

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

**MAGISTERSKÉ KOMBINOVANÉ STUDIUM
2013–2015**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Marek Bárta

Obrazová interpretace antických mýtů ve vývoji

Praha 2015

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Soňa Štroblová

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

**MASTER'S COMBINED STUDIES
2013–2015**

MASTER'S THESIS

Marek Bárta

Visual interpretation of ancient myth in development

Prague 2015

The Master's Thesis Work Supervisor:

PhDr. Soňa Štroblová

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a uvádím v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne.....

Marek Bárta

Rád bych poděkoval PhDr. Soně Štroblové za odborné vedení diplomové práce, její cenné rady a připomínky.

Anotace

Západní civilizace stojí na základech kultury starých Řeků a Římanů a výtvarné umění čerpá náměty z klasické řecké a římské mytologie již po dobu téměř tří tisíc let. Tato diplomová práce se zabývá změnami v zobrazování námětů klasické mytologie ve výtvarném umění v jednotlivých historicko-uměleckých etapách, které souvisely s výrazovými prvky daných stylů. Změny také souvisely s tím, jaké mytologické příběhy byly v oblibě, či které byly v umění zvoleny pro reflexi dané doby nebo jako reakce na soudobé dění. Současně se práce věnuje i zobrazování těchto námětů v mladších uměleckých oblastech, jakými jsou fotografie a film. Je možné, že v oblasti filmu a fotografie zobrazování mytologických námětů plní stejnou funkci, jako tomu je v případě sochařství a malířství?

Klíčové pojmy

Alegorie, antika, baroko, film, fotografie, gotika, klasický mýtus, malířství, renesance, románský sloh, sochařství.

Annotation

The Western civilization has its roots in the culture of the ancient Greeks and Romans and fine art draws inspiration from their classical mythology for almost three thousand years. This master's thesis addresses the changes in the way the themes of classical mythology were portrayed in fine art in different historic and artistic phases. These changes were related to the expressive elements of different styles as well as to the popularity of the given myths. Some myths were chosen by the artists or the commissioners as a possibility of reflecting the given era or as a reaction to contemporary social events. This master's thesis also reflects on mythological themes portrayed in much younger artistic areas of photography and film. Is mythology portrayed in film and photography fulfilling the same function as is the case of sculpture and painting?

Key words

Allegory, antiquity, baroque style, classical myth, film, gothic style, painting, photography, renaissance, romanesque style, sculpture.

„Mýtus, to dědictví umění, je
nevyčerpatelnou studnicí hlubokých
myšlenek, radostných obrazů, důvtipných
zápletek, alegorií a znaků... V mýtu věci
žijí vlastním životem, a kouzlo prostupuje
celý svět, symboly dostávají hmotnou
podobu a hmota ožívá.”¹

Chevalier Louis de Jaucourt, *Encyclopédie*

¹ JAUCOURT, L. *Mythology*. The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project. [online]. [cit. 2014-12-09]. Dostupné z: <http://quod.lib.umich.edu/d/did/did2222.0000.162/--mythology?rgn=main;view=fulltext;q1=myth>

OBSAH

ÚVOD.....	10
Cíl práce.....	10
Stav poznání	11
Struktura práce.....	12
TEORETICKÁ ČÁST.....	14
1 TEORETICKÁ VÝCHODISKA.....	14
1.1 Mýtus	14
1.2 Zdroje antické mytologie	16
1.3 Antická mytologie dle Hesióda	18
1.4 Umělecké formy	19
1.5 Historicko-umělecké etapy	22
2 OBRAZOVÁ INTERPRETACE ANTICKÝCH MÝTŮ.....	30
2.1 Antika.....	30
2.1.1 Sochařství.....	30
2.1.2 Malířství	41
2.2 Středověk.....	46
2.2.1 Sochařství.....	46
2.2.2 Malířství	49
2.3 Novověk.....	52
2.3.1 14.–16. století	52
2.3.1.1 Sochařství.....	52
2.3.1.2 Malířství	56
2.3.2 17.–18. století	59
2.3.2.1 Sochařství.....	59

2.3.2.2	Malířství	61
2.3.2.3	Château de Versailles	65
2.3.3	19. století až současnost.....	68
2.3.3.1	Sochařství	68
2.3.3.2	Malířství	71
3	OBRAZOVÁ INTERPRETACE ANTICKÝCH MÝTŮ VE FOTOGRAFII A FILMU .	76
3.1	Fotografie.....	76
3.2	Film	78
	PRAKTICKÁ ČÁST	82
1	ROZHOVOR S PhDr. OLGOU KOTKOVOU, PhD.	82
2	ROZHOVOR S Doc. PhDr. IVOU ONDŘEJOVOU, CSc.....	86
3	ROZHOVOR S MgA. PETREM FOUSKEM.....	90
	ZÁVĚR.....	93
	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	96
	OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	106
	Seznam obrázků	106

ÚVOD

Cíl práce

Antická mytologie je až pozoruhodně komplexním souborem příběhů a mýtů. Ač jejich hrdinové nikdy nežili, podařilo se jim přežít mnohé historické hrdiny a osoby, které se za bohy prohlašovaly. Zrodili se v myslích Řeků a Římanů v době před vynálezem železného pluhu a díky literatuře, dílům malířů a sochařů, hudebních skladatelů a dramatiků přežili do 21. století.

Vliv antické mytologie je viditelný takřka v každé umělecko-historické etapě, ať už jde o explicitně vyjádřené motivy, jejichž původ je okamžitě zřejmý, nebo o téměř nezaregistrovatelnou inspiraci, která na první pohled nemá s antickým mýtem nic společného.

Cílem této práce je poskytnout komplexní pohled na zobrazování motivů a tematiky antického mýtu ve výtvarném umění v různých historických obdobích. Počínaje uměním starých Řeků a Římanů v období antiky, přes období středověku, kdy došlo k téměř úplnému odklonu od tohoto tématu, k jeho znovuzkřížení v období renesance a neustálé znovuobjevování se v umění až do současnosti a to včetně oboru fotografie a filmu. Zároveň bude práce zkoumat, jaké jsou pro neustálé využívání motivů z antické mytologie důvody a příčiny a proč se v určitých obdobích tyto motivy objevují častěji, než jindy.

V kapitolách o sochařství a malířství se bude tato práce zabývat pouze evropským uměním. Důraz bude kladen především na období novověku, kdy se mytologické motivy znovuobjevují ve velkém množství a jejich využití má různé důvody. Kapitola věnující se využití mytologické tematiky ve fotografii a ve filmu se již bude zabývat i tvorbou mimoevropskou.

V této práci jsou kladeny dvě výzkumné otázky:

Bylo by použití motivů antické mytologie možné i v současném umění v reakci na nějakou závažnou sociální změnu tak, jako tomu bylo například ve 30. letech minulého

století při nástupu fašismu, nebo by současná společnost povětšinou nepochopila významy v těchto tématech ukryté?

Plní zobrazování mytologických motivů ve fotografii a ve filmu i jinou, než vyloženě estetickou a zábavnou funkci?

Na základě prvotního zkoumání problematiky byly stanoveny tyto hypotézy:

V současném výtvarném umění a filmu nemá tematika antické mytologie takovou vypovídající hodnotu, jako v dřívějších dobách, kdy společnost více rozuměla symbolickým významům ukrytým v mytologii. Současná společnost – především středoproudý filmový průmysl – má tendenci mytologii bagatelizovat, zjednodušovat a často i kompletně přetvářet pro potřeby široké veřejnosti.

Stav poznání

Fenoménu mýtu ve vztahu ke klasické řecké a římské mytologii se věnují Mark P. O. Morford a Robert J. Lenardon ve své knize *Classical Mythology*. Teorii a historii mýtu dále rozebírá například Karen Armstrongová v knize *Krátká historie mýtu*.

Klasickému antickému mýtu jako takovému se věnuje množství literatury, a to z různých úhlů pohledu. V první řadě jsou to díla pocházející z antiky zaznamenávající samotné mýty. Zde v popředí stojí Homérovy eposy *Illias* a *Odyseia*, Hésiodova *Theogonia* a *Práce a dni* či nevysychající studnice inspirace pro svět výtvarného umění – *Proměny* od Ovidia. Ze současné literatury věnující se tomuto tématu je nezastupitelná práce Marka P. O. Morforda a Roberta J. Lenardona nesoucí ničím nepřikrášlený název *Classical Mythology*, která se antické mytologii věnuje velice zevrubně, a to od definice a interpretace klasické řecké mytologie, přes její znovuzrození díky přijetí jejích témat Římany, až po její přežívání v současné umělecké tvorbě – literatuře, hudbě a filmu. Jako sborník klasické mytologie je neocenitelná i kniha Jenny March s názvem *Classical Myths*.

Stejně tak i tematika, teorie a historie jednotlivých uměleckých směrů je v odborné literatuře hojně zastoupena. Dějiny umění v celé jejich chronologii zpracoval José Pijoan ve svém monumentálním díle jednoduše nazvaném *Dějiny umění*. Teorie jednotlivých uměleckých směrů je pak zastoupena například *Gotikou* Roberta

Suckaleho, *Renesancí* Manfreda Wundrama či *Barokem* Hermanna Bauera. Sochařství je výborně zpracováno v knihách nazvaných *Sculpture* od George Dubyho a J. L. Davala, které mapují historický vývoj tohoto oboru. Výtvarné umění jako celek je pak výborně zpracováno v Balekově *Výtvarném umění*.

Využití námětů antické mytologie ve výtvarném umění se věnuje například Jane Davidson Reid ve svém *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*. Filmové a fotografické zpracování těchto námětů mapuje opět i *Classical Mythology* Marka P. O. Morforda a Roberta J. Lenardona.

Struktura práce

Práce se skládá ze čtyř hlavních kapitol. První kapitola se věnuje základnímu teoretickému vymezení pojmů a fenoménů. Těm se práce bude dále věnovat v již konkrétnějším rámci témat antické mytologie v jednotlivých umělecko-historických etapách. Jako první je zde definován mýtus, jeho původ, typologie i význam pro společnost. Dále se kapitola věnuje zdrojům klasické mytologie a obsahu mytologie samotné a to vzhledem k její komplexnosti pouze na příkladu Hesiodovy *Theogonie*. Následující část první kapitoly definuje umělecké formy, na které se tato práce později zaměřuje. Poslední oddíl kapitoly pak definuje období antiky, středověku, novověku a jednotlivé umělecké směry, kterými se práce zabývá.

Druhá kapitola se již podrobně věnuje obrazové interpretaci antických mýtů v jednotlivých historicko-uměleckých etapách. Kapitola je chronologicky rozčleněna na období antiky, středověku a novověku. Zde jsou na příkladech významných umělců a uměleckých děl své doby, zobrazujících náměty klasické mytologie, ilustrovány změny v jejich zobrazování i uváděny důvody, z jakých tato díla vznikala. Záměrně jsou zde často v jednotlivých historicko-uměleckých etapách jako příklady uváděna díla zobrazující stejné motivy, a to pro jednodušší ilustraci změn, ke kterým v uměleckém vývoji docházelo. Kapitola novověku je dále rozčleněna do samostatných podkapitol s ohledem na hlavní umělecké směry. V rámci podkapitoly zabývající se uměním 17.–18. století je samostatná část věnována paláci ve Versailles, resp. dvoru Ludvíka XIV. a jeho dvou následovníků. V té době využití motivů z antické mytologie dosáhlo nového rozměru a tyto náměty byly využity bezprecedentním způsobem ať už v samotné architektuře palácového komplexu či pro potřeby glorifikace panovníka.

Následující kapitola se zaměřuje na mladší umělecké formy, a to obrazovou interpretaci antických mýtů ve fotografii a ve filmové produkci. Zabývá se ztvárněním mýtu ve fotografii, kde mimo jiné dochází i k přejímání celých kompozic s antickými motivy, které již byly zpracovány v dřívějších epochách, a jejich následné “naroubování” na současnou situaci a náladu ve společnosti, čímž tato nová díla dostávají nového významu. Souběžně s fotografií dochází i ke zpracování antické mytologie filmovým průmyslem, který však z větší části úlohu mýtu degraduje na pouhý prostředek bezduchého pobavení a trávení volného času.

Praktická část této práce obsahuje hloubkové rozhovory s PhDr. Olgou Kotkovou, PhD., kurátorkou Sbírkou starého evropského umění Národní galerie Praha, s Doc. PhDr. Ivou Ondřejovou, CsC. z Ústavu pro klasickou archeologii Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a s MgA. Petrem Fouskem, malířem.

Poznámka

Všechna vlastní a zeměpisná jména vztahující se k antické mytologii uvádí tato práce v českém překladu v souladu s encyklopedií JUDr. Vojtěcha Zamarovského – *Bohové a hrdinové antických bájí*. Práce uvádí tato jména v jejich řecké formě, tam, kde odkazuje na dílo, které se váže k římským motivům, uvádí jeho římský ekvivalent. Jména uměleckých děl jsou uváděna v jejich počestěné formě. Názvy filmových děl jsou uváděny v jejich originální podobě, a to především z toho důvodu, že ne všechny tyto tituly prošly českou distribucí a ne všechny tudíž české názvy mají. Stejně tak i jména muzeí jsou uváděna v jejich originální podobě.

TEORETICKÁ ČÁST

1 TEORETICKÁ VÝCHODISKA

1.1 Mýtus

Mýtus je jev společný všem kulturám. Každá jednotlivá kultura a společnost si od svého počátku vytvářela svůj vlastní soubor mýtů, ve kterých však lze najít množství společných prvků a námětů. Mýty představují pro člověka jakousi první pomoc proti přesile světa a přírody. „*Než ji člověk ovládl a přemohl technicky, musel si s ní nejdříve poradit slovem, myšlenkou, příběhem.*”² Jen člověk dokáže – díky daru řeči – bohatství přírody a světa kolem sebe pojmenovat. Mýtus je tak pro člověka prostředkem porozumění, první teorií.

Samotné slovo mýtus pochází z řeckého *mythos*, což v překladu znamená „slovo”, „řeč” či „příběh” a přesně tím mýty jsou: příběhy. Příběhy, které mohou být předávány dále ústně, jak tomu z počátku bylo, ale dříve či později dojde k jejich písemnému zaznamenání. Není však třeba slov k jejich uchování. Některé mýty přežívají prostřednictvím obrazů, soch, hudby či díky kombinaci několika uměleckých forem najednou, jako je tomu v případě divadelních her, oper či filmů.³

Soubor mýtů dané společnosti označujeme za mytologii. Karl Gustav Jung, švýcarský psychoanalytik, definoval mytologii jako: „[...] *formulování základních pravd za pomoci příběhu.*”⁴ A právě Jung společně s Freudem započali moderní pátrání po duši a nahlíželi na ni skrze optiku klasické mytologie, čímž dali starým mýtům nový výklad, což je proces zcela běžný. Neexistuje totiž jedna kodifikovaná verze mýtu. Mýtus jako takový se vyvíjí v reakci na bezprostřední okolí, ve kterém žijeme. Díky měnícímu se okolí vyvstává potřeba vyprávět příběhy a mýty jinak, aby vyšla najevo jejich nadčasová a neměnná pravda.⁵ Mytologie tedy neznamená odklon od zdejšího světa, ale nabízí možnost tento svět intenzivněji prožívat a orientovat se v něm.

² SOKOL, J. *Člověk a náboženství*. 1. vyd. Praha: Portál, 2003. s. 60. ISBN 80-7178-886-4.

³ MORFORD, M. P. O. and LENARDON R. J. *Classical Mythology*. 7th ed. New York: Oxford University Press, 2003. s. 3. ISBN 0-19515344-8.

