčasná smrt ho zastihla uprostřed práce. Pro císaře to byla bolestná ztráta, proto se rozhodl, že z Prahy nesmí být odvezeno malířovo poslední dokončené dílo, a sice Poslední soud, které si objednal hrabě Ernest von Schaumburg-Holstein. Velká dřevěná deska, na níž jsou zobrazeny desítky nahých postav v dramatických pohybech, měla v císařově galerii navždy připomínat umělce, který výrazně přispěl k formování rudolfínského malířství. Obraz je působivý svou barevností, téměř rokokovou hravostí a půvabem, jeho mnohofigurální kompozice dodnes udivuje složitými propletenci těl (obrázek 100).<sup>256</sup>



Obrázek 100: Josef Heintz st., *Poslední soud*, před 1609.  
Olej na dřevě, Obrazárna Pražského hradu (vystaveno v Národní galerii), Praha (Česká republika).<sup>257</sup>

<sup>256</sup> FUČÍKOVÁ, E.; BUKOVINSKÁ, B.; MUCHKA, I. *Umění na dvoře Rudolfa II.* Praha : Aventinum, 1991, s. 88 – 92, 228 – 229.

<sup>257</sup> Tamtéž.

## Křesťanští světci a mučedníci

Ne náhodou se tyto náměty staly velmi častými a vyhledávanými. Zobrazování drastických scén mučení zaznamenalo v období baroka velký rozmach. Někdy mám dokonce pocit, že čím více byl daný výjev brutální, tím většího zájmu se mu od diváků dostalo. Začalo se také objevovat zobrazování náboženských postav (v renesanci idealizovaných) jako skutečných prostých lidí současné doby. A právě tyto rysy spolu s dokonalou technikou spojil ve svých dílech zakladatel italského realismu, malíř Michelangelo Merisi, známější pod jménem Caravaggio (1573 – 1610). Narodil se v lombardském Caravaggiu a po vyučení odjel roku 1591 do Říma, kde pracoval jako pomocník malíře Giuseppa Césariho. Pobył u něj ale velmi krátce, jeho mecenášem se poté stal kardinál Del Monte a Caravaggiova sláva začala stoupat. Ovšem kvůli své „problematické“ povaze byl stále na útěku před vězením, několikrát ho i dopadli a obvinění nebylo málo (několikero ublížení na zdraví, vražda). Zbytek svého života tudíž prožil v různých italských městech, například v Janově, Neapoli, Maltě, kde také tvořil svá díla. Jeho dramatický život skončil na Sicílii, kam uprchl před řádem maltézských rytířů, kteří ho pronásledovali, jelikož se dověděli o jeho římském provinění. Na Sicílii namaloval své poslední obrazy. Zemřel vysílen v tamním přístavu, když se zoufale pokoušel o návrat do Říma. Caravaggio zastával moderní protirenesanční stanovisko a to v tom smyslu, že neznázorňoval antropocentrický svět, ale duchovní i tělesnou stránku člověka zobrazoval tak, jak je viděl u svých obyčejných současníků. Navíc s tím, že často zachycoval pouhý okamžik v jejich životě bez výpravného námětu, jak bývalo v té době zvykem. Přesto všechno i mezi jeho obrazy můžeme nalézt lidské akty, především mužské. Jeho zpodobení sv. Jana Křtitele (1597 – 1598) je dnes možno vidět ve dvou verzích, které se obě připisují Caravaggiovi. Světec je v nich pojat jako mladý hoch a je zřejmé, že se malíř inspiroval jedním Michelangelovým jinošským aktem na stropě Sixtinské kaple. Jak bylo u jeho raných děl běžné, zasadil postavu do temného pozadí, čímž vykouznil kontrastní, nesmírně dramatické světelné pojetí (obrázek 101).<sup>258</sup> O několik let později zobrazil sv. Jana opět, tentokrát jako mladého muže. První olejomalba asi z roku 1600 je uložena v římské Gallerii Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini (obrázek 102). Druhou s názvem Svatý Jan Křtitel na poušti z let 1604 – 1605 je možno vidět v Nelson Art Gallery

<sup>258</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 50 - 51; PIJOAN, J. *Dějiny umění/7*, s. 43 – 48, 62 – 65.

v Kansas City (obrázek 103). Na obou je světec zobrazen s rudým pláštěm a jeho ozářené tělo opět vystupuje z pro Caravaggia typicky tmavého pozadí.<sup>259</sup>



Obrázek 101 (vlevo): Caravaggio, *Sv. Jan Křtitel* (jedna ze dvou verzí téhož námětu), 1597 – 1598. Olej na plátně, Galleria Doria-Pamphili, Řím (Itálie). Druhá verze v Museu Capitolinu v Římě.<sup>260</sup>

Obrázek 102 (uprostřed): Caravaggio, *Sv. Jan Křtitel*, asi 1600. Olej na plátně, Gallerii Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Řím (Itálie).

Obrázek 103 (vpravo): Caravaggio, *Sv. Jan Křtitel na poušti*, asi 1604 – 1605. Olej na plátně, Nelson Art Gallery, Kansas City (USA).<sup>261</sup>

Caravaggio svůj talent na realistické zobrazení obnaženého lidského těla prokázal také v dramatických, někdy až drastických mučednických scénách. Jejich příkladem může být rozměrný obraz *Ukřižování sv. Petra* (1600 – 1601), zajímavý zejména neobvykle řešenou kompozicí a nádhernou barevností (obrázek 104).



Obrázek 104: Caravaggio, *Ukřižování sv. Petra*, 1600 – 1601. Olej na plátně, Santa Maria del Popolo, Řím (Itálie).<sup>262</sup>

<sup>259</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 159.

<sup>260</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění* / 7, s. 48.

<sup>261</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 159.



Hlavním vyprávěcím bodem celého díla je tělesná námaha spojená se vztyčováním kříže. Věrně ji zachytil díky klečící postavě obrácené zády i lanu sehnutého muže. Je patrné, že se také v postavě Petra malíř inspiroval modelem z římského lidu. Proto světec vypadá jako obyčejný smrtelník, který odevzdaně a poslušně snáší velkou bolest.<sup>263</sup>

Svou oblibu z dob renesance si udrželo zobrazování nám již známého svatého Šebestiána. Můžeme ho nalézt v díle velkého italského sochaře Giana Lorenza Berniniho, který kolem roku 1617 vytesal stejnojmenný mramor (dnes Thyssenova sbírka v Luganu).<sup>264</sup> Později se k tomuto světci vrátil spolu se svým žákem Antoniem Giorgetti (činný 1660 – asi 1670) a vytvořili dokonalou plastiku, v níž se pojí krása mládí s dramatem mučednictví. Dílo ukazuje výbornou znalost lidského těla i úžasné technické dovednosti (obrázek 105).<sup>265</sup>



Obrázek 105: Antonio Giorgetti (Gian Lorenzo Bernini), *Sv. Šebestián*, 1660 – 1670. Mramor, bazilika San Sebastiano fuori le mura, Řím (Itálie).<sup>266</sup>

Jako „Francouzský Bernini“ bývá někdy právem označován Pierre Puget (1620 – 1694). Pocházel z Marseille, v mládí strávil několik let ve Florencii a Římě, kde studoval díla Michelangela a Berniniho. Žil střídavě ve Francii a Itálii a vynikal nejen jako sochař, ale také jako malíř, návrhář výzdoby lodí a architekt. Stejně jako Bernini i on usiloval o reprodukci neztvárnitelného. Snažil se zejména o zachycení tělesné anatomie a mnohotvárnosti psychických výrazů v tváři. V Janově vytvořil nádhernou mramorovou sochu sv. Šebestiána (1663 – 1667), která ho zaslouženě

<sup>262</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění* / 7, s. 54 – 55.