⁴ STURGIS, A. *Jak rozumět obrazům*. 1. vyd. Praha: Sloart, 2006. s. 72. ISBN 80-7209-786-5.

⁵ ARMSTRONGOVÁ, K. *Krátká historie mýtu*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006. s. 15–17. ISBN 80-7203-750-1.

Samuel Noah Kramer píše, že:

„[...] mýty starověku představují jeden z nejhlubších výkonů lidského ducha, inspirovanou tvorbu nadaných a nezkažených mýtotvorných myslí, nenakažených současným vědeckým přístupem a analytickou mentalitou, a tudíž otevřených a schopných vnímat hluboké kosmické vnitřní nazírání, jež je již skryto modernímu myslícímu člověku s jeho zábrannými definicemi a mrtvou logikou bez duše.“⁶

Z českých autorů se mýtu věnuje například Luďka Hrabáková, která mýtus charakterizuje jako:

„[...] posvátné vyprávění zachycující myšlenkový svět našich archaických předků odrážející základní zákonitosti lidského života, způsob, jakým lidé vnímali a chápali svět po tisíciletí. Mýtus je výsledkem působení kulturní tradice a kulturní kontinuity a zároveň je nástrojem, který přenos tradice a udržení kulturní kontinuity zajišťuje.“⁷

Právě Hrabáková uvádí i základní kategorizaci na základě hlavního námětu jednotlivých mýtů:

- a) mýty kosmogonické popisují a vysvětlují původ a vznik světa,
- b) mýty teogonické nejčastěji osvětlují původ a zrození božstev a často tvoří nedílnou součást mýtů kosmogonických,
- c) mýty antropogonické jsou mýty, které popisují vznik lidstva či stvoření člověka,
- d) mýty etiologické vyprávějí o příčinách, původu a podstatě některých zvyků či jevů, o založení sídel, měst, státních útvarů či o příchodu národů na určité území,
- e) mýty heroické jsou nejpočetnější skupinou mýtů vůbec a popisují hrdinské skutky, bitvy, války, výpravy, v nichž vystupují mytičtí předkové a hrdinové,
- f) mýty eschatologické přinášejí vizi zániku světa či daného společenství.⁸

⁶ KRAMER, S. N. *Mytologie starověku*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1977. s. 7.

⁷ HRABÁKOVÁ, L. *Vybrané kapitoly z kulturní antropologie*. 1. vyd. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2002. s. 36. ISBN 80-7083-617-02

⁸ HRABÁKOVÁ, L. *Vybrané kapitoly z kulturní antropologie*. 1. vyd. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2002. s. 37-40. ISBN 80-7083-617-02

1.2 Zdroje antické mytologie

„Mytologie jako uťatá hlava Orfeova zpívá dál i ve smrti a zdáli.“⁹

Mýty byly původně předávány ústně a díky geografii a topografii tehdejšího řeckého světa nebyl tento orální přenos vždy jednoduchý. Díky čemuž docházelo na území, které se může na první pohled jevit jako poměrně homogenní, ke kulturnímu separatismu, a proto došlo v různých geografických částech země k obohacování mýtů o etnické, kmenové a lingvistické prvky. Výsledkem byly mýty a kulty jednotlivých bohů, které se od sebe značně lišily. Až s rozšířením písma mezi širší vrstvy obyvatelstva v 8. století př. n. l. mohlo dojít k rychlému šíření „standardizovaných“ mýtů.¹⁰ V následujících odstavcích jsou uvedeny pouze některé stěžejní zdroje, k nimž se práce bude dále odkazovat.

Za nejstarší dochovaný zdroj řecké mytologie jsou považovány Homérovy eposy z 9. století př. n. l., *Illiad* a *Odysseia*, které jako první kodifikovaly mýty božských Olympanů a hrdinů s nimi spojených. Ty také ovlivnily nejen všechny další generace řeckých a římských autorů, ale i veškerou západní kulturu v následujících tisíciletích. Je zřejmé, že tyto příběhy byly jednou z centrálních a všudypřítomných složek starých Řeků. Nejedná se pouze o příběhy spojené s Trojskou válkou a následným Odysseovým návratem na Ithaku, ale na jejich pozadí je rozprostřeno množství dalších mýtů o jednotlivých bozích a hrdinech. Jejich rozsah, složitost i skutečnost, že se dochovaly, je snad možno připisovat právě novému uvedení písma z východu. A to po dlouhé době izolace během starší doby železné, přeci však natolik včas, aby se zachovaly jejich ústně předávané verze.¹¹

Dalšími stěžejními díly pro orientaci v rámci klasické řecké mytologie jsou Hésiodovy práce *O původu bohů* a *Práce a dni*. V *Theogonii*, jak je *O původu bohů* také známo, podává Hésiod, žijící ve středním Řecku přibližně v 8. století př. n. l., detailní chronologický přehled jednotlivých generací bohů a vztah Dia k jemu nejbližším Olympanům, jejich titánským předchůdcům a ostatním božstvům olympského panteonu.

⁹ KERÉNYI, K. in KERÉNYI, K. a JUNG, C. G. *Věda o mytologii*. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995. s. 10. ISBN 80-85880-06-7.

¹⁰ MORFORD, M. P. O. and LENARDON R. J. *Classical Mythology*. 7th ed. New York: Oxford University Press, 2003. s. 26. ISBN 0-19515344-8.

¹¹ JAMESON M. H. in KRAMER, S. N. *Mytologie starověku*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1977. s. 189.

Mezi významné zdroje klasické řecké mytologie patří i hry autorů z 5. století př. n. l., a to jmenovitě Aischylovy, Sofoklovy a Euripidovy hry, jejichž verze mnohých mýtů se staly směrodatnými pro budoucí generace.

Tehdejší Řecko se rozléhalo na území daleko přesahujícím hranice dnešního moderního Řecka a to především díky koloniím, které se rozprostíraly jak na východ, především v oblasti kolem Černého moře, tak na západ. Právě západní řecké kolonie v oblasti dnešní jižní Itálie a ostrova Sicílie, které byly v té době označovány latinským názvem *Magna Graecia*, hrály v budoucnosti klasické řecké mytologie zásadní roli. Ač původní obyvatelé tohoto území měli své vlastní náboženské kultury a legendy vycházející z tradic Etrusků a Sabinů, kteří území dnešní Itálie obývali již od přelomu 1. tisíciletí př. n. l., postupně docházelo k jejich identifikaci s řeckými vzory. Již ve 3. století př. n. l., v období, kdy začala první z řady makedonských válek, které měly v roce 148 př. n. l. za následek definitivní přesun mocenského centra z Řecka do Říma, staví vedle sebe básník Ennius dvanáct Olympanů s jejich římskými protějšky:

Héra - Juno, Hestia - Vesta, Athéna - Minerva, Démétér - Ceres,
Artemis - Diana, Afrodíta - Venuše, Arés - Mars, Hermés - Markur,
Zeus - Jupiter, Poseidón - Neptun, Héfaistos - Vulkán a Apollón.¹²

Apollón – jako jediný z římských bohů – byl naprosto identický se svým řeckým vzorem. Mars, jeden z nejvýznamnějších římských bohů, byl ztotožněn s jedním z méně důležitých bohů řeckého panteonu - Areem. Ostatní božstva si víceméně zachovala i v římské mytologii své řecké sféry vlivu. Jeden zásadní rozdíl zde však byl. Římští bohové nebyli, na rozdíl od svých řeckých předchůdců, natolik antropomorfní a byli častěji asociováni spíše s kultem než s mýty. Příběhy vyprávěné o těchto bozích nevládly takovou mocí, jakou vládly řecké mýty v rámci řecké společnosti.

Římská mytologie tedy vychází z největší části z mytologie řecké, kterou přijala za vlastní. Právě díky této identifikaci se velká část řecké mytologie zachovala do dnešních dní prostřednictvím literatury a výtvarného umění.

Z římských autorů jsou predominantní dvě jména – Vergilius a Ovidius. Vergilius ve svém eposu *Aeneas* rozpracoval téma Tróji v plamenech a troskách, které se z původních řeckých pramenů nedochovalo. Zároveň představil postavu královny Dídó,

¹² MORFORD, M. P. O. and LENARDON R. J. *Classical Mythology*. 7th ed. New York: Oxford University Press, 2003. s. 623. ISBN 0-19515344-8.

zakladatelky Kartága, a spoustu mýtů spjatých s konkrétními římskými lokalitami. Jeho současník, Ovidius, je po Homérovi asi nejdůležitějším zdrojem klasické mytologie. Pravděpodobně největší vliv na budoucí reprezentaci klasických mýtů v umění měla právě Ovidiova epická báseň nesoucí název *Proměny*.¹³

1.3 Antická mytologie dle Hesióda

Podle Hésiodovy *Theogonie* byl počátkem všeho Chaos, ze kterého následně vzešla Gaia (Země), Tartarus (bezdná propast věčné temnoty a bůh této propasti) a Erós¹⁴ (láska sama). Gaia byla matkou všeho, co na zemi žilo a rostlo, a zrodila sama ze sebe Úrana (Nebe). Poté, co Úranos ovládl svět, stala se Gaia jeho manželkou a společně zplodili mimo jiné i dvanáct Titánů (mezi nimi i budoucího vládce Krona), tři Kyklópy a tři padesátihlavé obry. Úranos své potomky nenáviděl, a proto Gaia, která tím trpěla, vyzývala Titány ke vzpouře proti vlastnímu otci. Vyslechl ji až Kronos, který v nestřeženém okamžiku zbavil svého otce srpem mužství, které odhodil do mořských vln. Z pěny, která na vlnách následně vznikla, se zrodila Afrodíta.

Po porážce Úrana se Kronos prohlásil za vládce všeho a pojal za ženu svou sestru, Titánku Rheiu, a měl s ní šest dětí: dcery Hestii, Démétro a Héro a syny Háda, Poseidóna a Dia. Jelikož měl však strach, aby ho vlastní potomci nezbavili vlády tak, jako on zbavil vlády svého otce, všechny je hned po narození pozřel. Rheia, stejně jako Gaia před ní, trpěla zlem páchaným na svých potomcích a rozhodla se nejmladšího syna Dia zachránit. Kronovi podstrčila kámen a Dia ukryla na Krétě. Když Zeus dospěl, přinutil Krona k propuštění zbývajících dětí ze svých útrob a započal proti němu desetiletý boj (v mytologii nazývaný titanomachií). Zeus osvobodil Kyklópy, kteří mu na oplátku darovali blesky a hromy, kterými se mu poté podařilo, po dekádě trvajících bojích mezi bohy a Titány, Krona porazit. Pomocí blesků Titány srazil do propasti Tartarus. Tak skončilo období Kronovy vlády nad světem a nastalo období Diovo, které pak trvalo do konce světa řeckých mýtů.

Titán Prométheus však tomuto údělu unikl, protože bojoval na straně Diově. Jeho příběh začíná v okamžiku, kdy se mu podařilo Dia ošálit při přerozdělování obětín.

¹³ MORFORD, M. P. O. and LENARDON R. J. *Classical Mythology*. 7th ed. New York: Oxford University Press, 2003. s. 28. ISBN 0-19515344-8.

¹⁴ V pozdějších pramenech je Erós označován za syna Afrodíty a Area, kteří jsou u Hésioda zrozeni až několik generací po Erótovi.

Zeus na oplátku vzal lidem oheň, který se však Prométheovi podařilo vrátit. Tím Dia rozzuřil ještě více a ten se rozhodl mezi smrtelníky poslat Pandoru,¹⁵ první ženu. Prométheus byl za trest přikován ke skalám a orel (jeden z Diových symbolů) mu denně vykloval játra, která mu přes noc – díky jeho titánskému původu – dorostla. Až Diův syn Héraklés orla zabil a Prométhea, v souladu s Diovou vůlí, osvobodil.

Poté, co olympští bozi porazili Titány, prosili Dia, aby jim vládl. Ten souhlasil a bohům přerozdělil oblasti jejich sfér. Zeus pojal sedm žen. První ženou byla Métis, se kterou měl Zeus mít dvě děti. Aby však předešel Úranovu a Kronovu osudu, pohltil Métis dříve, než stihla porodit Athénu. Ta později v plné zbroji vystoupila z Diovy hlavy, čímž se nenaplnilo proroctví říkající, že Diovo dítě zrozené z Métis bude tak silné, že svého otce svrhne. Druhou ženou mu byla Themis, která mu povila tři bohyně osudu a tři bohyně ročních období. Třetí žena Eurynomé porodila Diovi tři dcery známé jako Charitky, bohyně půvabu a krásy. Múzy byly dcerami další Diovy ženy, bohyně paměti Mnémosyny. Létó, pátá Diova žena, porodila dvojčata – Artemis, bohyni lovu, a Apollóna, boha slunce a světla. V homérském eposu se Apollón objevuje „*podobou noci*.“ Teprve později je v souvislosti s ním vyzdvižen prvek světla. Vypráví se, že základy ostrova Délu při jeho narození zlatě zářily a byl při něm přítomen i kohout, zvěstovatel dne. Od 6. stol. př. n. l. je uctívání Apollóna jako Hélia/Slunce prokazatelné. Apollón je v mytologii zároveň i zárukou mravního řádu.¹⁶ Poslední Diovou ženou se stala Héra, která Diovi porodila Hébu, bohyni věčného mládí, boha války Area ad. Sama pak porodila Héfaista, božského kováře.¹⁷ Kromě potomků se svými ženami měl Zeus množství dalších potomků s jinými bohyněmi i smrtelnicemi, mezi něž se řadí např. božský posel Hermés, či jedni z největších hrdinů řeckých mýtů – Héraklés a Perseus.

1.4 Umělecké formy

Umění začalo nejjednodušším tvarováním a pravděpodobně právě jakýmsi sochařstvím. Sochařství je specifickou odvětví výtvarného umění, které je na pomezí architektury a malířství, od nichž se však liší metodou i užitou látkou. Sochařství technikou, nástroji a materiálem vytváří objemové dílo, sochu, která může být volná,

¹⁵ Hésiod v *Theogonii* Pandoru zmiňuje, ale jméno jí dává až v díle *Práce a dni*, kde dále vysvětluje, jaké pohromy Pandora smrtelníkům přinesla, a konečně zmiňuje i Pandořinu skříňku.

¹⁶ LURKER, M. *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia Group a Knižní klub, 2005. ISBN 80-242-1588-8.

¹⁷ HESIOD. *Theogony and Works and Days*. New York: Oxford University Press, 2008. s. 6–30. ISBN 978-0-19-953831-7.

tj. rozprostřená do všech stran, nebo reliéfní, rozvinutá na rovné či zakřivené ploše. Má kultovní, memoriální, dekorativní i reprezentační funkci. Dle způsobu zpracování materiálu se sochařství dělí do dvou kategorií. Skulptivní postup je založen na odebírání materiálu např. odtesáváním, odřezáváním, broušením atd. Plastický postup je na druhou stranu založen na přidávání hmoty, např. hlíny, vosku, zahrnuje i tepání.¹⁸ První díla, která můžeme označovat za sochy, pocházejí už z doby kolem 35 tis. let př. n. l. a jedná se o drobné plastiky divokého koně a mamuta vyrobené z mamutiny, které byly nalezeny v jižním Německu. Základní chronologické dělení řeckého sochařství můžeme rozčlenit do tří období: archaického, klasického a helénistického.¹⁹ Následná nadvláda Říma pak znamenala zvýšený zájem o klasické řecké sochařství. Z tohoto období známe díky římským kopiím množství původních řeckých soch, které se do dnešního dne nedochovaly. Zároveň římstí umělci vycházeli z estetických zásad klasického řeckého sochařství a od nich se pak odvíjel vlastní styl římského sochařství.