<sup>263</sup> Tamtéž; HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění baroka*. Přeložila Ivana Vízdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006, s. 60, 62.

<sup>264</sup> BLAŽÍČEK, O. J. *Gianlorenzo Bernini*. Praha : Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964, s. 7.

<sup>265</sup> VANUXEM, J. Od římského baroku k německému rokoku. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Praha : Odeon, 1970, s. 353, 356.

<sup>266</sup> Tamtéž, s. 356.

proslavila. Dílo ukazuje obdivuhodnou energii a napětí postavy, stejně jako výjimečnou sochařovu zručnost (obrázek 106).<sup>267</sup>



Obrázek 106: Pierre Puget, Sv. Šebestián, 1663 – 1667.  
Mramor, kostel Santa Maria di Carignano, Janov (Itálie).<sup>268</sup>

Vůdčí osobností pražského sochařství se v druhé polovině 17. století stal Jeroným Kohl (1632 – 1709), původem ze Slavkova u Karlových Varů. Pro jeho sochy je typická menší hlava a výrazná plastická hmotnost. V zámecké kapli v Barchově je dnes umístěn jeho morový oltář Panny Marie (1681), který původně vytvořil pro chrám sv. Víta. Socha sv. Šebestiána, která oltář zleva rámuje, je typickým příkladem českého barokního sochařství (obrázek 107, 108).<sup>269</sup>

Jiným příkladem české tvorby může být i dílo Ondřeje Filipa Quitainera (1679 – 1729). Narodil se Frýdlantu na severu Moravy, kde se pravděpodobně vyučil sochařem a po roce 1700 odjel do Prahy. Tři roky pracoval v Německu a poté se vrátil do vlasti, aby vyzdobil interiér kostela sv. Tomáše na Malé Straně. V letech 1720 – 1721 zde vytvořil nádherné dřevěné sochy vyznačující se určitou strohostí. Jednou z nich je právě sv. Šebestián připoutaný ke stromu (obrázek 109).<sup>270</sup>

<sup>267</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*/ 7, s. 156, 160; VANUXEM, J. Od římského baroku k německému rokoku. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Praha : Odeon, 1970, s. 354, 356; HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění baroka*. Přeložila Ivana Vízdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006, s. 117, 120.

<sup>268</sup> VANUXEM, J. Od římského baroku k německému rokoku. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Praha : Odeon, 1970, s. 356

<sup>269</sup> POCHE, E. *Praha na úsvitu nových dějin*. Praha : Panorama, 1988, s. 452 – 453.

<sup>270</sup> BLAŽÍČEK, O. J. *Umění baroku v Čechách*. Praha : Obelisk, 1971, s. 73; *Artnet* [online]. c2000 [cit. 2010-03-12]. Ondrej Filip Quitainer. Dostupné z WWW: <<http://www.artnet.com/library/07/0704/T070457.asp>>.



Obrázek 107, 108 (vlevo, uprostřed): Jeroným Kohl, *Sv. Šebestián* původně z oltáře z chrámu sv. Víta (celek a detail hlavy), 1681.  
Dřevo, zámecká kaple, Barchov (Česká republika).<sup>271</sup>

Obrázek 109 (vpravo): Ondřej Filip Quitainer, *Sv. Šebestián*, 1720 - 1721.  
Bíle upravené dřevo, kostel sv. Tomáše, Praha (Česká republika).<sup>272</sup>

V malířství se tento světec objevoval samozřejmě také, například v díle Itala Guida Reniho. Tak jako Reni dokázal mistrně zachytit výše uvedenou starozákonní postavu Zuzany, tak skvostně zachytil také svatého Šebestiána. Asi roku 1620 vytvořil stejnojmennou olejomalbu mučedníka, ve které umně vystihl světlo, krásu lidského těla (možná trochu renesančního) i zářivé barvy (obrázek 110).<sup>273</sup>



Obrázek 110 (vlevo): Guido Reni, *Sv. Šebestián*, kolem 1620.  
Olej na plátně, Palazzo Rosso, Janov (Itálie).<sup>274</sup>

<sup>271</sup> POCHE, E. *Praha na úsvitu nových dějin*. Praha : Panorama, 1988, s. 453.

<sup>272</sup> BLAŽÍČEK, O. J. *Umění baroku v Čechách*. Praha : Obelisk, 1971, s. 73.

<sup>273</sup> DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 164.

<sup>274</sup> Tamtéž.

Obrázek 111 (předchozí strana vpravo): Guido Reni, *Sv. Šebestián*, kolem 1625.  
Olej na plátně, Museo del Prado, Madrid (Španělsko).<sup>275</sup>

V madridském Pradu je vystaven druhý Reniho obraz se stejným názvem (obrázek 111). Obě díla jsou si hodně podobná. Malíř v nich zobrazuje začátek Šebestiánova mučení, tedy dobu, kdy je připoután ke stromu. Tato chvíle mu totiž umožňuje zachytit odhalené lidské tělo v napjatém postoji. Dramatičnost scény zdůrazňuje kontrast mezi osvětlenou postavou a tmným pozadím.<sup>276</sup>

Španělské malířství 17. století je typické svým realismem, který prostoupil všechna náboženská témata. Projevoval se například v rysech jisté brutálnosti, zdůrazněné ještě kontrasty světla a stínů, jak je to patrné v dílech malíře Josého de Ribery (1591 – 1652). V mládí odešel do Itálie studovat práce velkých renesančních mistrů a do své rodné země se už nevrátil. Natrvalo se usadil v Neapoli, kde se stal dvorním malířem a vedl velkou dílnu, ve které pracovali italští, španělští a vlámské pomocníci. Ribera je hlavním představitelem caravaggiovského naturalismu v Itálii. Nebál se malovat znetvořené a nemocné bytosti, s oblibou si vybíral scény mučení, v nichž mohl uplatnit expresivní gesta a mimiku, které zobrazoval do drastických podrobností a umocňoval dramatickými protiklady světla a stínů. Dílo *Mučení sv. Bartoloměje* (asi 1630) zachycuje okamžik těsně před vykonáním popravky a realisticky zobrazuje mučedníkovo nahé a zubožené tělo. Většina osob je vykreslena velmi detailně (obrázek 112).<sup>277</sup> Výjev není ale ještě tak drastický jako v jiném stejnojmenném díle téhož autora (1624)<sup>278</sup>, kde je zachycen téměř nahý sv. Bartoloměj spolu s katem, který drží v zubech nůž a strhává ze světčova těla cáry zkrvavené kůže. V popředí na zemi můžeme vidět hlavu klasické sochy, jež byla identifikována jako bůh Baldach. Malba navazuje na text Jacoba de Voragine, který napsal křesťanskou verzi příběhu o satyru Marsyovi, jež byl zaživa stažen z kůže,

<sup>275</sup> DEBICKI, J., FAVRE, J.-F., GRÜNEWALD, D., PIMENTEL A. F. *Dějiny umění : Malířství. Sochařství. Architektura.* Praha : Argo, 1998, s. 150.

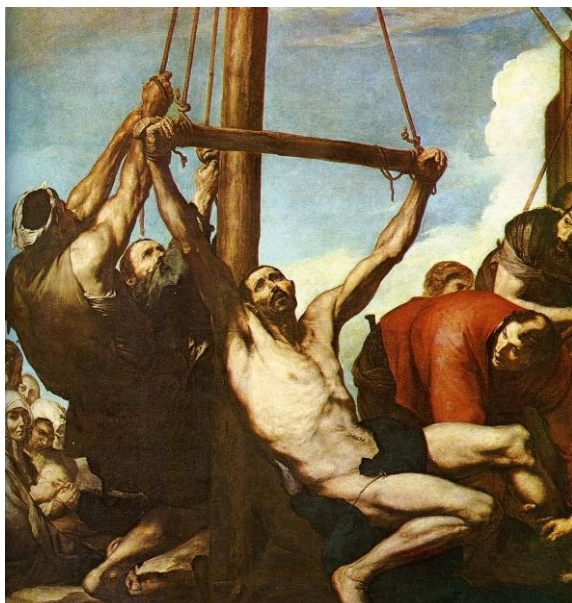
<sup>276</sup> Tamtéž; *Museo Nacional del Prado* [online]. c2010 [cit. 2010-03-11]. Galería On-Line . Dostupné z WWW: <<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/san-sebastian-3/>>.

<sup>277</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 297; PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 7*, s. 78 – 81, 85.

<sup>278</sup> Tuto dataci uvádí J. Pijoan. Muzeum umění v Barceloně udává vznik díla v roce 1644. Srov. PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 7*, s. 80; *Museu Nacional d'Art de Catalunya* [online]. c2009 [cit. 2010-03-14]. Martiri de sant Bartomeu. Dostupné z WWW: <<http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html?sessionId=787b71e795fd90dca408fd5d72c056170ee73cfd05ecf2b1a634166844c62e?inventoryNumber=024162-000>>.



právě jako světec Bartoloměj (obrázek 113).<sup>279</sup> Ribera zobrazil také sv. Šebestiána a sv. Jeronýma (1646, oba Národní Galerie, Praha).<sup>280</sup>



Obrázek 112 (vlevo): José de Ribera, *Mučení sv. Bartoloměje*, asi 1630.  
Olej na plátně, Museo del Prado, Madrid (Španělsko).<sup>281</sup>

Obrázek 113 (vpravo): José de Ribera, *Mučení sv. Bartoloměje*, 1624 (1644).  
Olej na plátně, dnes Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (Španělsko).<sup>282</sup>

V Česku krátce působil německý malíř Michael Leopold Willmann (1630 – 1706). Obohatil tehdejší tvorbu o smyslově naléhavé a expresivní umění, pro které se inspiroval ve vlámském a holandském malířství. Jeho náboženské obrazy jsou plné vzrušení a citového zapálení. Olejomalba Sv. Jeroným (kolem 1665) ukazuje světcovo vizionářské pohroužení. Je příznačnou ukázkou malířovy dramatičnosti, kterou můžeme vidět například také u Rembrandta. Na obnaženou postavu svítí jasné světlo, jež ještě více umocňuje temné pozadí (obrázek 114). Zarážející ovšem je až překvapivá podobnost s Caravaggiovým dílem Sv. Matouš s andělem (1600 – 1601, obrázek 115)<sup>283</sup>, v němž je světec sice zahalen, ale barevnost i kompoziční řešení

<sup>279</sup> *Museu Nacional d'Art de Catalunya* [online]. c2009 [cit. 2010-03-14]. Martiri de sant Bartomeu. Dostupné z WWW: <<http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=787b71e795fd90dca408fd5d72c056170ee73cfffdf05ecf2b1a634166844c62e?inventoryNumber=024162-000>>.

<sup>280</sup> *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc., s. 297.

<sup>281</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*/ 7, s. 85.

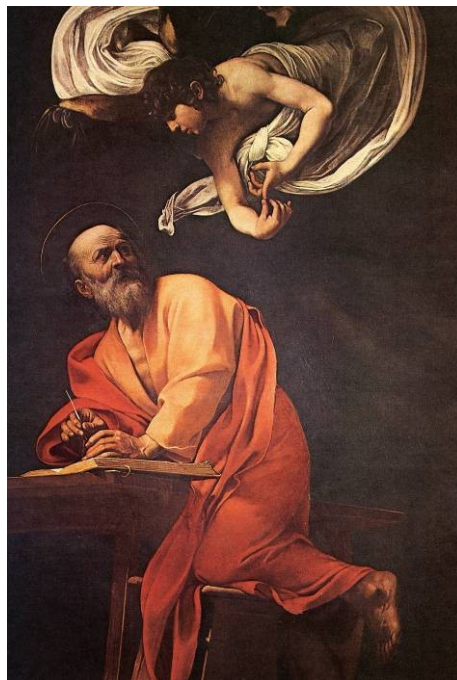
<sup>282</sup> *Museu Nacional d'Art de Catalunya* [online]. c2009 [cit. 2010-03-14]. Martiri de sant Bartomeu. Dostupné z WWW: <<http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=787b71e795fd90dca408fd5d72c056170ee73cfffdf05ecf2b1a634166844c62e?inventoryNumber=024162-000>>.