Malířství, které se vyvinulo až později, se stalo zkrášlovatelem sochařství.²⁰ Malířství je druhem výtvarného umění, při kterém umělec barvou, malířskou technikou a nástroji pokrývá rovnou či zakřivenou plochu podložky. Jde například o desky, plátna, omítky, skla, vnější či vnitřní plochy architektury, povrchy soch či děl užitého umění. Specifickým rysem malířství je dvourozměrnost, podmiňující přetvoření prostorových a objemových hodnot trojrozměrné skutečnosti v zobrazení, které tuto trojrozměrnost na obrazové ploše znovupodává pomocí perspektivy a dalších skladebných složek. Nebo se zobrazování trojrozměrnosti zřídka úplně, jako je tomu například v orientálním a abstraktním malířství. Hlediska, ze kterých můžeme malířství kategorizovat, jsou různá: časové hledisko (malířství starověké, středověké, novověké, ad.), místní (egyptské, české, ad.), funkční (nástěnné, závěsné, knižní, ad.), námětové (portrétní, krajinářské, malba zátiší, ad.). Do malířství jsou často zahrnovány i některé druhy musivního umění, např. sgrafito a mozaika. Přestože malířství uplatňuje někdy velmi složitou technologii, používá trvale jen velmi omezené množství nástrojů. Šíří svých výrazových a významových možností a společenskými funkcemi však převyšuje zobrazovací možnosti sochařství.²¹

Fotografie je proces, věda i umění pořizování a uchovávání trvalých obrazů prostřednictvím specifických reakcí na světlo. Fotografií se nazývá i výsledek tohoto

¹⁸ BALEKA, J. *Výtvarné umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. s. 340. ISBN 978-80-200-1909-7.

¹⁹ THIELE, C. *Sochařství*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. s. 9–24. ISBN 80-251-0288-2.

²⁰ WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku*. Stati. 1. vyd. Praha: Odeon, 1986. s. 55.

²¹ BALEKA, J. *Výtvarné umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. s. 210–211. ISBN 978-80-200-1909-7.

procesu. Obrazový záznam se získává snímáním světla, které odráží fotografované objekty, na světlocitlivé médium po určitou expoziční dobu a to prostřednictvím mechanických, chemických či digitálních přístrojů – fotoaparátů. Kořeny fotografie však sahají do antiky a to konkrétně k objevu *camery obscury*, jejímž prostřednictvím byly na stěny v zatemněných místnostech promítány obrazy. V 16. století byla *camera obscura* vylepšena použitím čoček, které umožnily zvětšení obrazu, a byla často využívána umělci, především malíři. Historie fotografických postupů jako takových se však začala psát až v roce 1839. Ve Francii byl objeven princip daguerrotie Louise Mandého Daguerra, v Anglii postup negativ-pozitiv Williama Henryho Foxe Talbota. Daguerrov postup umožňoval vytvářet pouze unikáty, zatímco Talbotovým postupem bylo možno vytvořit několik kopií z jednoho negativu.²² Postupným vývojem se expoziční doba zkracovala z minut až na zlomky vteřiny a revoluce ve fotografii nastala v okamžiku, kdy se díky technologickému vývoji a využívání kina filmů fotografie rozšířila mezi široké vrstvy obyvatel. Za další revoluci ve fotografii můžeme považovat vynález digitální fotografie. Fotografie je samostatným uměleckým oborem s vlastními dějinami, teorií i estetikou a specifickou společenskou funkcí.

Fotografie byla stěžejním předchůdcem pro další umělecké odvětví – film. Film je souhrnné označení pro kinematografii se všemi jejími uměleckými, technickými, komerčními a společenskými aspekty. Filmem je série statických obrazů, které jsou snímány filmovou kamerou tak, že při jejich zpětném promítání v určité kadenci dochází k optické iluzi a lidskému oku, následně i mozku, se tyto promítané obrázky jeví jako nepřerušovaná činnost. To je možné jen díky fenoménu setrvačnosti lidského oka. Filmové dějiny rozlišují mezi érou němého a zvukového filmu. Mezi první průkopníky patří bratři Lumièreové a Georges Méliès. Již v této počáteční tvorbě byla patrná dichotomie filmové estetiky. Lumièreové viděli v novém vynálezu skvělou příležitost reprodukovat realitu, zároveň ale filmu nepredikovali žádnou budoucnost. Jejich první filmy promítané v roce 1895 tak pouze zachycovaly běžné události. Méliès naopak ihned rozpoznal schopnost filmu měnit realitu a vytvářet fantazie.²³ Postupně se film stával oblíbeným médiem a s jeho oblibou rostlo i množství žánrů, které zpracovával. Díky technologickému vývoji pak film dostal zvuk i barvu a brzy se stal jedním z nejvýznamnějších uměleckých odvětví 20. století. Film, zvukové záznamy a video měly zásadní vliv na povahu a vývoj téměř všech ostatních starších umění

²² MULLIGAN, T. a WOOTERS, D. *Dějiny fotografie*. Praha: Slovart, 2010. s. 36. ISBN 978-80-7391-426-4.

²³ MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 285. ISBN 978-80-00-01410-4.

a zároveň jimi byly do značné míry utvářeny. Zatímco spektrum umění je široké, doména filmu je ještě širší. Umění může být hlavním užitím filmu, ale nikoli jediným. Film je také vědeckým nástrojem, který otevřel nové oblasti poznání. Film představuje, od objevu písma před sedmi tisíci lety, první významný komunikační prostředek.²⁴

1.5 Historicko-umělecké etapy

Antika je termín, který souhrnně označuje období starověké řecko-římské nadvlády nad Středomořím. Za počátek období antiky se nejčastěji označuje doba, ze které pocházejí Homérské eposy, tzn. 8. století př. n. l. Zatímco období řecké antiky se častěji dělí v souladu s uměleckým vývojem na období archaické, klasické a helénistické, kategorizace římské antiky se odvíjí od státního zřízení na období královské, období římské republiky a v poslední řadě na období římského císařství. Právě konec římského císařství, respektive zánik Západořímské říše v roce 476 n. l., představuje konec antiky.²⁵

Pro řecké umění znamenalo 7. století př. n. l. odklon od převážně geometrické výzdoby, která doposud v umění převládala, a příklon k naturalistickému zobrazování postav či zvířat, v němž jsou patrné vlivy egyptského a blízkovýchodního umění. Pro toto období, označované jako archaické, jsou typické dva druhy soch: kúros – socha stojícího, neoděného, mladého muže a koré – oděná dívka. Šlo o idealizovaná, schematická zpodobnění. Postupně se pak v 6. století př. n. l. začal repertoár témat rozšiřovat o sochy atletů v pohybu. Do archaického období spadají i počátky černofigurového a červenofigurového způsobu zdobení keramiky. Mezi takto zobrazovaná témata patří téměř všechny aspekty života Řeků – běžné denní činnosti, pohřební rituály, atletika či válečné, náboženské a mytologické scény.²⁶ Athény se po porážce Peršanů v roce 479 př. n. l. staly politicky, ekonomicky i kulturně dominantním městským státem celé oblasti, což umožnilo následný vývoj umění. Toto vrcholné období řecké antiky se označuje jako období klasické (479 př. n. l.–323 př. n. l.). Ač je toto období poměrně krátké, má nedozírný vliv na veškerou uměleckou tvorbu, která po něm následovala. Právě v tomto období nechal Periklés vystavět Parthenón na

²⁴ MONACO, J. *Jak čist film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 60. ISBN 978-80-00-01410-4.

²⁵ Mezi další milníky označující konec antiky patří např. rok 325, kdy se křesťanství stalo římským státním náboženstvím; rok 375, kdy započalo stěhování národů; či rok 529, kdy uzavření předkřesťanských filozofických škol v oblasti Východořímské říše znamenalo definitivní rozchod s antickou kulturní tradicí.

²⁶ DEPARTMENT OF GREEK AND ROMAN ART. *Greek Art in the Archaic Period*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné z: http://www.metmuseum.org/toah/hd/argk/hd_argk.htm

athénské Akropoli. Chrám sám i jeho sochařská výzdoba jsou považovány za jedny z nejlepších ukázek umění klasického období. Umělcům 5. a 6. století př. n. l. se podařilo dosáhnout způsobu umělecké reprezentace, který vyjadřuje vitalitu života, stejně jako smysl pro stálost, jasnost a harmonii. Feidiův současník Polykleitos se proslavil svým proporčním kánonem, kde definuje pravidla pro zobrazování lidského těla v sochařství. V něm se pro své vlastnosti prosadil bronz. Ač se bronzových řeckých originálů z klasického období dochovalo jen velice málo, jsou nám tato díla známá především prostřednictvím římských mramorových kopií. Červenofigurová technika zdobení keramiky, která umožňovala propracovanější a detailnější zobrazování, se prosadila na úkor černofigurové a došlo tak k velkému pokroku v zobrazování lidského těla, ať již oděného či nahého, v klidu či v pohybu. Ač Athény pomalu začaly ztrácet své dominantní politické postavení, udržely si své přední postavení v oblasti umění. Ve 4. století př. n. l. došlo v sochařství k dalšímu velkému zlomu, když Praxiteles zobrazil Afrodítu bez oděvu. Ženské postavy se doposud zobrazovaly pouze oděné. Jeho Afrodíta z Knidu se stala jedním z charakteristických děl 4. století př. n. l. V tomto období dochází i k rozšiřování zásad řecké kultury do oblasti Apeninského poloostrova, kde dochází k jejich postupnému přijímání. V rámci tehdejšího řeckého světa se v polovině 4. století př. n. l. do popředí dostává Makedonie, která se pod vládou Filipa II. stává kulturním centrem. Alexandr Veliký, Filipův syn, během jedenácti let vytvořil jednu z největších říší v historii lidstva a podporoval rozvoj umění tak, jako nikdo před ním. Díla jeho dvorního sochaře Lyssipa se stala vzorem pro nadcházející generace umělců.²⁷ Alexandrova smrt v roce 323 př. n. l. je tradičně označována za začátek posledního období antiky – helénismu. Umění tohoto stylu popírá úměrnost, harmonii a klid klasického období a vnáší do umění nové prvky, jimiž může vyjádřit neklid, pohyb a emoční vypětí. Je zde znatelná orientace na zobrazování reality v protikladu k zobrazování ideálu v klasickém období. Proto se v sochařství i malířství objevují nová témata, jako je například realistický portrét, zobrazování znetvořených těl, starých lidí, dětí, stavů emočního vypětí (např. šílenství, tragické situace, zabíjení). Pro tento styl je tedy charakteristický živý, patetický, citově vzrušený naturalismus,²⁸ ve kterém jsou patrné prvky blízkovýchodního umění. Helénismus zaniká roku 31 př. n. l., kdy po prohrané bitvě u Aktia končí nadvláda Ptolemaiovců – poslední helénistické dynastie – nad Egyptem, který se stává

²⁷ HEMINGWAY, C. and HEMINGWAY, S. *The Art of Classical Greece (ca. 480–323 B.C.)*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné z: http://www.metmuseum.org/toah/hd/tacg/hd_tacg.htm

²⁸ BALEKA, J. *Výtvarné umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. s. 126. ISBN 978-80-200-1909-7.

římskou kolonií. Období helénismu se překrývá s obdobím římské republiky, kdy Řím získával mocenskou převahu nad Řeckem, která vyvrcholila podrobením řeckých států.

Právě v období, kdy postavení Říma v rámci Středozeří posilovalo na úkor řeckých států, docházelo k importu velkého množství řeckého umění do Říma, kde se stalo velice žádaným zbožím. Z důvodu této poptávky začali římscí umělci vytvářet bronzové a mramorové kopie slavných řeckých soch. Prostřednictvím sádrových odlitků vytvořených dle řeckých originálů tak bylo možné vytvořit kopie prakticky kdekoli v rámci římského impéria. Jelikož mramoru chybí pevnost bronzu, byly římské mramorové kopie často doplňovány o podpěry ve formě kmenů stromů, přídavných postav, zvířat, atd. Ačkoli je mnoho římských soch ve svém pojetí čistě římských, jiné jsou dokonalými kopiemi řeckých originálů, nebo variantami řeckých předobrazů uzpůsobených dle požadavků římských zadavatelů. Množství soch pocházejících z tohoto období je koláží více než jednoho řeckého originálu, další kombinují obraz řeckého boha či sportovce s římským portrétem. Toto kombinování propůjčovalo prostřednictvím původní řecké sochy krásu, význam či hrdinské kvality portrétované osobě. Ve 2. století n. l. byla popularita řeckého umění v Římě i celé říši na vrcholu. Právě díky této oblibě jsou dochované římské kopie původních řeckých děl vyvedené v mramoru či bronzu primárními důkazy dokonalosti velkých řeckých umělců.²⁹

Po pádu Západořímské říše v roce 476 n. l. tak vstupuje Evropa do období raného středověku. Na území bývalé římské říše vznikly tři odděleně se vyvíjející oblasti – byzantská, islámská a románsko-germánská. Právě v tomto období hovoříme o takzvaném předrománském umění, které z velké části navazovalo na umění antického Říma, na raně křesťanské umění a jsou v něm patrné i vlivy umění byzantského, jehož prostřednictvím tak do tohoto období pronikaly i vlivy helénistického umění.³⁰ Z předrománského času jsou asi nejdůležitějšími období tzv. karolinské a otónské renesance. Karolinská renesance spadá do období přelomu 8. a 9. století a označuje kulturní obrodu říše Karla Velikého. Byla však omezena pouze na dvorské prostředí, v širší společnosti pro ni nebyly dostatečné předpoklady. I tak však jejím prostřednictvím Karel Veliký, který usiloval o rozvoj západní kultury, položil základy románského slohu. Otónská renesance německé oblasti spadá časově

²⁹ DEPARTMENT OF GREEK AND ROMAN ART. *Roman Copies of Greek Statues*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné z: http://www.metmuseum.org/toah/hd/rogr/hd_rogr.htm

³⁰ CHAPUIS, J. *Romanesque Art*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné z: http://www.metmuseum.org/toah/hd/rmsq/hd_rmsq.htm

do pozdější doby a to do druhé poloviny 10. století. V jejím uměleckém vyjádření jsou oproti karolinské renesanci jasně patrné prvky byzantského umění.³¹ Někdy však i tato období bývají začleňována do širše definovaného období románského umění, kdy tato širší datace pokrývá období mezi 5. a 13. stoletím. Klasičtější datace románského stylu však spadá mezi 11. a 13. století. U počátku románského slohu stál vznikající feudalismus a jeho státní centralizační snahy. Určující vliv mělo v tomto období křesťanství, které přetvářelo a sjednocovalo různorodé myšlenkové a výtvarné tradice jednotlivých oblastí. Vyrovnávalo se s řeckým a římským uměním, s byzantskými a islámskými zobrazovacími tradicemi či s vlivy prehistorického umění národů, které se v oblasti západní Evropy usadily v době stěhování národů a které přinesly nejen značně odlišné výtvarné umění, ale také odlišné představy o jeho sociálních funkcích.³² Uměleckými středisky byla vedle panovnických sídel především ohniska křesťanské víry, biskupská sídla, církevní řády a jejich kláštery. V důsledku uměleckého rozmachu se stalo, že prvně od období antiky zdobily monumentální sochy průčelí kostelů, klášterů, portály ad. Feudální roztříštěnost a izolovanost jednotlivých oblastí způsobila, že románský sloh má množství variant. Sochařství se soustřeďovalo především na reliéfní výzdobu kostelních portálů. V malířství se rozšířila nástěnná malba a to opět především v kostelech, kde pásy obrazů zobrazující epizody ze života Krista, Panny Marie a světců představovaly tzv. bible chudých (tzn. negramotných). V Itálii, která byla ovlivněna byzantskou tradicí, se rozvinula desková malba a zároveň došlo k rozvoji knižní malby a to především v prostředí církevních a feudálních kruhů.³³

Všeobecně používaný termín označující umělecký sloh, který se zrodil v roce 1150, když opat Suger v St. Denis vynalezl klenbu s křížovým žebrovím, se neobjevil dříve než v 15. století, tedy v období, kterému již vládl jiný umělecký styl. Termín „gotika“ vymysleli italská renesanční teoretici k označení toho, proti čemu bylo třeba bojovat, a tento sloh explicitně připisují Gótům, kteří v období pozdní antiky vyplenili Řím, zničili jeho antické stavby a vyvraždili římské stavitele, aby území zaplnili stavbami dle svých tradic, které se od antiky značně lišily. Pro gotickou architekturu jsou typickými znaky lomené oblouky, žebrové klenby a sdružené sloupy. Malířství a sochařství se vyznačuje především hrou se záhyby drapérií. Velké množství látek splývá v množství ostrých záhybů a zahaluje tak zobrazované postavy, které jsou odtělesněny a silně stylizovány. Zvláště charakteristickými znaky jsou pak i vysoce umístěné pasy a štíhlé

³¹ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*. 1. vyd. Praha: Idea Servis, 1996. s. 49–50. ISBN 80-85970-12-0.