<sup>283</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*/ 7, s. 50 – 51.

ve mně budí nutkání, že se stalo pro německého malíře nepřímou inspirací. Willmann byl jedním z předních malířů vrcholného baroka ve střední Evropě. Vytvořil si osobní, až drastický styl. Významně ovlivnil i české barokní umění.<sup>284</sup>



Obrázek 114 (vlevo): Michael Leopold Willmann, *Sv. Jeroným*, kolem 1665.  
Olej na plátně, Národní galerie v Praze (Česká republika).<sup>285</sup>



Obrázek 115 (vpravo): Caravaggio, *Sv. Matouš s andělem*, 1600 – 1601.  
Olej na plátně, San Luigi dei Francesi, Řím (Itálie).<sup>286</sup>

---

<sup>284</sup> BLAŽÍČEK, O. J. *Umění baroku v Čechách*. Praha : Obelisk, 1971, s. 34, 45; NESEJT, F. *Umění evropského baroka*. Hradec Králové : GAUDEAMUS, 1998, s. 137 – 138; NESEJT, F. *České barokní umění*. Hradec Králové : GAUDEAMUS, 2000, s. 89.

<sup>285</sup> BLAŽÍČEK, O. J. *Umění baroku v Čechách*. Praha : Obelisk, 1971, s. 34.

<sup>286</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 7*, s. 50 – 51.

## 5. Chápání nahoty v proměnách dějin

V dávné minulosti po celá tisíciletí chápalo lidstvo nahotu jako přirozenou součást lidského bytí. Byla zcela běžná a nikoho by v té době ani nenapadlo považovat obnažené tělo za vyzývavé, necudné či nemravné. V pravěku měly oděvy ze zvířecích kožešin pouze ochrannou funkci. Předpokládá se tedy, že pokud se členové tlupy sešli u společného ohně, oděvy odkládali. V pozdějších dobách žili lidé pospolu v malých obydlích a před zraky ostatních dělali všechny tělesné úkony, které si tělo žádalo a o kterých bychom dnes možná řekli, že jsou vulgární. Období starověku bylo snad, co se nahoty týče, nejhovívavější. Byla součástí každodenního života, což se odráželo i v umění, kde se nestyděli detailně a velmi realisticky zobrazit i ty nejintimnější části. Tato mentalita se odráží i ve Starém zákoně, který na několika místech zmiňuje tanečnice tančící nahé před panovníkem. Kritizuje se zde sice, že šlo o zábavu, která nebyla Bohu milá, toto odsouzení se ale vztahuje spíše k tomu, že vládce nevyznával víru v Hospodina. Nikde ale nenajdeme zmínku, že by nahá žena byla necudná. S přelomem letopočtu vstoupila na scénu církev. Zprvu neměla dominantní postavení a, jak jsem již uvedla, křesťanské umění, které se nejdříve soustředilo do katakomb, odráželo helénistickou tradici, v níž nahota rozhodně nikoho nepohoršovala.<sup>287</sup>

I když ve středověku prakticky vymizely všechny typické důvody k chápání nahoty jako součásti běžného života (tropické klima, náboženské rituály, erotická rozmařilost, apod.), přesto i tehdy nikoho nepobuřovala. Vlastimil Vondruška to vysvětluje takto: „*Středověk nahotu toleroval v míře nebývalé. Důvody byly ve své podstatě neobyčejně prosté – lidé měli málo šatů. I když se tohle vysvětlení jeví na první pohled jako trochu zjednodušené, je zcela pravdivé.*“<sup>288</sup> Dále uvádí, že lidé odkládali ve středověku šaty i mimo pro nás dnes standardní situace, jako je návštěva lázně či koupání v řece. Například zvláště ti chudší spávali nazí (samozřejmě s výjimkou severských zemí, kde je chladné počasí) a to celé rodina, rodiče i děti dohromady. Dochované prameny také dosvědčují, že lidé spávali nazí i na cestách, kde v hostincích byli často ubytováni všichni společně v jedné velké místnosti bez rozdělení mužů a žen, i přesto že se třeba navzájem neznali. Důvod byl jednoduchý, přes den propocené oblečení se muselo trochu „vyvětrat“ a většinou neměli

---

<sup>287</sup> VONDRUŠKA, V. *Intimní historie : od antiky po baroko*. Brno : MOBA, 2007. Nahota a prudérnost, s. 109 – 114.

<sup>288</sup> Tamtéž, s. 114.

k dispozici náhradní košili nebo jim připadalo jako plýtvání oblékat si čistou na noc. Jisté puritánství ve vztahu k nahotě se ale udržovalo v kláštorech. Sv. Benedikt (480 – 547) ve svých Pravidlech přímo mnichům doporučil, aby spávali oblečení.<sup>289</sup> V církevních kruzích bychom určitě našli mnohé další výjimky, přesto fakt že nahota ve své podstatě nikoho nepohoršovala, dokazuje i pozdně gotická výzdoba v kostelech, která, jak jsme se mohli přesvědčit, ukazuje nahá těla už velmi realisticky a to bez jakýchkoli dvojsmyslných erotických náznaků (Adam a Eva, Madona Lactans, apokalypsa, apod.). Samozřejmě ale při společenských příležitost se každý chtěl ukázat v těch nejlepších šatech, které měl, a v tomto případě by nahota byla nepatřičná. Středověká mentalita tedy chápala nahotu jako stav, který sám o sobě není hříchem, protože nazí jsme přišli na svět a také z něj tak odejdeme, ale za hřích byly považovány myšlenky, které lidé při pohledu na nahé tělo mají. Proto nahotu nechávala většina církevních představených bez povšimnutí, ovšem tvrdě byly trestány veřejné erotické projevy.

V období renesance se situace změnila, byly lepší životní i hmotné podmínky, rostla vzdělanost a určitá kultivovanost. Další důležitou změnou, jež nastala v soukromém životě šlechty i měšťanstva, byl vznik ložnice v rámci domu jako jeho privátního prostoru. Nahota se tak stávala tabu a začala se spojovat se sexualitou. Teprve v té době vznikaly noční košile, čepice nebo župany. Tabuizace nahoty vedla nejen k estetizaci lidského těla, k vytváření či znovuoobjevování antického dokonalého tělesného ideálu, ale také k jeho erotizaci. Umělci nyní zpodobňovali nahé tělo zcela jinak než dříve, často v mnohem vyzývavějších polohách, což se (ovšem v menší míře) odrazilo i v umění církevním. V katolických stavbách byla nahota alespoň u vhodných námětů tolerována, ovšem negativní stanovisko k ní zastávali protestanti, kteří se v té době začínali formovat.<sup>290</sup>

Jisté omezení ve výběru uměleckých témat katolické církve vzešlo z již zmiňovaného Tridentského koncilu, konkrétně je obsaženo v dekretu *De invocatione, veneratione, Reliquiis Sanctorum, sacris imaginibus*. *„Pokutování a trestání mohli být umělci, ale i duchovní, kteří nedodrželi kanoničnost témat a svolili k vyobrazení apokryfních a pověřčivých námětů. Neměly být zobrazovány osoby ještě nekanonizované a bylo rovněž zakázáno promítat do tváří světců podoby žijících či*

---

<sup>289</sup> Navajo : *Otevřená encyklopedie* [online]. c2006 [cit. 2010-03-27]. Nahota. Dostupné z WWW: <<http://nahota.navajo.cz>>.