³² BALEKA, J. *Výtvarné umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. s. 311–313. ISBN 978-80-200-1909-7.

³³ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*. 1. vyd. Praha: Idea Servis, 1996. s. 51–52. ISBN 80-85970-12-0.

obličej. Gotika se v různých částech Evropy rozvíjela poměrně samostatně a odlišně. V Itálii se téměř nikdy skutečně neetablovala. V době, kdy v Itálii již vrcholila renesance Raffaelem či Leonardem da Vinci, byly pozdně gotičtí mistři z Norimberku, Kolína, Antverp, Barcelony i Paříže tímto stylem dotčeni jen povrchně. V některých částech Evropy zůstala gotika určujícím slohem až hluboko do 16. století, přijímala renesanční formy, aniž by se vzdala svých základních struktur a tak se stalo, že v mnoha místech téměř nepozorovaně vklouzla do barokního tvarosloví, aniž by v těchto regionech renesance někdy zdomácněla. Gotika zůstala v různých částech Evropy určujícím slohem déle než 300 let. O její moci svědčí i vlna neogotiky, která se po překonání barokních struktur rozšířila z Anglie přes Německo až do USA a Austrálie.³⁴

Jak již bylo řečeno, přechod mezi gotikou a následnou renesancí byl v jednotlivých částech Evropy velice odlišný a své vrcholné úrovně renesance dosáhla ve své domovině – Itálii. K rozvoji tohoto stylu přispělo množství faktorů – politické uspořádání, množství objevů, rozvoj vědy a techniky. Na počátku tohoto nového trendu poloviny 14. století stála skupina výjimečných sochařů, kteří opustili středověkou sochařskou oděnou draperiemi a nahradili ji renesanční figurální strukturou, přičemž vycházeli z přirozené struktury lidského těla. Podobný vývoj nastal i v architektuře, kde gotiku nahradil – pouze v některých částech Evropy – nový sloh, jehož rozměry byly omezeny na lidsky srozumitelné měřítko, a který přejímal jednotlivé prvky z antické architektury. Raná renesance znamenala velkou změnu i pro malířství, které mezi uměleckými disciplínami zaujalo výsadní postavení, a to především díky počátkům využívání perspektivy a způsobům, jakým byla zobrazována lidská anatomie. Pro vrcholnou renesanci je, stejně jako pro antické umění, typická dokonalost rovnováhy mezi protikladnými pozicemi. Skutečnost a ideál, světské a posvátné, pohyb a klid, linie a barva jsou zde v harmonii. Pro renesanci je typickým znakem zrození portrétu, zobrazení jedinečné bytosti, krajinomalba, jasnost barev a motivů v malířství. Antika sloužila jako inspirační zdroj pro všechna umělecká odvětví, nedocházelo však k jejímu kopírování či napodobování. Původ slova „*renesance*” můžeme vystopovat do roku 1550, kdy bylo slovo „*rinascita*”, znovuzrození umění, prvně použito v souvislosti s tímto umělecko-historickým obdobím. Nejde tedy v první řadě o znovuoživení antiky, ale o znovuzrození dobrého umění, opuštění středověkých struktur a jejich formálního tvarosloví. Nikdy předtím ani potom se umění nedostalo do takové blízkosti antického starověku, nikoli však napodobováním, ale snahou o odhalení ideálu, jenž

³⁴ SUCKALE, R., WENIGER, M. a WUNDRAM, M. *Gotika*. Praha: Slovart, 2007. s. 6–11. ISBN 978-80-7209-908-5.

byl podle dobového chápání přítomen za každým přírodním jevem. Stejně, jako na počátku renesance stál měnící se svět, stál i u jejího skonu. Krize renesance nekořenila jen v dějinných, náboženských a společenských proměnách, ale byla i následkem změněného obrazu světa. Kryštof Kolumbus při cestě do Indie objevil Ameriku, jež nese jméno Ameriga Vespucciho, který ji pár let po Kolumbově objevu prozkoumával. Vasco da Gama obeplul jižní cíp Afriky. Mezi lety 1519–1522 se uskutečnila první cesta kolem světa. Mikuláš Koperník začal formulovat teorii o pohybu planet. 16. století bylo tedy obdobím, kdy se starý svět od základů měnil, mnohotvárnost nově objevovaných národů, kultur a krajů zpochybňovala legitimitu Evropy jako měřítka všeho ostatního.³⁵

Nastupující baroko, jehož rodištěm je Řím, je považováno za poslední celoevropský sloh. Pojem „*baroque*“ se v období, kdy tento styl převládal, využívalo pouze pro označení zakřivených kontur nábytku a odstranění pevných obrysů v malířství. Až kritika v polovině 18. století začala využívat adjektiva „*barokní*“ k označení stylu, který považovala za přemrštěný, bizarní, příčící se pravidlům. Až avantgardní umělci 19. století se stali průkopníky pozitivního hodnocení tohoto „*slohu úpadku*“. Zatímco renesance zobrazovala realitu v její nejvěrnější a často idealizované formě, usilovalo baroko o transcendenci přirozeného světa prostřednictvím dramatičnosti, extrovertního patosu a iluzivnosti na straně jedné a extrémního zvroucnění bezprostředních citů, či odcizení a odmítání na straně druhé. Barokní výtvarný svět objevuje ve všech směrech nové oblasti: apoteózu, portrét státníka, krajinu, žánr (obraz všedního dne) a zátiší, karikaturu a anamorfózu (záměrné zkreslení perspektivy). Zobrazování antických bohů a hrdinů barokními umělci, ať už malíři či sochaři, nepředstavovalo jejich náboženské, novopohanské uctívání, ani nebyly pouhými dekorativními figurami, nýbrž ztělesněním mytologických významů; jakékoli jednání, které jim bylo svěřeno, dokázaly zpřítomnit a pozvednout na vyšší úroveň dějinné a mytické skutečnosti. Z toho vyplývá i význam alegorické obrazové řeči, která souvisí s humanistickou vášní pro šifrování výpovědí. Právě alegorie je podstatným prvkem barokního umění. Není chápána jako pouhá personifikace, ale jako stavební kámen velmi komplexních výtvarných programů. Na rozdíl od renesance, kde byla jasnost a čitelnost všeho zobrazovaného téměř pravidlem, baroko přináší do malířství šerosvit, hru světla a stínu. Teprve v baroku se v rámci dobového slohu utvářely jasně vyhraněné národní školy – především italská, holandská a francouzská – a zároveň docházelo díky větší mobilitě umělců

³⁵ WUNDRAM, M. *Renesance*. Praha: Slovart, 2007. s. 6–25. ISBN 978-80-7209-961-0.

k významnému rozšíření horizontu a následné internacionalizaci umění. Baroko bývá často označováno jako sloh ve službách absolutismu. Zřejmě nikde jinde tomu nebylo tak, jako na dvoře Ludvíka XIV.,³⁶ kterému bude věnována vlastní podkapitola. Právě v období Ludvíka XIV. se v oblasti Francie dostal do popředí tzv. barokní klasicismus čerpající z antické estetiky, oproti renesanci jde však o pouhé čerpání vizuálních námětů a inspirace.

Z baroka se postupně, během počátku 18. století, vyvinulo rokoko, které se do značné míry odvrací od až téměř strohé jednoduchosti klasicismu. Rokoko však již není možné chápat jako celoevropský architektonický styl. Ač ve Francii i v jiných oblastech Evropy charakter samostatně stojícího slohu odděleného od baroka rokoko mělo, v prostředí střední tereziánské Evropy se spíše považuje za pozdní období baroka, kdy došlo ke zjemnění a zlidštění neosobního a formálně grandiózního baroka.³⁷ Ve Francii i dalších oblastech Evropy došlo ještě několikrát k návratu klasicismu a to především v období Ludvíka XVI. a v období revoluce. Pro klasicismus období Napoleonovy vlády se již vžilo označení empír (z francouzského *empire* – císařství).

Od 19. století se v Evropě střídá v poměrně rychlé kadenci množství stylů, které vznikají v reakci ať už vůči sobě samým, či vůči sociálnímu dění. V reakci na nadvládu rozumu a klasicismu vzniká počátkem 19. století romantismus. Styl spjatý s revolučním hnutím a sebeuvědomováním jednotlivých národů hledajících svou identitu v dávné historii. Zájem o historii se projevil obnovou románské, gotické a renesanční estetiky v tzv. neostylech. Ač se sochařství vymaňovalo ze závislosti na antických vzorech k realističtějšímu a dramatičtějšímu pojetí, výrazný samostatný styl nevytvořilo. Romantismus se však nejvýrazněji projevil v malířství a to po obsahové i formální stránce. Vyzdvihuje subjektivní citovost a rozporuplnost individua, dramatičnost a až krutou pravdivost. Místo kresebnosti opět nastupuje zájem o barvu.³⁸

Od 40. let 19. století se prosazuje nový směr – realismus. Na rozdíl od romantického realismu však tento realismus poloviny 19. století požaduje zobrazování skutečnosti takové, jaká opravdu je, bez jakýchkoliv příkras. V rychlé návaznosti poté v 60. letech téhož století přišel impresionismus, který uměleckým světem otřásl. Impresionisté odmítali souvislý tah štětcem a konturovou kresbu a využívali techniku čistých,

³⁶ BAUER, H. a PRATER, A. *Baroko*. Praha: Slovart, 2007. s. 6–29. ISBN 978-80-7209-907-8.

³⁷ CRANKWHAW, E. *Maria Theresa*. London: Bloomsbury Publishing, 2013. s. 154–155. ISBN 978-1-4482-0518-9.

³⁸ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*. 1. vyd. Praha: Idea Servis, 1996. s. 122–123. ISBN 80-85970-12-0.

světlych, barevných, dělených skvrn, které se spojují ve výsledný tvar teprve na sítnici oka diváka. Pro umělce tohoto směru byl nejdůležitější první dojem, imprese, která má být zachycena v onom prchavém, neopakovatelném okamžiku.³⁹

Jako poslední univerzální sloh 19. století zasahující oblasti uměleckého i společenského života se představila secese, která vznikla v reakci na historismus. Původní nositelkou secese byla bohatá buržoazie, nešlo tedy o aristokratický či církevní styl, ale později se secese rozšířila do nejširších společenských vrstev. Nejvýznamnějším obdobím secese jsou léta 1895–1905. Charakteristickými znaky secese jsou lineární vlnivé křivky, plošnost, ornamentálnost těžící z přírodních tvarů květin, zvířecích i lidských těl a symboličnost.⁴⁰

Století 20. je stoletím protikladů. Na jedné straně dochází k ohromnému vzepětí člověka, na straně druhé je stoletím dvou světových válek. Vývoj umění všechny tyto události reflektuje, umění reaguje na různé myšlenkové proudy. Značnou část úkolů, které v dřívější době plnilo výtvarné umění, převzala fotografie. Jeden umělecký směr střídá druhý a jejich charakteristickým znakem je vzdalování se širším vrstvám.

Prvním převratným směrem 20. století byl kubismus, který odmítl tradiční pohled na skutečnost z jednoho pevného bodu. Chtěl věci poznávat hlouběji a dokonaleji, ze všech úhlů. Dále z Milána přišel futurismus zahleděný do budoucnosti. Funkcionalismus pak chtěl veškeré stavby očišťovat od jakékoliv dekorativnosti, jejich hlavním účelem byla funkčnost, nikoli dekorativnost. V reakci na nesmyslné vraždění v průběhu první světové války vznikl tzv. dadaismus, který viděl smysl v nesmyslu. Důraz kladl na maximální svobodu, skandál, ironii a mystifikaci. Dadaismus dal později vzniknout surrealismu, jehož cílem je osvobození mysli, zachycení snů, představ, pocitů a myšlenek. V polovině století se do popředí dostalo abstraktní umění a následně v 60. letech pop art v čele s Andy Warholem. Pop art těžil z reklamy, komiksů, neonů, mediální kultury a vůbec z reality současného velkoměsta. Konceptuální umění pak odmítá klasickou formu závěsného obrazu a sochy a nahrazuje je intermediálními aktivitami, při nichž záleží na myšlence, konceptu, ne už tolik na realizaci. V posledních dekádách 20. století pak dochází ke kombinacím různých směrů a to například v dílech Jeffa Koonse či Damiena Hirsta.

³⁹ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*. 1. vyd. Praha: Idea Servis, 1996. s. 133. ISBN 80-85970-12-0.

⁴⁰ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*. 1. vyd. Praha: Idea Servis, 1996. s. 140. ISBN 80-85970-12-0.

2 OBRAZOVÁ INTERPRETACE ANTICKÝCH MÝTŮ

2.1 Antika

2.1.1 Sochařství

Johan Joachim Winckelmann přichází v 18. století s poněkud odlišným dělením antického sochařství. Dělí jej na čtyři období a to v návaznosti na osoby sochařů. První období nazývá starším stylem a trvalo do doby Feidia, tedy do konce 5. století př. n. l. Feidiem a umělci jeho doby dle Winckelmanna dosáhlo umění velikosti a proto tento styl nazývá velkým a vysokým. Od Praxitela až po Lysippa a Apella nabylo umění na graciéznosti a líbivosti, a tudíž toto období – trvajícím po dobu 4. století př. n. l. – označuje jako krásné. Po těchto umělcích však začalo umění v rukou jejich napodobitelů pomalu upadat a hovoří tedy o stylu napodobitelském, který už byl následován jen obdobím úpadku.⁴¹ Řecké sochařství jako celek dosáhlo svou schopností zobrazit obecné ideje v konkrétním uměleckém obraze ve svých nejlepších uměleckých dílech přesvědčivé manifestace ducha ve hmotě, materii.⁴²

Pro nejstarší řecké umění jsou typické primitivní geometrické tvary a to již od 10. stol. př. n. l. Kolem 8. stol. př. n. l. dochází ke vstřebávání orientálních vlivů a následně v 7. a 6. stol. př. n. l. dochází k formování nového stylu, který nazýváme archaickým řeckým stylem. Právě kolem 8. stol. př. n. l. se v řeckém umění začínají objevovat zobrazení božských a hrdinných postav řeckých mýtů. O století později byly již mýty nejčastějším a nejpopulárnějším uměleckým námětem.

Sochařství a malířství dosáhly u Řeků dokonalosti dříve než stavitelství. Sochařství však předcházelo malířství, Plinius je dokonce toho názoru, že v době Trojské války malířství ještě neexistovalo. Příčina pozdějšího rozvoje malířství spočívá zčásti v tomto umění samotném, zčásti v jeho použití a v jeho uplatnění. Sochařství bylo považováno za vyšší formu umění a bylo silně využíváno pro výzdobu sakrálních budov, které byly středobodem denního života. Díky tomu se sochařství rozvíjelo mnohem rychleji než malířství, které takové postavení nemělo.

Sochy a sošky pocházející z nejranějších období řeckého umění byly převážně menší velikosti. Až v druhé polovině 7. stol. př. n. l. se začaly objevovat kamenné sochy

⁴¹ WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku*. Stati. 1. vyd. Praha: Odeon, 1986. s. 157.

⁴² KRATOCHVÍL, Z. a BOUZEK, J. *Proměny interpretací*. Praha: Herrmann a synové, 1996. s. 135.

životní velikosti i kolosálních rozměrů, jimž jako inspirace sloužilo sochařství starých Egyptanů. Zřejmě od samého počátku byl hlavním sochařským materiálem kámen – pro reliéfní sochy byl využíván především vápenec, pro samostatně stojící sochy byl od počátku určen mramor. První bronzové sochy vznikaly připevňováním bronzových plátů na dřevěné jádro a až v polovině 6. stol. př. n. l. umožnilo zdokonalení techniky odlévání vznik velkých figur v bronzu. Terakota se využívala především pro menší sochařská díla.⁴³ V archaickém období byl tematický rozsah volně stojících soch, oproti reliéfnímu umění, poměrně úzký. Šlo především o dva typy soch, které však ještě nepředstavují postavy z mytologie: *kúros* (viz obrázek 1) – socha stojícího, nahého, mladého muže s vykročenou levou nohou a *koré* – oděná dívka stojící snožmo. Póza i proporce prozrazují vliv egyptského sochařství. Široká ramena, úzký pas a výrazné pozadí patří mezi charakteristické rysy těchto raně archaických soch. Dlouho se předpokládalo, že sochy typu *kúros* (plurál - *kúroi*) byly zobrazením boha Apollóna. K tomuto názoru vedlo historiky množství *kúroi* nalezených v Apollónově chrámu v Boiótii ve středním Řecku. Následné nálezy množství soch *kúroi* v chrámech Poseidóna na mysu Súnion či v chrámu Héry na ostrově Samos však tento názor vyvrátily. V současné době převládá názor, že *kúroi* měli dvě základní funkce. *Kúroi* umístění v chrámech představovali dary smrtelníků bohům, zatímco ostatní *kúroi* označovali hroby, nepředstavovali nicméně zemřelé, ale odkazovali pozůstalé na vitalitu a krásu zemřelého v době jeho mládí.⁴⁴ S postupujícím archaickým obdobím se však proporce těchto schématických soch mění a dostávají realističtější, jemnější podoby.

S rozvojem chrámové stavby dochází i ke značnému rozvoji sochařství a zobrazování mytologických námětů. Patrně nejrapidněji se rozvíjí dekorativní a reliéfní sochařství, především bas-relief a haut-relief, jehož prostřednictvím jsou vyzdobeny celé části nově vznikajících chrámů. Motivy a způsob jejich zpracování v reliéfním sochařství jsou tedy rozmanitější, než tomu bylo u samostatně stojících soch. Reliéf v mnohém nahrazuje kresbu, a tak je jeho hlavním tématem příběh a postavy zpodobněné na reliéfu často podléhají stejným pravidlům jako objekty malby. Reliéfy byly zároveň doplňovány barvami – těla, pozadí, oděvy, to vše bylo zdůrazněno barvami.

⁴³ BEAZLEY, J. D. and ASHMOLE, B. *Greek sculpture and painting to the end of the Hellenistic period*. London: Cambridge University Press, 1966. s. 11.

⁴⁴ KALTSAS, N. *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002. s. 17. ISBN 0-89236-686-9.

Středobodem každého nově vznikajícího chrámu byla socha zobrazující boha či bohyni, jimž byl chrám zasvěcen. Jedním z příkladů těchto soch je například Héřina hlava nalezená v Olympii, která pochází přibližně z roku 600 př. n. l.,⁴⁵ jejíž rysy se ještě nápadně podobají tvářím archaických dívek nazývaných koré. Jak již bylo řečeno, části chrámových budov, především metopy a tympanony, byly zdobeny reliéfy, které opět zobrazovaly příběhy spjaté s uctívaným božstvem. Patrně nejvýznamnější dochované reliéfy z raného archaického období pochází z pedimentů různých chrámů z athénské Akropole. Právě athénská Akropole byla největším nalezištěm archaických soch. Nejčastěji se objevující mýtickou postavou, kromě Athény, je zde Héraklés, nejoblíbenější hrdina raného řeckého umění. Například pediment Hekatompedonu z konce 6. stol. př. n. l. představuje Hérakla při boji s Tritónem. Částečný odklon od stávajícího tvarosloví předznamenává socha z počátku 5. stol. př. n. l. představující slunečního boha zvaná *Strangford Apollón* (viz obrázek 2). Zde ještě nedošlo k odklonu od rigidního frontálního zobrazení, ale tělesné proporce už dostávají realističtější vzhled pozdního archaického období, velikost hlavy odpovídá realitě, torzo i končetiny jsou propracovanější, jemnější. Z pozdního archaického období pochází i skupina soch původně zdobící pediment starého Athénina chrámu na Akropoli, která zachycuje tzv. gigantomachii, boj gigantů s Olympany, jenž byla spolu s titanomachií oblíbeným tématem umělců celého antického období.

Období mezi lety 480 a 450 je často označované za přechodné směrem k období klasickému. Zásadní je zde odklon od frontálního zobrazování a rovnoměrného rozložení váhy mezi obě nohy. Váha nyní spočívá převážně na jedné noze, jeden bok je tudíž výše než druhý, ramena nejsou ve stejné úrovni, páteř se vychyluje a s ní i osa celého těla, hlava se otáčí do strany, z tváří mizí archaický úsměv a nahrazuje ho zamyšlený výraz. Umělci tohoto období také již dokonale ovládli lidskou anatomii. Tento odklon od zažitě tradice je jasně patrný na bronzové soše Dia nalezené na mořském dně u Artemisia (viz obrázek 3). S nastupujícím klasickým obdobím dochází i ke změnám v zobrazování božstev a mytologických postav. Na rozdíl od archaického období, kdy byli sochy smrtelníků k nerozeznání od soch božstev, v klasickém období dává umělec sochám bohů nadlidský majestát a moc.⁴⁶ Do oblíbenosti umělců se v počátečních stádiích klasického období dostává Apollón, mladý, pyšný bůh slunce a umění. Zásadními zobrazeními Apollóna z tohoto období jsou dvě sochy, první

⁴⁵ BEAZLEY, J. D. and ASHMOLE, B. *Greek sculpture and painting to the end of the Hellenistic period*. London: Cambridge University Press, 1966. s. 17.

⁴⁶ BEAZLEY, J. D. and ASHMOLE, B. *Greek sculpture and painting to the end of the Hellenistic period*. London: Cambridge University Press, 1966. s. 34.

původně zdobila západní pediment Diova chrámu v Olympii, druhou byl bronz, který dnes známe díky římské mramorové kopii pod jménem *Choiseul-Gouffierův Apollón* (viz obrázek 4). Přerod stylu je zde v porovnání se *Strangfordským Apollónem*, který je pouze o necelé půlstoletí starší, patrný na první pohled.

Fascinace hrdinskými polobohy pokračovala i v klasickém období a právě z již zmiňovaného Diova chrámu v Olympii, dokončeného v roce 456 př. n. l., pochází nejrozsáhlejší soubor metop zobrazujících Hérakla při výkonu dvanácti úkolů. Zajímavostí je, že reliéfy zobrazují okamžiky po vykonání samotného úkolu, nikoli výkon sám. Vidíme tak Hérakla nabízet mrtvá těla stymfalských ptáků Athéně, oproti běžněji zobrazovanému zabíjení ptáků, nebojuje s nemejským lvem, ale nohou odpočívá na jeho mrtvém těle se lví hlavou v ruce atd.⁴⁷

Z dřívějších období nemáme o umělcích téměř žádné informace, díla neoznačovali a často tvořili vyloženě anonymně. V průběhu klasického období se však tento postoj mění. O jednotlivých umělcích máme dostupných více a více informací, díla podepisují. Za nejvýznamnější tvůrčí osobnost klasického období je všeobecně považován athénský Feidias. Zobrazení bohů z jeho dílny patří mezi to nejlepší, co v klasickém období – a antice vůbec – vzniklo. Mezi jeho raná díla, do současnosti opět dochovaná pouze prostřednictvím pozdějších kopií, patří například *Hermés Ludovisi* (viz obrázek 5) či *Kassel Apollo*. Feidiovo vrcholné dílo však představuje athénský Parthenon, jímž se prolínala výzdoba zpodobňující mytologické náměty. Metopy Parthenonu zobrazovaly čtyři události: gigantomachii, amazonomachii, kentauromachii a pád Tróji. Zatímco pedimenty zobrazovaly dva mýty spojené s bohyní Athénou. Východní pediment zdobí scéna zrození Athény z Diovy hlavy, západní pediment zpodobňuje souboj mezi Athénou a Poseidónem o nadvládu nad Attikou. Nejvýznamnějším prvkem chrámové výzdoby je však 160 metrů dlouhý vlys zobrazující panathénský průvod zakončený obřadem předávání nového šatu – tzv. peplu – Athénině soše. Celý vlys je tak jakousi oslavou bohyně Athény a zobrazuje také všech dvanáct olympských bohů, nejslavnější řecké hrdiny, 300 lidských postav a přibližně 200 zvířat.⁴⁸ Feidias je také autorem dnes ztracené monumentální sochy bohyně Athény. Ta byla hlavní okultní sochou bohyně právě v athénském Parthenonu a její podoba je nám dnes známa ze zobrazení na mincích a především díky několika

⁴⁷ BEAZLEY, J. D. and ASHMOLE, B. *Greek sculpture and painting to the end of the Hellenistic period*. London: Cambridge University Press, 1966. s. 37–38.

⁴⁸ KALTSAS, N. *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002. s. 20-21. ISBN 0-89236-686-9.

římským kopiím (viz obrázek 6). Originál tvořily zlatem pokryté bronzové pláty představující oděv a přilbici, které byly připevněny na dřevěné jádro, zatímco tělo bohyně bylo vytesané ze slonové kosti. Socha stála v athénském Parthenónu, hlavním chrámu zasvěceném právě Athéně, patronce města. Druhou a patrně nejznámější Feidiovou sochou je *Zeus z Olympie*, jeden ze starověkých sedmi divů světa. Opět šlo o monumentální sochu ze zlata a slonové kosti, která však byla zničena pravděpodobně v 5. stol. n. l. Již antickými umělci a kritiky byl Feidias označován za sochaře bohů.⁴⁹

Z období, které následovalo po Feidiovi, a kterému v uměleckých kruzích vládli jeho žáci, pochází socha *Afrodity v zahradách*, opět známá díky římské kopii. Ač je bohyně plně oděna, je pod drapérií zcela znatelné její tělo a to díky dokonale zvládnuté technice, která odlišuje ženské sochy klasického období od soch z období archaického. Autorem sochy byl Alkamenes, Feidiův žák, který s ním mimo jiné spolupracoval i na výzdobě Parthenonu.⁵⁰ Pozdní klasické období je specifické jistým přesunem umělců z oblasti Athén do periferií řeckého světa a především do oblasti Malé Asie, kde se začala rozvíjet malá a bohatá království, v důsledku čehož vznikala poptávka po umění. Z tohoto období vyčnívají nad ostatní jména dvou umělců – Praxitela a Lyssipa. 4. stol. př. n. l. tudíž představuje další změnu pro sochařství a zobrazování mytologických námětů vůbec. Jednou z nejvýznamnějších soch pocházejících z tohoto období je Praxitelův *Hermés* (viz obrázek 7), který je zároveň příkladem změny, která se udála na přelomu 5. a 4. stol. př. n. l. Motiv boha hrajícího si s dítětem je oproti motivům zobrazovaným v 5. stol. př. n. l. znatelně bezstarostnější, Hermův postoj již není v kontrapostu, ale bůh se opírá o sloupek a osa jeho těla se tak kompletně vychyluje. Hermovy proporce jsou jemnější, působí lehčeji, aniž by na jeho vzhledu bylo cokoli zženštělého.⁵¹ Zatímco drapérie u ženských postav byly v 5. stol. př. n. l. těžké, kompletně zakrývající tělo, aniž by pod ním byly znatelné alespoň základní rysy, ve 4. stol. př. n. l. dochází k odklonu i v této oblasti. Drapérie se stává lehčí, jemnější, přiléhavější, rysy těla jsou pod ní jasně zřetelné. Zároveň se začínají objevovat i nahé ženské postavy, což bylo doposud velice ojedinělé. Všechny tyto změny jsou typické pro pokračující klasické období. Jednou z prvních obnažených ženských soch – ne-li vůbec první – je Praxitelova *Afrodita z Knidu*. Originál sochy se bohužel nedochoval,

⁴⁹ BEAZLEY, J. D. and ASHMOLE, B. *Greek sculpture and painting to the end of the Hellenistic period*. London: Cambridge University Press, 1966. s. 45.

⁵⁰ KALTSAS, N. *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002. s. 21. ISBN 0-89236-686-9.

⁵¹ V tomto období se ustálilo zobrazování hlavy v poměru 1:7 vůči tělu a to oproti poměru 1:6, který byl směrodatným do 4. stol. př. n. l.

ale vzhledem k její popularitě existuje množství antických kopií. Praxiteles je považován za největšího sochaře 4. stol. př. n. l. a již v antice byl stavěn po bok Feidia či Polykleita. Druhým jménem rezonujícím ve 4. stol. př. n. l. je Lysippos, dvorní sochař Alexandra Velikého. Lysippovy inovace v kompozici, proporcích a zobrazování pohybu vedly k odklonu od stylu klasického období a připravily tak půdu pro sochařství období helénismu.⁵² Mezi jeho nejvýznamnější díla zobrazující mytologické téma patří monumentální socha Hérakla známá jako *Farnese Héraklés*, známá díky římské kopii (viz obrázek 8). Tato socha ustálila představu o Héraklově vzhledu pro západní kulturu. *Belvederský Apollón* (viz obrázek 9) z poloviny 4. stol. př. n. l., který je nám znám díky římské kopii z období vlády císaře Hadriána, je jen jednou z dalších soch, v nichž vyvrcholilo sochařství pozdního klasického období. Tato díla symbolizují ideály estetické dokonalosti celé západní kultury. Apollónovy vlasy svázané do uzlu se do budoucna staly jeho symbolem. Další slavnou sochou ze 4. stol. př. n. l. – nám známou prostřednictvím kopie z 2. stol. př. n. l. – je slavný *Arés Ludovisi* (viz obrázek 10), který je ojedinělý tím, že představuje boha války při odpočinku, sedícího na zbroji s Erótem u nohou.