<sup>290</sup> VONDRUŠKA, V. *Intimní historie : od antiky po baroko*. Brno : MOBA, 2007. Nahota a pruděrnost, s. 115 – 119; PAVELKA, J. *Klub UNESCO Kroměříž* [online]. 2002 [cit. 2010-03-28]. Intimita, umění a masová média. Dostupné z WWW: <<http://www.unesco-kromeriz.cz/sbornik2000/pavelka.htm>>.



*mrtvých osob. Obojí však bylo ve skutečnosti občas „obcházeno“. Kde to nežádala ikonografie příběhu, nemohla být znázorňována zvířata. Vždy se mělo dbát na to, aby zobrazení byla v souladu s historickou skutečností, církevní praxí a učením Otců. Barokní teorie rozlišovala obraz, který v rámci oltáře nebo ve formě nástěnné malby má didaktickou či dekorativně-liturgickou funkci, od obrazu posvátného.“<sup>291</sup> I když církevní představitelé té doby jistě měli právo mít určité výhrady k nahotě v tehdejší společnosti, ani tento koncil, ani mnohé další nepřinesly nějaký striktní zákaz zobrazování nahoty. Pokud se tedy v celém středověku i novověku našel někdo, kdo měl k ztvárněné nahotě v církevním umění výhrady, bylo to, troufám si tvrdit vždy, z osobních důvodů buď velkého puritánství, nebo jistým antipatiím k autorovi dotyčného díla.*

V dnešní, jak jí my hrdě říkáme „moderní“ době, se ale z nejistých příčin do povědomí laické veřejnosti církev zapsala zejména jako bojovnice zakazující jakýkoli náznak zobrazení nahého těla. Za toto zkreslení „katolického“ (dovolují si použít toto slovo, protože jsem se setkala i s řadou katolíků, kteří k nahotě zastávají stejně puritánské stanovisko) pohledu asi může jistý posun, ke kterému ve vztahu umění a nahoty došlo. Již se zcela odvrací od tradičních norem a stěžejním významem umění je co největší podněcování erotiky. Jak bychom se tedy my jako křesťané měli stavět k dnešní pseudosexualizaci, jejíž projevem je i absolutní zneuctění lidského těla, tedy pornografie? „*Kritériem pro posuzování nemravných výjevů nejsou v první řadě představované objekty samy o sobě, nýbrž to, co má být konkrétním výjevem řečeno.*“<sup>292</sup> Papež Jan Pavel II. proto vidí hlavní rozdíl mezi pornografií a uměleckým znázorněním nahoty v úmyslu autora díla. Ovšem otázkou zůstává, kde je hranice mezi tím, co je normální a přirozené, a jejich opakem. Tu má každý člověk asi trochu někde jinde. Problém nastává, pokud je poškozována důstojnost druhého člověka, popřípadě i jeho vlastní. K tomu by došlo, jestliže by člověk nebyl uznáván jako lidská osoba, nýbrž pouze jako nástroj uspokojování přání jiných. Z psychologického pohledu je v takových případech člověk a jeho tělo ukazováno způsobem, který odpovídá primitivnímu a nezralému chápání. Takový člověk je pojmán pouze jako věc, jako předmět uspokojování pudů, což je lidem, stvořeným k obrazu Božímu, samozřejmě nedůstojné. Ovšem tak, jak chápe lidskou důstojnost katolíků, jí nemusí rozumět sekularizovaný člověk. Je pro to na nás,

---

<sup>291</sup> NEVÍMOVÁ, P. *Souvislosti 1/2001* [online]. 2001 [cit. 2010-03-21]. Barokní kostel – chrám Boží, nebo sbírka uměleckých předmětů? Dostupné z WWW: <<http://www.souvislosti.cz/101/nevim.html>>.

<sup>292</sup> ROTTER, H. *Sexualita a křesťanská morálka*. Praha : Vyšehrad, 2003, s. 106.

abychom osobním příkladem probouzeli zdravý vztah k lidské osobě v celé naší společnosti.<sup>293</sup>

Pokud tedy převrátíme tak často zmiňované, ale přesto špatné tvrzení, že dnešní společnost nahé tělo přeceňuje, dostane se k jádru věci, a sice problémem naší společnosti je, že nedokáže pochopit, jakou hodnotu (nahé) tělo opravdu má. Proto křesťanství nezavrhuje tělo, a tudíž ani umění obsahující jakoukoli pro člověka důstojnou nahotu. V Genesis 2,25 se můžeme dočíst: „*Oba byli nazi, člověk i jeho žena, ale nestyděli se.*“ Proč tedy cítíme z nahoty přirozený stud? Nezakrýváme své tělo proto, že je „špatné“ nebo „neslušné“, nýbrž proto, abychom se chránili před „chtivým pohledem“ neznámého člověka, který nectí Bohem danou důstojnost osoby. Čistota srdce nám umožňuje vidět věci v Božím světle, dovoluje nám vnímat lidské tělo, své i bližního, jako chrám Ducha Svatého, projev božské krásy.<sup>294</sup>

---

<sup>293</sup> ROTTER, H. *Sexualita a křesťanská morálka*. Praha : Vyšehrad, 2003, s. 103 – 107; WEST, Ch. *Teologie těla pro začátečníky : Stručný úvod do sexuální revoluce Jana Pavla II.* Praha : Paulínky, 2006, s. 51 – 52.

<sup>294</sup> WEST, Ch. *Teologie těla pro začátečníky : Stručný úvod do sexuální revoluce Jana Pavla II.* Praha : Paulínky, 2006, s. 11 – 12, 31 – 32, 51.

## Závěr

V současné době je naše sekulární společnost pověstná svou neúctou k lidskému tělu. Církev proti tomu zaujímá rigorózní postoj, který ve spojení s různými aférami kněží a hierarchů (kteří, i když jsou vázáni celibátem, co druhým zakazují, sami činí, popřípadě „pouze“ skrývají špatnosti svých spolubratrů) stupňuje nechuť společnosti ke křesťanství. Proč ale neukázat, že i křesťanství má společnosti, co dát (a teď nemyslím jen, co se týče zobrazování nahoty)? Cílem mé práce tedy bylo představit, že církev není striktní odpůrce jakékoli zobrazené nahoty, pouze ji chce představit jako dokonalou a hodnou tvora stvořeného k Božímu obrazu. Křesťané přece nahotu neodmítají, ale ví o její důstojnosti. A tuto důstojnost má v sobě (někdy pouze skrytě) každý člověk, tedy i ateista. Stačí jim ji jen pomoci objevit. Obsah mé práce by také mohl nalézt uplatnění v hodinách výtvarné výchovy, dějepisu a samozřejmě náboženství k budování správného postoje k nahotě u žáků základních škol, a ten je (ostatně jako všechny křesťanské ctnosti) někde ve středu mezi dvěma extrémy. Pokud se bude už od dětství vzbuzovat v lidech přirozená úcta k tělu, svému i bližního, nemusíme se potom bát, že sklouznou k pornografii, nebo budou naopak přehnaně stydliví, a to se netýká jen samotné nahoty, ale sexuality obecně.