V roce 1959 došlo při vykopávkách v Pireu u Athén k objevu několika soch, které po vyplenění Athén v roce 86 př. n. l. pravděpodobně směřovaly do Říma. Tento objev byl unikátní tím, že obsahoval tři originální bronzы z pozdního klasického období. První a největší socha představovala Athénu, další dvě zobrazovaly Artemis, bohyni lovu. I když byly tyto sochy později ztraceny, množství kopií, objevujících se v pozdějších etapách, svědčí o jejich popularitě.⁵³

Období helénismu bývá často označováno za dekadentní a úpadkové období. Je však třeba na něj – hlavně v oblasti sochařství – pohlížet s určitou shovívavostí. Předchozí období vyčerpala převážné množství námětů a dosáhla dokonalosti ve zpracování. Sociopolitické klima období helénismu nevytvářelo poptávku po nových uměleckých formách, ani nevyhledávalo nové náměty ke zpracování.⁵⁴ V oblasti volně stojících soch došlo v období helénismu k několika zásadním změnám. Helénismus odmítá idealismus klasického období, ubírá se směrem individualismu a zdůrazňuje odlišnosti, partikularity. Další důležitou změnou bylo to, že umělci začali sochy tvořit tak, aby na

⁵² KALTSAS, N. *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002. s. 22. ISBN 0-89236-686-9.

⁵³ BOARDMAN, J. *Greek Sculpture: The Late Classical Period*. London: Thames & Hudson, 1995. s. 71. ISBN 0-500-20285-0.

⁵⁴ BEAZLEY, J. D. and ASHMOLE, B. *Greek sculpture and painting to the end of the Hellenistic period*. London: Cambridge University Press, 1966. s. 68.

ně bylo možné nahlížet ze všech úhlů a aby ze všech úhlů vypadaly realisticky. Do této doby byl hlavním úhlem pohledu na volně stojící sochu stále pohled zpřímá, případně z profilu. Proto při pohledu na sochy ze starších období zjišťujeme, že například záda bývají často neproporční, nohy sedících postav příliš krátké (při pohledu zpřímá ale vypadají realisticky) atd. Helénismus však přináší snahu o dokonalé zobrazení ze všech možných úhlů pohledu. Jedním ze zdárných příkladů tohoto nového přístupu je sedící Hermés nalezený v pol. 18. stol. ve Vesuvem zničeném Herculaneu.⁵⁵ Helénismus také přináší do sochařství něhu, což bylo v klasickém období něco nevídaného. Tato tendence je zřejmá například už u Praxitelova *Herma* hrajícího si s malým Dionýsem. Vedle něhy jsou dalšími emocemi nově se objevujícími v sochařství hravost a humor. Příkladem takovéto humorné scény je *Afrodíta s Panem a Erótem*. Bohyně lásky zde botou hrozí dotěrnému satyrovi za dohledu okřídleného Eróta.⁵⁶

Přestože bývá helénistické umění často považované za méněcenné, pochází množství nejznámějších soch právě z tohoto období. Jednou z nejznámějších soch z počátku helénistického období zobrazujících boha byl *Rhódský kolos*. Tato monumentální socha, jejímž autorem byl Charés z Lindu, zobrazující slunečního boha Héliu byla odhalena v roce 281 př. n. l. a se svou výškou téměř 30 metrů se stala jednou z nejmonumentálnějších soch starověku. Bronzový kolos měl dle mylných představ stát rozkročen nad vjezdem do rhódského přístavu. V této pozici by se však socha vlastní vahou zborčila a je tedy pravděpodobnější, že socha stála snožmo na jedné straně přístavní brány. I tak však socha po 56 letech padla za oběť zemětřesení. Její trosky byly tak monumentální, že ještě následujících 800 let je lidé jezdili do Rhódu obdivovat. Pozůstatky sochy byly koncem 7. stol. n. l. prodány a pravděpodobně roztaveny pro další využití kovu.⁵⁷ Ač je *Rhódský kolos* řazen mezi sedm divů starověku, žádná věrohodná podoba se do dnešního dne nedochovala.

Pravděpodobně vůbec nejznámější sochou pocházející z období helénismu je *Níké Samothrácká* (viz obrázek 11) z konce 2. stol. př. n. l., která původně stála na podstavci připomínajícím lodní příď v chrámu na ostrově Sámotraké v Egejském moři. Toto zobrazení bohyně vítězství se od předchozích zásadně liší. Níké není

⁵⁵ BEAZLEY, J. D. and ASHMOLE, B. *Greek sculpture and painting to the end of the Hellenistic period*. London: Cambridge University Press, 1966. s. 74.

⁵⁶ POLLITT, J. J. *Art and Experience in Classical Greece*. London: Cambridge at the University Press, 1972. s. 154. ISBN 521-09662-6.

⁵⁷ COLOSSUS OF RHODES. *Facts*. [online]. [cit. 2014-12-26]. Dostupné z: <http://www.colossusofrhodes.org/Colossus-of-Rhodes-Facts.html>

zobrazena jako mírumilovný olympský posel, ale představuje vítěznou bojovnici v momentě, kdy sestupuje z letu k zemi, drapérie obepíná její statné, pulzující tělo. Jak je pro helénismus typické, Níké je zachycena ve vypjatém okamžiku, ve kterém se snoubí množství emocí a patosu. *Níké Samothrácká* je jednou z nejoslavovanějších soch helénismu, ne-li antiky vůbec. *Afrodíta Míloská* (viz obrázek 12) představuje další helénistický skvost, který je stejně jako Níké součástí sbírek pařížského Musée du Louvre. Socha zobrazující bohyni lásky a krásy je svým stylem velice podobná Praxitelově *Afrodítě z Knidu* a dluží mnohé ze své slávy tajemnosti, kterou jí dávají chybějící paže. Nezastupitelné místo v helenistickém sochařství má *Diův oltář z Pergamonu* pocházející z počátku 2. stol. př. n. l., jehož rekonstrukce je dnes k vidění v berlínském Pergamonmuseumu. Na vlysu zobrazujícím gigantomachii je přítomen prakticky celý panteon bohů při boji s Giganty (viz obrázek 13), který v době vzniku symbolizoval boj mezi Řeky a Galy. Technika zpracování je zde na velice vysoké úrovni, umělci tak v rámci vlysu předvedli vše, co dokázali. Původně byl celý vlys pomalován velice živými barvami a celkový efekt musel být dechberoucí. Souboj *Láokoónta a jeho synů s mořskými hady* (viz obrázek 14) je dalším příkladem vrcholného helénské sochařství. Datace vzniku tohoto monumentálního sousoší je nejednotná a udává se mezi léty 200 př. n. l.–70. n. l. Dnes se jako nejpravděpodobnější datum vzniku udává rok 25. př. n. l. a za jeho autory jsou považováni Hagésandros, Polydóros Athénodóros.⁵⁸ Tato skupina zobrazuje epizodu z posledního dne Trojské války, kdy chtěl podezřívavý Apollónův kněz Láokoón zničit trojského koně, jelikož nedůvěřoval Achajcům a jejich úmyslům. Osudem však bylo určeno, že Trója má padnout, a bohové proto museli Láokoónta umlčet. Soslali na něj dva mořské hady, kteří ho spolu s jeho syny zahubili. Je velice pravděpodobné, že inspirací pro Láokoónta byl jeden z reliéfů pergamonského vlysu, a to konkrétně reliéf zobrazující Athénu s Alkyoenem, nejsilnějším z Gigantů, jemuž je sousoší nápadně podobné (pro porovnání viz obrázky 13 a 14). Většina zobrazení Láokoónta pocházející z post-klasického období vychází právě z této helénistické sochy.⁵⁹

Jak již bylo řečeno, helénismus přinesl do sochařství individualismus, vypjaté emoce, patos a dramatickosti, což je při porovnání výše uvedených helénistických děl s díly ze 4. či 5. stol. př. n. l. jasně patrné. Římané objevili umění klasického Řecka právě díky stále žijící tradici helénistického sochařství, které si nezaslouží časté označení

⁵⁸ DIGITAL SCULPTURE PROJECT. Laocoon. [online]. [cit. 2014-12-26]. Dostupné z: <http://www.digitalsculpture.org/laocoon/chronology/>

⁵⁹ REID, J. D. *Classical Mythology in Arts, 1300–1900s*. New York: Oxford University Press, 1993. s. 624. ISBN 0-19-504-998-5.

degradujícího umění. Římské sochařství čerpá ze dvou směrů, které mu předcházely. Zaprvé jde o umění Etrusků, kteří obývali oblast Apeninského poloostrova již od 8. stol. př. n. l., zadruhé jde o umění helénistické, jehož prostřednictvím Římané získali přístup k sochařství klasického období. Římské sochařství je v očích mnohých pouhým pokračovatelem a napodobitelem sochařství řeckého, ale díky integraci množství prvků z etruské tradice se vůči řeckému umění vymanilo. Právě ve zmiňované etruské tradici leží kořeny realističnosti římského portrétního sochařství. Etruskové totiž již od 5. stol. př. n. l. kladli důraz na co nejrealističtější zachycení podoby zobrazovaných osob a odkláněli se od zidealizovaného zpodobňování známého u Řeků či Egyptanů.⁶⁰ V římském sochařství ustupuje mýtus a náboženství do pozadí a do popředí se dostává zobrazování historické reality. Až rakouští kunsthistorikové Wickhoff a Riegl ve 2. pol. 19. stol. konečně vzdali římskému sochařství dlouze odpíraný a zasloužený hold. Jako jeho hlavní přínos viděli tři základní elementy typické pro římské sochařství: portrét, pokračující figurální reliéf a zavedení perspektivy a elementu krajiny do reliéfního sochařství.⁶¹ Sochy zobrazující mytologické náměty ale zůstávaly nadále populární i v římském světě. V první řadě šlo o kultovní sochy bohů umístěné v chrámech, dále o sochy bohů a hrdinů umísťované na veřejných prostranstvích a mytologické náměty určené pro soukromé zahrady a domy. Římané často seskupovali své bohy do trojic, tzv. "triád", které mají etruské kořeny.⁶² Později přijatá řecká mytologie a náboženství představovali nedílnou součást života Římanů. Mytologie tak byla zdrojem inspirace pro římské umělce. Mezi nejoblíbenější mytologické postavy zobrazované v římském umění patřil Héraklés, Achilleus, Ganymédés, Léda, Ífigeneia, Apollón, Médeia, Orfeus a Perseus. Neutuchající popularita Hérakla v římském období tkví v jeho statusu vítěze a zachránce, vlastností ctěných Římany.

Zvláštností v oblasti římského sochařství je množství bust a celofigurálních soch mladíka jménem Antinoos. Ten byl milencem císaře Hadriána a za neobjasněných okolností zemřel v roce 130 ve věku pouhých dvaceti let. Hadriána jeho smrt natolik zasáhla, že nechal Antinoa prohlásit bohem, zasvětil mu chrám a nechal po celé říši vytvořit množství soch, které jeho mladého milence zobrazovaly jako boha, často s atributy přisuzovanými jiným bohům. Dokonce i Winckelmann, který všeobecně

⁶⁰ STADLER, W. *Dějiny sochařství*. Praha: Rebo Productions, 1996. s. 55. ISBN 80-85815-67-2.

⁶¹ DUBY, G. and DAVAL, J.-L. *Sculpture from Antiquity to the Middle Ages*. Koln: Taschen GmbH, 2010. s. 149. ISBN 978-3-8365-2393-6.

⁶² DUBY, G. and DAVAL, J.-L. *Sculpture from Antiquity to the Middle Ages*. Koln: Taschen GmbH, 2010. s. 160. ISBN 978-3-8365-2393-6.

odsuzoval římské sochařství, označil Antinoa za „poslední výtvar řecko-římského umění.“⁶³ Ač byl Antinoův kult uměle vytvořeným, těšil se v řecké části říše velké oblibě a byl uctíván až do zákazu pohanských náboženství v rámci Římské říše v roce 391.

Z císařského období přelomu 1. a 2. století pochází velice ojedinělá socha boha války Area. Areův kult nebyl v antickém světě nijak zvlášť populární, proto se vyobrazení tohoto boha mnoho nedochovalo. Z toho důvodu je socha nesoucí název *Arés Borghese* (viz obrázek 15) o to cennější. Původně se považovala za římskou kopii řecké sochy pocházející z počátku 5. stol. př. n. l., ale v současné době se upřednostňuje názor, že jde o sochu pocházející z přelomu 1. a 2. stol. n. l. v klasicizujícím stylu.⁶⁴ Pro římské sochařství je také charakteristická obliba v zobrazování Grácií, tří bohyň krásy a půvabu, které byly dcerami Dia. Tato obliba však měla mnohem prozaičtější důvod, než by se mohlo na první pohled zdát. Ve skutečnosti šlo o to, že tato sousoší umožňovala umělci ukázat ženské tělo z několika různých úhlů a to i při pohledu z jednoho jediného místa.⁶⁵

Cizí náboženské kultury, které do Říma prosakovaly od konce republiky, umožnily také pronikání nových uměleckých forem a námětů. Proto se v 1. stol. n. l. v římském sochařství začínají objevovat sochy bohů nově začleněných do římského panteonu. Mezi tato nová pořímštěná božstva patří například íránský sluneční bůh Mithra, egyptská Isis či Serapis pocházející také z Egypta.⁶⁶ Původně perský bůh Mithra od svých stoupenců vyžadoval dodržování přísných morálních zásad a naopak sliboval věčnou blaženost na onom světě. Jeho kult v Římě dosáhl svého vrcholu v průběhu 3. stol. n. l. Právě z této doby pochází i hlava mramorové sochy zobrazující Mithru v kónickém čepci, která se nachází ve sbírkách pražské Národní galerie.

S postupujícím posilováním postavení křesťanství v rámci říše docházelo i ke změnám v oblasti umění. Jelikož de facto neexistovala „neřímské“ prostředí, v němž by se etablovaly nové umělecké postupy a motivy, vycházelo umění prvních křesťanů z umění římského. Raně křesťanské umění se díky své provázanosti s židovským náboženstvím etabluje až na počátku 3. stol. Do té doby bylo pravděpodobně

⁶³ VOUT, C. *Power and Eroticism in Imperial Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. s. 72. ISBN 978-0-521-86739-9.

⁶⁴ MUSEÉ DU LOUVRE. *Arès Borghèse*. [online]. [cit. 2014-12-26]. Dostupné z: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=849

⁶⁵ ZUCKER, S. a HARRIS, B. In: KHAN ACADEMY. *Botticelli, Primavera*. [online]. [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/painting-in-Florence/v/botticelli-la-primavera-spring-1481-1482>.

⁶⁶ PIJOAN, J. *Dějiny umění* 2. 4. vyd. Praha: Knižní klub a Balios, 1998. s. 314. ISBN 80-7176-839-1.

dodržováno Mojžíšovo přikázání: “*Neučiníš sobě obrazu*”. Tato židovská tabuizace figurativního zobrazování stála v přímém protikladu k římskému umění, které zobrazovalo bohy a hrdiny na výraz úcty. Výsledné výtvoř se stávaly součástí jejich kultu, předmětem úcty, jakýmsi zástupcem daného boha. Jelikož křesťané neměli chrámy, kultovní sochy ani oltáře, byli považováni za bezbožnou sektu.⁶⁷ Postupné uvolňování vazeb na jeruzalémskou obec a helenizace křesťanství tak umožnila vznik nových, křesťanských výrazových prostředků, které však čerpaly z antické tradice.

První oblastí, ve které docházelo k přejímání antických vzorů, námětů a kompozic, bylo funerální umění. Křesťanské funerální umění tak navazuje na římskou tradici, která se od té řecké výrazně odchýlila. V římském sepulkrálním umění pozbývají mytologické scény konkrétních významů a nabývají smyslů abstraktních. Skutečný obsah byl tak nahlížen jiným významem. Mytická událost se tak stává alegorií či symbolem. Cílem umělců v oblasti sepulkrálního umění tak nebylo zobrazování jednotlivých scén jako mytického děje, ale jako alegorií a symbolů posmrtného života a nesmrtelnosti.