Díky psaní diplomové práce jsem měla možnost seznámit se s fantastickými uměleckými díly a také s životy jejich autorů, které někdy spíše připomínaly vymyšlené romány. Řada těchto sochařů a malířů byli hluboce věřící lidé a rozhodně neviděli v nahotě něco necudného.

Doufám, že každý, kdo si bude tyto řádky číst, se zamyslí nad tím, jestli dělá dostatečně proto, aby se křesťanský vskutku zdravě lidský názor na lidské tělo odrazil v naší společnosti, nebo jestli také nad jakýmkoli zachycením nahoty řekne prostě jen: „Ne, je to vulgární a špatné.“

## Seznam použité literatury a zdrojů

### Použitá literatura

1. BAHNÍK, V., et al. *Slovník antické kultury*. Praha : Svoboda, 1974. 720 s.
2. BECKETTOVÁ, W. *Toulky světem malířství*. Odborná spolupráce Patricia Wrightová. Praha : Fortuna Print, 1996. 400 s. ISBN 80-858-73-43-5.
3. *Benátky : Město, památky a významná umělecká díla*. Florencie : BONECHI, [200?]. 128 s. ISBN 88-8029-345-1.
4. BLAŽÍČEK, O. J. *Gianlorenzo Bernini*. Praha : Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964. 68 s.
5. BLAŽÍČEK, O. J. *Umění baroku v Čechách*. Praha : Obelisk, 1971 . 196 s.
6. COLEOVÁ, A. *Renesance*. 2. vyd. Bratislava : PERFEKT, 2000. 64 s. Umění zblízka; sv. 3. ISBN 80-8046-166-X.
7. ČORNEJ, P., ČORNEJOVÁ, I., PARKAN, F. *Dějepis 2 pro gymnázia a střední školy : Středověk a raný novověk*. Praha : SPN, 2001. 160 s. ISBN 80-7235-152-4.
8. DEBICKI, J., FAVRE, J.-F., GRÜNEWALD, D., PIMENTEL A. F. *Dějiny umění : Malířství. Sochařství. Architektura.* Praha : Argo, 1998. 320 s. ISBN 80-7203-076-0.
9. DÖPP, H.-J., THOMAS, J. A., CHARLES, V. *1 000 geniálních erotických děl*. Praha : Mladá fronta, 2009. 544 s. ISBN 978-80-204-2013-8.
10. *Encyklopedie světového malířství*. Redaktor PhDr. Sáva Šabouk, DrSc. Praha : ACADEMIA, 1975. 376 s.
11. FAURE, E. *Dějiny umění : Umění středověké*. Podle nového, přehlednutého a rozmnoženého vydání přeložil Dr. O. T. Kunstovný. Praha : Aventinum, 1927. 314 s.
12. FLAMAND, E.-Ch. *Die Malerei der Renaissance I*. Lausanne : Editions Rencontre, 1966. 207 s. Weltgeschichte der Malerei; sv. 9.



13. FLAMAND, E.-Ch. *Die Malerei der Renaissance II*. Lausanne : Editions Rencontre, 1966. 207 s. Weltgeschichte der Malerei; sv. 10.
14. FLAMAND, E.-Ch. *Die Malerei der Renaissance III*. Lausanne : Editions Rencontre, 1966. 207 s. Weltgeschichte der Malerei; sv. 11.
15. FLORENSKIJ, P. A. *Ikonostas*. Brno : L. Marek, 2000. 136 s. ISBN 80-86263-13-4.
16. FLORENTOVÁ, H.; KOPECKÝ, V. *Křesťanské nebe: Poznáme světce v umění a legendách*. Praha : Artia, 1994. 120 s. ISBN 80-85805-17-0.
17. FRANZEN, A. *Malé dějiny církve*. 3. doplněné a rozšířené české vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2006. 400 s. Studium; sv. 1. ISBN 80-7195-082-3.
18. FUČÍKOVÁ, E.; BUKOVINSKÁ, B.; MUCHKA, I. *Umění na dvoře Rudolfa II*. Praha : Aventinum, 1991. 256 s. ISBN 80-85277-04-2.
19. *Gotika : Architektura, plastika, malířství*. Editor Petr Hejný; z něm. originálu Gotik přeložila Blanka Pscheidtová. Praha : Slovart, 2000. 522 s. ISBN 80-7209-248-0.
20. HIBBERT, Ch. *Vzestup a pád rodu Medici*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2001. Cosimo III. a následovník velkoprinc Ferdinando, s. 301-312. ISBN 80-7106-201-4.
21. HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění baroka*. Přeložila Ivana Vízdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006. 128 s. ISBN 80-242-1585-3.
22. HUBERT, J. Románské umění. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969. s. 281-311. Umění a lidstvo, sv. 2. Přel. z: *L'Art et l'Homme*. Paříž : Librairie Larousse, 1958.
23. HUTHOVÁ, A. C., HOFFMANN, T. R. *Jak je poznáme? : Umění renesance*. Přeložila Ivana Vízdalová. Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2006. 128 s. ISBN 80-242-1723-6.

24. HUYGHE, R. Umění, život a ideje. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Praha : Odeon, 1970. s. 338-350. Umění a lidstvo. Larousse. Světové dějiny, sv. 43. Přel. z: *L'Art et l'Homme 2 a 3*. Paříž : Librairie Larousse, 1958 a 1961; *Art and Mankind*. Londýn : Paul Hamlyn, 1964.
25. HUYGHE, R. Umění, život a ideje. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969. s. 242-256. Umění a lidstvo. Larousse, sv. 2. Přel. z: *L'Art et l'Homme*. Paříž : Librairie Larousse, 1958.
26. CHASTEL, A. Umělec. In GARIN, E. *Renesanční člověk a jeho svět*. Praha : Vyšehrad, 2003. s. 185-208. ISBN 80-7021-653-0.
27. JACQUIOTOVÁ J., KINGOVÁ E. Historický přehled: Předrománské umění. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969. s. 269-276. Umění a lidstvo, sv. 2. Přel. z: *L'Art et l'Homme*. Paříž : Librairie Larousse, 1958.
28. JACQUIOTOVÁ J., KINGOVÁ E. Historický přehled: Románské umění. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969. s. 312-342. Umění a lidstvo, sv. 2. Přel. z: *L'Art et l'Homme*. Paříž : Librairie Larousse, 1958.
29. JOHNSON, P. *Dějiny renesance*. Brno : Barrister & Principal, 2004 . 149 s. ISBN 80-86598-68-3.
30. JOHNSON, P. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha : Academia, 2006. 684 s. ISBN 80-200- 1320-2.
31. KLIMEŠ, L. *Slovník cizích slov*. 6. přepracované a doplněné vyd. Praha : SPN, 2002. 864 s. ISBN 80-7235-023-4.
32. KUBIŠTA, F. *Dějiny umění středověku a části novověku*. Praha : SPN, 1958. 272 s.
33. LASSUS, J. *Raně křesťanské a byzantské umění*. Praha : Artia, 1971. 200 s. Umění světa. Přel. z: *Landmarks of World's Art: The Early Christian and Byzantine World*. Middlesex : Paul Hamoun Limited, 1967.

34. LEGRAND, G. *Renesance*. Praha a Litomyšl : Paseka, 2000. 144 s. Dějiny umění; sv. 2. ISBN 80-7185-292-9. Přel. z: *L'Art de la Renaissance*. Paříž : Larousse, 1999.
35. MCMANNERS, J., et al. *The Oxford Illustrated History of Christianity* . New York : Oxford University Press, 1992. 724 s. ISBN 0-19-285259-0.
36. MUTHER, R. *Dějiny malířství*. Přeložil L. Bílý. Praha : Jan Laichter, 1904. 792 s.
37. NESEJT, F. *Umění evropského baroka*. Hradec Králové : GAUDEAMUS, 1998. 152 s. ISBN 80-7041-015-9.
38. NESEJT, F. *České barokní umění*. Hradec Králové : GAUDEAMUS, 2000. 114 s. ISBN 80-7041-124-4.
39. NOVÁK, A. *Vědomí středověku : Z kulturních dějin prvního tisíciletí*. Praha : Mladá fronta, 2007. 328 s. ISBN 978-80-204-1487-8.
40. NOVOTNÝ, J. *Světlo ikon*. Velehrad, Olomouc : Refugium, Cetrum Aletti, 1997. 144 s. Slovo a obraz; sv. 3. ISBN 80-86045-14-5.
41. PELÁN, J., et al. *Slovník italských spisovatelů*. Praha : Libri, 2004. 752 s. ISBN 80-7277-180-9.
42. PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 3*. Praha : Odeon, 1978. 336 s. Přel. z: *Historia del arte, tomo 3*. Barcelona : Salvat Editores, S. A., 1971.
43. PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 4*. Praha : Odeon, 1979. 334 s. Přel. z: *Historia del arte, tomo 4*. Barcelona : Salvat Editores, S. A., 1971.
44. PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 5*. Praha : Odeon, 1979. 320 s. Přel. z: *Historia del arte, tomo 5*. Barcelona : Salvat Editores, S. A., 1972.
45. PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 6*. 4. vyd. Praha : Euromedia Group, k. s., Knižní klub, Balios, 1999. 352 s. Přel. z: *Historia del arte, tomo 6*. Barcelona : Salvat Editores, S. A., 1972.

46. PIJOAN, J. *Dějiny umění/ 7*. Praha : Odeon, 1981. 352 s. Přel. z: *Historia del arte, tomo 7*. Barcelona : Salvat Editores, S. A., 1972; *Histoire de l'art, tome 7*. Paris : Grange Batelière, 1974.
47. PLAZY, G. *Obrazová historie umění : umění Západu od prehistorie po současnost*. Zlín : Tigris, 2001. 191 s. ISBN 80-86062-08-2.
48. POCHE, E. *Praha na úsvitu nových dějin*. Praha : Panorama, 1988. 704 s.
49. POSPÍŠIL, C. V. *Jako v nebi, tak i na zemi : náčrt trinitární teologie*. Praha, Kostelní Vydří : Krystal OP, Karmelitánské nakladatelství, 2007. 592 s. ISBN 978-80-7195-123-0.
50. ROTTER, H. *Sexualita a křesťanská morálka*. Praha : Vyšehrad, 2003. 127 s. ISBN 80-7021-669-7.
51. ROYT, J. *Slovník biblické ikonografie*. Ilustrace Dagmar Hamsíková. Praha : Karolinum, 2006. 342 s. ISBN 80-246-0963-0.
52. RULÍŠEK, H. *Postavy, atributy, symboly : Slovník křesťanské ikonografie*. Hluboká nad Vltavou : Alšova jihočeská galerie, 2005. [500] s. ISBN 80-85857-48-0.
53. RYWIKOVÁ, D. *Úvod do křesťanské ikonografie*. Ostrava : Ostravská univerzita, 2006. 130 s. ISBN 80-7368-251-6.
54. SAVICKÝ, N. *Renesance jako změna kódu*. Praha : PROSTOR, 1998. 208 s. ISBN 80-85190-76-1.
55. *Slovník světového malířství*. Praha : Odeon, 1991. 798 s. ISBN 80-207-0023-4.
56. STERN, H. Křesťanské umění od katakomb k Byzanci. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění středověku*. Praha : Odeon, 1969. s. 23-39. Umění a lidstvo, sv. 2. Přel. z: *L'Art et l'Homme*. Paříž : Librairie Larousse, 1958.
57. SUCKALE, R., WENIGER, M., WUNDRAM, M. *Gotika*. Ingo F. Walther (ed.); přeložil Jindřich Schwippel. Praha : TASCHEN/Slovart, 2007. 96 s. ISBN 978-80-7209-908-5.



58. TÉZÉ, J.-M. *Zjevení Krista : ve třinácti staletích křesťanského umění*. Olomouc : Refugium Velehrad-Roma s. r. o., 2007. 224 s. ISBN 978-80-86715-87-2.
59. VANUXEM, J. Od římského baroku k německému rokoku. In HUYGHE, R. *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Praha : Odeon, 1970. s. 351-369. Umění a lidstvo. Larousse. Světové dějiny, sv. 43. Přel. z: *L'Art et l'Homme 2 a 3*. Paříž : Librairie Larousse, 1958 a 1961; *Art and Mankind*. Londýn : Paul Hamlyn, 1964.
60. VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. Přeložil Jan Vladislav. Praha : Mladá fronta, 1998. 416 s. ISBN 80-204-0697-2. Přel. z: *Le Opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Caetano Milanesi, I – IX*, Florencie 1906.
61. VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (II)*. Přeložil Jan Vladislav. Praha : Mladá fronta, 1998. 400 s. ISBN 80-204-0698-0. Přel. z: *Le Opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Caetano Milanesi, I – IX*, Florencie 1906.
62. VONDRUŠKA, V. *Intimní historie : od antiky po baroko*. Brno : MOBA, 2007. Nahota a prudérnost, s. 109 - 119. ISBN 978-80-243-2672-6.
63. WEST, Ch. *Teologie těla pro začátečníky : Stručný úvod do sexuální revoluce Jana Pavla II*. Praha : Paulínky, 2006. 145 s. ISBN 80-86949-18-4.
64. WOLF, N. *Albrecht Dürer*. Praha : Sloart, 2007. 96 s. ISBN 978-80-7209-889-7.
65. ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a králové starého Egypta*. 3. upr. vyd. Praha : BRÁNA, 2005. 360 s. ISBN 80-7243-267-2.