Předlohou pro zobrazení Mojžíše se stává láson, scéna zobrazující Krista soudícího duši, má tutéž dispozici jako Minos rozhodující nad osudem zemřelého, zobrazování Psýché na Hermově dlani je předobrazem zobrazování křesťanské lidské duše, personifikace vítězství se stala předlohou pro pozdější ztvárnění andělů. Dále šlo o náměty, jejichž tématem byly alegorie znovuzrození duše (Dionýsos a Ariadna), vítězství dobra nad zlem (Héraklovy úkoly) či touha po věčném životě. Ze všech mytologických postav je v tomto raně křesťanském období nejčastěji zastoupen Dionýsos. Částečně k tomu přispělo důležité postavení vína jako krve boží v křesťanství, částečně proto, že Dionýsos byl asociován s mystérii, která jednotlivcům poskytovala naději na spásu v dalším životě.⁶⁸ Množství schémat přejatých křesťanským uměním z umění římského je nepřehledné.

Prozatím však toto křesťanské umění přežívalo v katakombách a mimo zraky široké veřejnosti. Až po roce 325, kdy císař Konstantin prohlásil křesťanství státním náboženstvím, vznikla potřeba toto náboženství reprezentovat i navenek, formou výtvarného umění. Umělci raného křesťanství přejali pozdně antické a helénistické vzory, na které naroubovali schéma nového náboženství. Antická postava pastýře,

⁶⁷ CIBULKA, J. *Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného*. Praha: Družstvo přátel studia, 1924. s. 42.

⁶⁸ MORFORD, M. P. O. and LENARDON R. J. *Classical Mythology*. 7th ed. New York: Oxford University Press, 2003. s. 693–694. ISBN 0-19515344-8.

často identifikovaná s Apollónem, se tak stává postavou Krista, který sám o sobě řekl, že je dobrým pastýřem. Nápadná podoba Krista v raném křesťanském umění s Apollónem přetrvávala až do období pozdní byzantské antiky, kdy zobrazení Krista jako Apollóna ustupuje do pozadí a objevuje se obraz tzv. Krista Pantokratóra s hladce sčesanými vlasy, rozdělenými uprostřed pěšinkou, který se stal vzorem pro zobrazování Krista v románském, gotickém i pozdějším umění.⁶⁹

Jak je z výše uvedených příkladů zřejmé, k vývoji a změnám ve způsobu zobrazování jednotlivých božstev a hrdinů docházelo již v průběhu samotné antiky. Například Dionýsos byl v archaickém období nejčastěji zobrazován jako statný, zralý a vousatý muž v dlouhém oděvu, ozdobený břečťanem, případně jelení či panteří kůží. Od konce 5. století př. n. l. se však zobrazování boha ustálilo v podobě androgynního nahého mládence bez vousů.⁷⁰ Podobného vývoje v zobrazování se dočkal i Eros, který původně představoval jednu z prvotních sil. Postupem času, kdy se mytologie soustředila spíše kolem Olympanů, stal se Erós synem Afrodíty a Area. Byl představitelem mužné lásky a jako protějšek Afrodíty byl i v umění zobrazován jako mladý, atletický muž. Ve chvíli, kdy Eróta přijali Římané za svého pod jménem Kupid, došlo k jeho kompletní přeměně a od té doby je téměř vždy zobrazován pouze jako okřídlené batole.⁷¹

2.1.2 Malířství

Vzhledem k tomu, že velká část keramiky a soch byla ve starém Řecku barevně pomalována, docházelo již od 7. stol. př. n. l. k pomalému rozvoji v oblasti malířství. Již v archaickém období bylo běžnou praxí zdobení zdí chrámů, veřejných budov či hrodek freskovými malbami. Do dnešních dní se však žádné exempláře nedochovaly. Nicméně je možné s jistotou říci, že chrámové stěny byly pokryty výjevy zobrazující božstva, kterým byly chrámy zasvěceny, a epizodami z klasické mytologie, které se k nim váží. Zároveň můžeme považovat za jisté, že docházelo k pomalování dřevěných panelů a mramorových desek, nicméně ani zde nemáme téměř žádné

⁶⁹ STADLER, W. *Dějiny sochařství*. Praha: Rebo Productions, 1996. s. 75. ISBN 80-85815-67-2.

⁷⁰ MARCH, J. *The Penguin Book of Classical Myths*. London: Penguin, 2009. s. 15. ISBN 978-0-141-02077-8.

⁷¹ DAY, M. *100 Characters from Classical Mythology as seen in Western Art*. London: Quatro Publishing, 2007. s. 73. ISBN 978-0-71367-954-0.

dochované exempláře.⁷² Koncem 7. stol. př. n. l. se v oblasti Attiky objevila technika černofigurálního zdobení keramiky, která převládala po větší část 6. stol. př. n. l. Kolem r. 530 př. n. l. se však objevuje červenofigurální technika, která umělcům umožňuje detailnější propracování zobrazovaných výjevů, a dostává se do popředí zájmu. Ač se červenofigurální technika stává populárnější než černofigurální, existují obě techniky souběžně prakticky po celé období antiky. V průběhu 6. stol. př. n. l. dochází v oblasti malované keramiky k odklonu od geometrických tvarů a zvířecích řad ve prospěch mytologických motivů zobrazujících bohy či hrdiny. Zpočátku převládala velice jednoduchá schémata, ale objevují se i výjimečně propracované mnohofigurální kompozice. Vrcholným dílem černofigurální kresby je kráter, nádoba na míchání vína a vody, který bývá označován jako *Kráter François* (viz obrázek 16). Tato 66 cm vysoká nádoba je pokryta výjevy zobrazujícími mytologické příběhy jakými je lov na kalydónského kance, jehož se účastnil Meleagros, Péleus či Atalanta, Patroklův pohřební průvod, zobrazující Achillea, Dioméda či Odyssea. Největší část nádoby však zabírá procesí bohů účastnících se svatby Pélea a Thetidy. I ve sbírkách Národní galerie v Praze je černofigurálně zdobená keramika zastoupena. A to především sérií různých nádob pocházejících z 5. stol. př. n. l., které mimo jiné zachycují zobrazení Ariadny nastupující na vůz tažený čtyřspřežím ve společnosti Herma a Dionýsa, gigantomachii či odpočívajícího Hérakla.

Jedním z prvních příkladů červenofigurální techniky je *Euphroniův kráter* zobrazující souboj Hérakla s Antaiem, synem Poseidóna a Gaie. Oproti předchozí technice je zde kladen jasný zřetel na každý detail lidského těla. Hérakles je zde zpodobněn jako upravený, civilizovaný Řek, v protikladu k barbarsky vyhlížejícímu Libyjci Antaiovi, což je i jistým důkazem sebepojetí Řeků vůči okolnímu světu. Ve sbírkách pražské Národní galerie v paláci Kinských se nachází červenofigurálně zdobeny zvoncový kráter z roku 4500 př. n. l. zobrazující boha Dionýsa.

S postupujícím klasickým obdobím řecké antiky dochází ke štěpení malířů do různých škol, vyznačujících se svými specifiky. Zároveň i v literárních zdrojích se o malířích začínají objevovat častější zmínky i s popisy jednotlivých děl. Beazley a Ashmole uvádějí, že prvním velkým malířem byl Polygnotos z Thasu. Pausaniás, řecký cestovatel žijící ve 2. stol. př. n. l., ve svých spisech popisuje Polygnotovy nástěnné malby plné mytologických motivů. Konkrétně zmiňuje malby zobrazující pád Tróji či

⁷² BEAZLEY, J. D. and ASHMOLE, B. *Greek sculpture and painting to the end of the Hellenistic period*. London: Cambridge University Press, 1966. s. 21.

Odyssea v Hádově říši. Pausaniás píše, že jednotlivé postavy byly vyvedené v životní velikosti, zdůrazňuje Polygotovo využívání stínování, techniky, která se v řeckém malířství objevila teprve nedávno, a uvádí, že Polygnotos využíval ve své tvorbě poměrně omezené barevné spektrum - bílou, rudou, okrovou a černou barvu.⁷³

Vrcholem vázové malby klasického období je tzv. *Niobidin kráter* (viz obrázek 17) zobrazující na jedné straně Hérakla s Argonauty, které zdáli sleduje sama Athéna, zatímco druhá strana zobrazuje Artemis a Apollóna jak šípy zabíjí Niobiny děti poté, co Niobé sama urazila matku obou bohů, Létó. Je pravděpodobné, že – ne-li celá tato scéna – alespoň některé postavy na tomto kráteru jsou kopiemi nástěnné malby připisované právě Polygnotovi.⁷⁴ Tento kráter zároveň představuje odklon od tradičního zobrazování postav striktně v jedné linii. Argonauté, Héraklés i Athéna jsou všichni zobrazení v různých úrovních, které jsou naznačeny jednoduše zobrazenou krajinou. Z poloviny 5. stol. př. n. l. pochází i jedna z prvních ukázek malby na keramice, která může být označena jako čistě klasická. Jde o *Afrodítu s labutí* na bílém pozadí od Pistoxena (viz obrázek 18).

Vázové malířství se v průběhu klasického období téměř nezměnilo, zůstává víceméně lineární. Velké nástěnné malby z počátku klasického období pomalu ustoupily do pozadí a oblíbě se těšily malby na dřevěných či mramorových deskách. Zatímco vázové malířství pomalu upadá, malířství jako takové dosáhlo svého vrcholu v průběhu 4. stol. př. n. l. v osobě Apella z Colophonu. O Apellově tvorbě víme z literárních zdrojů a kromě římské kopie jeho malby zobrazující bitvu Alexandra proti Dariovi - vyvedená v mozaice - se žádný exemplář nedochoval.

Malířství bylo v období helénismu v úplně jiném postavení, než v jakém se nacházelo sochařství. Sochařství vyčerpalo prakticky celý možný repertoár a techniky zpracování dávno dosáhly dokonalosti. Malířství však zatím nezpracovalo ani část možných námětů a po technické stránce teprve na svůj průlom čekalo. Ač je vliv sochařství v malířství stále jasně patrný, seskupování jednotlivých postav, jejich interakce a způsob využívání barev se v malířství dostává do popředí a začíná se vyvíjet svým vlastním směrem. Velká část toho, co se v dnešní době ví o helénistickém malířství, se odvíjí od nálezů z Pompejí a Herkulanea. Římané ve svých letních vilách nechávali kopírovat

⁷³ BEAZLEY, J. D. and ASHMOLE, B. *Greek sculpture and painting to the end of the Hellenistic period*. London: Cambridge University Press, 1966. s. 39–40.

⁷⁴ POLLITT, J. J. *Art and Experience in Classical Greece*. London: Cambridge at the University Press, 1972. s. 45. ISBN 521-09662-6.

známá díla řeckého malířství a to s větším či menším úspěchem. Jedním z mistrovských děl, které se nám díky Pompejím dochovalo alespoň prostřednictvím kopie z 1. stol. n. l., je malba, jejíž originál pocházel z 3. stol. př. n. l., zobrazující epizodu z Homérovy *Illiady*. Aby Thetis uchránila svého syna Achillea před nástrahami Trójské války, přiměla ho, aby odplul na ostrov Skyros, kde měl žít v převlečení za královu dceru. Achilleus se však do jedné z králových dcer zamiloval a pojal ji za ženu. Poté, co bylo věštbou řečeno, že válka nebude vyhrána, pokud se jí nezúčastní Achilles, vydal se ho na Skyros hledat sám Odysseus. Královým dcerám přinesl dary, mezi kterými byla i zbroj. Ve chvíli, kdy dcery – včetně Achillea – dary přijímaly, Odysseovi muži oznámili, že Skyros byl napaden, Achilles rychle sáhl po zbroji a odhalil svou identitu. Právě okamžik odhalení je předmětem této výjimečné malby. Druhým antickým hrdinou, jehož obraz se na pompejských zdech dochoval, je Héraklés. Opět jde pravděpodobně o kopii řeckého díla z 3. stol. př. n. l. vytvořenou asi na přelomu 2. stol. n. l. letopočtu. Známější zpodobnění Hérakla však pochází z Herkulanea a jde o kopii malby pergamenské školy pocházející ze stejného období jako velký Pergamenský oltář. Malba zobrazuje Hérakla v okamžiku, kdy nalézá svého syna Telepha kojeneho srnou a střeženého orlem (viz obrázek 19). Cílem tohoto obrazu byla glorifikace rodu Attalid, jenž svůj původ odvozuje právě od Telepha.⁷⁵ Mimořádné místo v nástěnných malbách zachycujících epizody z Homérovy *Odyssey* patří sérii maleb nalezených při vykopávkách v Římě, kdy byl odkryt patricijský dům. Jeho zdi zdobily malby datované k roku 30 př. n. l. zobrazující jednotlivé Odysseovi příhody.⁷⁶ Ač jde spíše o krajinomalby a postavy či architektonické prvky hrají pouze malou roli, jedná se o ojedinělý a rozsáhlý soubor věnující se mytologickému námětu.

S tím, jak se období helénismu chýlilo ke konci, měnily se i zvyklosti ve způsobu malířského zdobení interiéru. Zobrazování postav, architektonických prvků či trompe-l'œil⁷⁷ ustupuje do pozadí, stěny jsou nyní častěji zdobeny krajinomalbami a výjevy zobrazující postavy se přesouvají na podlahy, kde jsou vytvářeny prostřednictvím stále populárnějších mozaik. Původní používání přírodních oblázků však umělce limitovalo jak v možnostech vyjádření barevného spektra, tak i v možnosti detailního zpracování. Postupem času se však umělci přikláněli k využívání malých kousků štípaného přírodního kamene, barevného skla či dlaždic, díky nimž se mozaiky

⁷⁵ BEAZLEY, J. D. and ASHMOLE, B. *Greek sculpture and painting to the end of the Hellenistic period*. London: Cambridge University Press, 1966. s. 99.

⁷⁶ LYDAKIS, S. *Ancient Greek painting and its echoes in later art*. Los Angeles: Getty Publications, 2004. s. 198. ISBN 0-89236-683-4.

⁷⁷ Technika realistického zobrazování s cílem vytvoření optického klamu, díky němuž se zobrazené objekty zdají trojrozměrnými.

rozzářily všemi barvami spektra a detailnějšího zpracování. Na ostrově Delos byla v domě nazývaném Dionýsův nalezena mozaika zobrazující Dionýsa v ženských šatech jedoucího na zádech pantera ozdobeného listy vinné révy. Živé a výrazné barvy této mozaiky vystupují do popředí ještě více díky pozadí tmavé barvy, na které je celý výjev vyveden.⁷⁸ Na těchto mozaikách je obdivuhodné jejich až téměř šperkařsky jemné zpracování.