## Použité internetové zdroje

1. *Artnet* [online]. c2000 [cit. 2010-03-12]. Ondrej Filip Quitainer. Dostupné z WWW: <<http://www.artnet.com/library/07/0704/T070457.asp>>.
2. *Easypedia* [online]. 2008-2009 [cit. 2010-04-01]. Masaccio-The Expulsion of Adam and Eve from Eden. Dostupné z WWW: <[http://www.easypedia.gr/el/articles/m/a/s/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1~Masaccio-TheExpulsionOfAdamAndEveFromEden-Restoration.jpg\\_e84f.html](http://www.easypedia.gr/el/articles/m/a/s/%CE%95%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B1~Masaccio-TheExpulsionOfAdamAndEveFromEden-Restoration.jpg_e84f.html)>.
3. *Jacopo Tintoretto* [online]. c2002-2010 [cit. 2010-04-06]. Adam and Eve. Dostupné z WWW: <<http://www.jacopotintoretto.org/Adam-and-Eve-c-1550.html>>.
4. KOSTELNÍČKOVÁ, M. *Muzeum umění Olomouc* [online]. c2007 [cit. 2010-03-11]. Olomoucká obrazárna III. Dostupné z WWW: <<http://www.olmuart.cz/?detail=611&di=2346>>.
5. KREN, E.; MARX, D. *Web Gallery of Art* [online]. 1997 [cit. 2010-02-23]. Boltraffio, Giovanni Antonio. Dostupné z WWW: <<http://www.wga.hu/index1.html>>.
6. *Museo Nacional del Prado* [online]. c2010 [cit. 2010-03-11]. Galería On-Line . Dostupné z WWW: <<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-online/galeria-on-line/obra/san-sebastian-3/>>.
7. *Museu Nacional d'Art de Catalunya* [online]. c2009 [cit. 2010-03-14]. Martiri de sant Bartomeu. Dostupné z WWW: <<http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=787b71e795fd90dca408fd5d72c056170ee73cfffdf05ecf2b1a634166844c62e?inventoryNumber=024162-000>>.
8. *Navajo : Otevřená encyklopedie* [online]. c2006 [cit. 2010-03-27]. Nahota. Dostupné z WWW: <<http://nahota.navajo.cz>>.
9. NEVÍMOVÁ, P. *Souvislosti 1/2001* [online]. 2001 [cit. 2010-03-21]. Barokní kostel – chrám Boží, nebo sbírka uměleckých předmětů? Dostupné z WWW: <<http://www.souvislosti.cz/101/nevim.html>>.

10. *Olga's gallery* [online]. c1999-2010 [cit. 2010-02-21]. Leonardo da Vinci. Madonna Litta. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/L/leonardo/leonardo13.html>>.
11. *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-22]. Albrecht Altdorfer. The Fall of Man. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/A/altdorfer/altdorfer17.html>>.
12. *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-21]. Jan Gossaert. Adam and Eve in Paradoxe. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/G/gossaert/gossaert7.html>>.
13. *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-21]. Jan Gossaert. Madonna and Child. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/G/gossaert/gossaert8.html>>.
14. *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-22]. Jan van Scorel. Adam and Eve. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/S/scorel/scorel1.html>>.
15. *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-03-02]. Raphael. Adam and Eve. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/R/raphael/raphael64.html>>.
16. *Olga's gallery* [online]. c1999-2010, Last updated January 15, 2010 [cit. 2010-02-22]. Titian. Adam and Eve. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/T/titian/titian56.html>>.
17. *Olga's gallery* [online]. c1999-2010 [cit. 2010-04-06]. Alessandro Botticelli. St. Sebastian. Dostupné z WWW: <<http://www.abcgallery.com/B/botticelli/botticelli58.html>>.
18. PAVELKA, J. *Klub UNESCO Kroměříž* [online]. 2002 [cit. 2010-03-28]. Intimita, umění a masová média. Dostupné z WWW: <<http://www.unesco-kromeriz.cz/sbornik2000/pavelka.htm>>.
19. *The AMICA Library* [online]. c2003 [cit. 2010-03-07]. Johann Carl Loth. Dostupné z WWW: <<http://www.davidrumsey.com/amica/amico640399-109389.html>>.

20. *UNHCR* [online]. c2003 [cit. 2010-03-07]. Útěk a exil v umění. Dostupné z WWW: <<http://www.unhcr.cz/vystava/1.htm>>.
21. *Web Gallery of Art* [online]. 1997 [cit. 2010-04-06]. LIMBOURG brothers. Dostupné z WWW: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/limbourg/bookhour.html>>.

## ANOTACE

<b>Jméno a příjmení:</b>	Gabriela Studená
<b>Katedra:</b>	Katedra církevních dějin a dějin křesťanského umění
<b>Vedoucí práce:</b>	Prof. PhDr. Miloslav Pojsl
<b>Rok obhajoby:</b>	2010

<b>Název práce:</b>	Nahota v křesťanském umění středověku a novověku.
<b>Název v angličtině:</b>	The Nudity In Christian Art Of The Middle Ages And Of The Modern Period.
<b>Anotace práce:</b>	Diplomová práce nejprve popisuje vývoj zobrazování lidských postav v raně křesťanském umění. V následujících částech se zaměřuje na ztvárnění lidské nahoty v křesťanských dílech západní Evropy od středověku po baroko. Poslední část se zabývá chápáním nahoty v církvi i celé společnosti v průběhu dějin.
<b>Klíčová slova:</b>	Křesťanské umění, lidské tělo, nahota, románský sloh, gotika, renesance, baroko, Adam a Eva, Zuzana, Betsabé, Madona Lactans, Kristův křest a ukřižování, apokalypsa, sv. Máří Magdalena, Sv. Šebestián.
<b>Anotace v angličtině:</b>	Firstly, this thesis describes the evolution of the imagery of the human figures in the early Christian art. Then it deals with the rendering of the human nudity in the western Europe Christian works of art,



	from the Middle Ages to the Baroque. The last part of the thesis is concerned with the reception of the nudity within the scope of the Church and the whole society over the centuries.
<b>Klíčová slova v angličtině:</b>	Christian art, the human body, nudity, Romanesque, Gothic, Renaissance, Baroque, Adam and Eve, Zuzana, Bathsheba, Lactans Madonna, Christ's baptism and crucifixion, apocalypse, St. Mary Magdalene, St. Sebastian.
<b>Rozsah práce:</b>	117 stran
<b>Jazyk práce:</b>	čeština