Z období římské nadvlády nad Středoziemím je asi nejvýznamnějším dochovaným souborem malířských děl město Pompeje. Zdejší domy, které byly šestnáct století pohřbené pod prachem sopky Vesuv, začaly své poklady odhalovat brzy po znovuobjevení města v roce 1748. Než však došlo k systematickému archeologickému výzkumu, uběhlo dalších více než sto let. Pompeje byly velice moderním městem, jež si získalo oblibu jako místo letního odpočinku bohatých Římanů. Od tohoto předpokladu se pak odvíjela i samotná malířská výzdoba zdejších domů. Nejčastěji se tak na zdech objevují veselé, lehkovážné a erotické náměty. Na množství těchto nástěnných maleb jsou zachyceni hrdinové a bohové antických mýtů. Mezi nejčastěji zobrazovaná témata patří Venuše, ať již jde o její zrození z vln či její milostná dobrodružství. Pompeje jsou známé i kvůli množství erotických maleb zachycených na stěnách zdejších domů. Právě na těchto malbách jsou často zastoupeni satyrové, polobozi, kteří byli průvodci boha Dionýsa. Bývají zobrazováni jako napůl člověk a napůl kozel. Vzhledem k jejich povaze, která se vyznačovala veselostí, prostopášností, sexuální náruživostí, bývají často zobrazováni s erekcí, což byl motiv v Pompejích velice populární.

Ani postupně sílící křesťanství se malířství nebránilo. Příkladů takového umění se však velké množství nedochovalo. Pod bazilikou sv. Petra ve Vatikánu byla v Juliánské hrobce nalezena značně poškozená mozaika pocházející z 2. století zobrazující Krista (viz obrázek 20), což by samo o sobě nebylo překvapivé. Zarážející je však způsob, jakým je Kristus na mozaice zpodobněn: ve slunečním kočáře sestupuje z nebes a sluneční paprsky lemují jeho hlavu, což jsou neodmyslitelné atributy Apollóna, boha slunce. Pozadí mozaiky je dále zdobeno listy vinné révy, jejichž symbolický význam odkazuje na Dionýsa i na důležité postavení vína v křesťanství. I podoba Krista jako dobrého pastýře je vypůjčena od Apollóna.⁷⁹

⁷⁸ LYDAKIS, S. *Ancient Greek painting and its echoes in later art*. Los Angeles: Getty Publications, 2004. s. 220. ISBN 0-89236-683-4.

⁷⁹ STURGIS, A. *Jak rozumět obrazům*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2006. s. 62. ISBN 80-7209-786-5.

2.2 Středověk

2.2.1 Sochařství

Umění kmenů, jejichž migrace napomohla k zániku Římské říše, bylo v plném rozporu s uměním římským. Římské umění bylo uměním kamene, reliéfu, umění, které vztyčovalo pomníky bohům, heroizovalo své císaře. Umění těchto kmenů však bylo uměním zbrojířů, šperkařů a rytců, které hojně využívalo stylizované podoby zvířecích motivů, ale reprezentaci lidských bytostí se stále ještě vyhýbalo. Římská říše se rozpadla ve vřavě invazí a povstání, město Řím spolu se svou antickou minulostí přežilo. Osud klasického sochařství byl však na dlouhá staletí zpečetěn. Sochy v tomto období představovaly paganské modly, kterých se bylo potřeba co nejdříve zbavit, a tak byla nařízena jejich systematická destrukce.⁸⁰

Monoteistická náboženství jsou svou povahou ikonofobní: jediný Bůh se nezobrazuje. Jeho přítomnost je vyjadřována znaky. Monoteistické křesťanství muselo kromě toho tvrdě bojovat, aby vykořenilo konkurenční náboženství. Biskupové raného středověku měli k sochám nedůvěru. Monumentální sochařství tedy zmizelo, a to na celá staletí.⁸¹ Reliéfní sochařství přežilo díky pomalu se rodícímu křesťanskému sepulkrálnímu umění. Od 3. stol. se běžně objevovaly křesťanské sarkofágy zdobené reliéfy. Zde, poté, co se křesťanská obec vzdálila židovským zákazům a omezením v oblasti depikce osob, můžeme sledovat mísení původních antických forem a vzorů společně s nově se vyčleňujícími prvky čistě křesťanskými. Jedním takovým příkladem je sarkofág Junia Bassuse, římského politika z konce 4. stol. Ač je reliéfní výzdoba sarkofágu téměř cele křesťanská, nacházíme zde prvky, které jasně odkazují k antické a mytologické tradici. V samém středu sedí postava Krista na trůně mezi Petrem a Pavlem a celou tuto scénu na svých ramenou podpírá Atlás, Titán, který na svých ramenou nesl nebeskou klenbu. Po stranách sarkofágu pak jsou zřetelné girlandy z révového listí, jejichž motiv křesťané přejali z tradice dionýského kultu.

V počátečních stádiích středověku došlo ke znatelnému odklonu od řeckého způsobu idealizovaného realismu ke stylizovanému umění, které je pro období středověku

⁸⁰ DUBY, G. and DAVAL, J.-L. *Sculpture from Antiquity to the Middle Ages*. Koln: Taschen GmbH, 2010. s. 249. ISBN 978-3-8365-2393-6.

⁸¹ DUBY, G. *Umění a společnost ve středověku*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2002. s. 15. ISBN 80-7185-448-4.

typické. Středověké sochařství neklade důraz na krásu a zobrazení těla v pohybu, naopak zdůrazňuje spiritualitu ukrytou za zobrazovaným motivem. S nástupem křesťanství se tedy do popředí dostalo reliéfní sochařství a mozaiky a to na úkor malířství a volně stojícího sochařství. Z řecko-římských božstev zůstal nejpopulárnější Dionýsos, bůh vína, jehož zobrazování zůstalo ve středověkém umění velice populární i poté, co byl jeho kult křesťanstvím zcela potlačen.

K rozvoji v oblasti sochařství nedošlo dříve než po roce 800, z důvodu snahy o navázání na tradici římského císařství. Karel Veliký se v roce 800 nechal korunovat v bazilice sv. Petra římským císařem. Do svého sídla v Cáhác nechal z Říma odvést množství antických bronzových a mramorových soch. Jelikož ještě docházelo na území jeho říše k častému napadání křesťanů příslušníky severských paganských kmenů, Karel tvorbu nových plastik, vycházejících z antických tradic, ještě veřejně nepodporoval. Ke skutečnému zlomu pak došlo v oblasti sochařství na přelomu tisíciletí v období vlády císaře Otty III. Ač chtěl Otto z Říma opět vytvořit hlavní město civilizovaného světa, k rozvoji docházelo především v oblasti kolem Rýna, kde se objevily první velkoformátové plastiky vycházející z tradic klasického antického sochařství.⁸² V přímém rozchodu s antikou však nebyl využíván mramor. V sochařství se pracuje téměř se všemi druhy materiálů, především se dřevem, zlatem, bronzem, kostí atd. Mramor je téměř zcela opomíjen a jako běžné médium se v sochařství objevuje až ve 14. století.⁸³ V těchto obdobích, která bývají nazývána jako karolinská a otónská renesance, dochází tedy k ožívování tradic, které vládly uměleckému světu po staletí, a zcela otevřenému a programovému napodobování antických vzorů.⁸⁴ Otónská renesance je často označována za počátek umění románského, jednoho z prvních celospolečenských uměleckých stylů.

V období středověku se náměty klasické mytologie pochopitelně objevovaly v mnohem menší míře a často v jiném, nepřiznaném hávu. Bohyně a hrdinky klasických mýtů z Ovidiových *Proměn*, které byly jedním z mála děl klasické antiky, jež se udrželo v oblibě v průběhu celého období středověku, se tak staly jeptiškami, které v přepracovaných příbězích představovaly morální vzory. Například reinterpretace motivu Danaé byla v období středověku symbolem cudnosti a předobrazem zvěstování

⁸² DUBY, G. and DAVAL, J.-L. *Sculpture from Antiquity to the Middle Ages*. Koln: Taschen GmbH, 2010. s. 250. ISBN 978-3-8365-2393-6

⁸³ DUBY, G. and DAVAL, J.-L. *Sculpture from Antiquity to the Middle Ages*. Koln: Taschen GmbH, 2010. s. 404. ISBN 978-3-8365-2393-6

⁸⁴ STURGIS, A. *Jak rozumět obrazům*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2006. s. 62. ISBN 80-7209-786-5.

Panně Marii.⁸⁵ Z *Proměn* se tak staly moralizující alegorie lidských ctností. I řecko-římské bohové, epizody Trójské války a činy Hérakla patří mezi témata klasické mytologie, která si svou oblibu udržela i v průběhu středověku a to jak v malířství, tak v sochařství. Tyto legendy představovaly na dvorech středověkých monarchů archetypy ušlechtilého chování.

Astronomie a využití jmen klasických bohů a hrdinů pro pojmenování nebeských těles, konstelací a jevů má velkou zásluhu na skutečnosti, že jejich jména, identity a příběhy přežily období středověku, kdy umělecké prostředí a náboženská politika jejich veřejnému a přiznanému zobrazování nepřála. Příkladem propojení mytologických postav, sochařství a astronomie je zvonice florentské katedrály, která je zdobena sérií reliéfů z přelomu 13. a 14. století zobrazujících planetární bohy. Vidíme zde Jupitera, který je však oděn v mnišském hábitu s kalichem a křížem (viz obrázek 21). Tento způsob zobrazení však může vycházet i z arabského astronomického popisu, který Jupitera, jehož sférou vlivu byly západní a tudíž křesťanské země, zobrazoval v rámci odpovídající křesťanské ikonografie.⁸⁶

Ve větší míře než postavy bohů však byly ve středověkém umění zastoupeny postavy hrdinů, jakými byl Hérakles, Perseus a Théseus, jejichž příběhy dostaly prostřednictvím křesťanství nové významy. Odysseova pověst utrpěla v období středověku, kdy na něj bylo nahlíženo jako na podlého v přímém protikladu k zbožnému a chrabrému Aeneovi. Pozdější křesťanství však na jeho dlouhou cestu ohrožovanou nebezpečím, nástrahami a pokušeními nahlíželo jako na alegorii lidského pozemského života, který vidělo jako cestu a přípravu k posmrtnému životu. Tato myšlenka a způsob nahlížení se tak odrážel i ve způsobu zobrazování Odyssea a dalších herojských postav klasické antiky v období středověku.

Kromě postav hrdinů se ve středověku často objevují monstra známá z klasických mýtů. Z období románského stylu se dochovalo množství vyobrazení Chiméry, která se v klasické mytologii objevuje již v homérském období. Chiméra byla dcerou stohlavého Týfóna a Echidny, napůl ženy a napůl hada. Sama Chiméra byla kombinací

⁸⁵ REID, J. D. *Classical Mythology in Arts, 1300-1900s*. New York: Oxford University Press, 1993. s. 319. ISBN 0-19-504-998-5.

⁸⁶ BRENNER, C. *The Inquiring Eye: Classical Mythology in European Art*. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1996. [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/education/teachers/teaching-packets.html>

lva, divoké kozy a hada s dračí hlavou.⁸⁷ Z jakého důvodu se objevuje na množství portálů a tympanonů románských katedrál – jako je tomu například v italském Civate, švédském Lundu, či francouzském Le Mans – není zcela jasné. Pravděpodobně byli tehdejší umělci pouze inspirováni známými zobrazeními Chiméry při tvorbě reliéfů a soch zobrazujících Samsona se lvem z biblické Knihy Soudců.

Obliba rytířské literatury v období vrcholného středověku dala vzniknout mnohým zpodobněním Eróta, jakožto zosobněné lásky. Ve středověku se prvně objevují zobrazení Eróta s rouškou či šátkem přes oči, zpodobnění, které z antiky není známé, nicméně však reprezentuje slepost lásky.⁸⁸

2.2.2 Malířství

Přežití bohů a hrdinů klasických mýtů v malířství můžeme sledovat především prostřednictvím dochovaných astronomických, astrologických a mytologických rukopisů. Jejich zdroje můžeme dělit do dvou hlavních skupin: manuskripty evropského původu a manuskripty orientálního původu, kam jsou řazeny spisy arabské a asijské provenience. Dále je třeba rozlišit, zda se postavy klasické mytologie v tomto období objevují jako přiznané ve své klasické podobě, či je jejich podoba upravena dle dobových konvencí a jsou poznatelné jen díky některým, jim vlastním, atributům či pouze díky slovnímu popisu.

Ilustrace pocházející z evropské oblasti nacházíme nejčastěji v pozdějších kopiích spisů Aratových, Tyto spisy, které Cicero souborně nazývá *Aratea*, pochází z 3. stol. př. n. l. Karolinské kopie těchto spisů z přelomu 10. a 11. stol. překvapivě věrně zachovávají i klasickou podobu zobrazovaných bohů, která až nápadně připomíná pompejské fresky. S postupujícím časem však dochází k jejich vizuální přeměně, kdy ztrácí své řecko-římské vzezření, a stávají se románskými a gotickými hrdiny. Ojedinelé a izolované příklady věrné klasickému způsobu zobrazování se však objevují až do počátku 14. stol. Zatímco se evropské rukopisy ubíraly touto cestou, orientální zůstávaly věrné svým původním předlohám především z toho důvodu, že zobrazení

⁸⁷ ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*. 4. vyd. Praha: Brána, 1996. s. 194. ISBN 80-85946-29-7.

⁸⁸ REID, J. D. *Classical Mythology in Arts, 1300-1900s*. New York: Oxford University Press, 1993. s. 391. ISBN 0-19-504-998-5.

těchto bohů a hrdinů pro ně neměla prakticky žádný význam, tudíž nebylo třeba je upravovat.

Zcela samostatně pak stojí astronomicko-astrologické rukopisy vytvořené na Sicílii mezi lety 1243 a 1250 pro císaře Fridricha II. Bohové představující jednotlivé planety se zde objevují ve zcela nové románské podobě. Jupiter je zde prezentován jako vzdělanec či šlechtic u prostřeného stolu, Saturn se stal bojovníkem, Merkur je zobrazen jako biskup s knihou (viz obrázek 22). Dle Sezneca vychází tato zobrazení z arabských rukopisů a jejich původ lze dohledat v Babylonii. Arabští planetární bozi nemají s řecko-římskými nic společného, ale nápadně se podobají svým protějškům zobrazovaným v babylonské astronomii a astrologii. Merkur, zobrazený jako biskup tak koresponduje s babylonským bohem Nabuem, bohem moudrosti a písma, Jupiterovým protějškem je babylonský bůh bohů Marduk.⁸⁹ Z tohoto prizmatu vychází i sochařské ztvárnění planetárních bohů na zvonici florentské katedrály zmíněné v předešlé kapitole.

Další a odlišný způsob zobrazování planetárních bohů souvisel se sférami jejich vlivu. Podle astrologického systému má každá z planet vliv nad určitým geografickým regionem. Saturn, který má dle tohoto systému vliv nad oblastí dnešní Indie, bývá často zobrazován jako starý Ind. Jupiter, do jehož sféry spadá Evropa, tedy křesťanská část světa, je zobrazován jako křesťanský mnich s kalichem v jedné ruce a s křížem v ruce druhé.⁹⁰

Mimo oblast astrologie a astronomie vyobrazení bohů klasických mýtů téměř neexistují. Středověké kopie Vergilových či Ovidiových spisů bohužel nebyly ilustrované. Je tedy třeba hledat jinde. Nově vznikající vyobrazení bohů jsou k dispozici v alegorických pojednáních, která se začínají objevovat od 12. stol., a tato vyobrazení vychází z čistě písemných popisů těchto bohů a jejich atributů. Příkladem může být zobrazení skupiny bohů v rukopisu z počátku 12. stol., který komentuje dílo římského básníka Martiana Minnea, kde se objevuje Saturn, Kybelé, Jupiter, Apollón a další.

Z oblasti byzantské, kde se helénistické tradice udržely mnohem déle, pak pocházejí rukopisy s vyobrazeními, na kterých jsou ještě v románské době bozi a postavy klasické mytologie víceméně v souladu s klasickými vzory. Stejně tak, jako byla

⁸⁹ SEZNEC, J. *The Survival of the Pagan Gods: The Mztological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. New York: Harper Torchbook, 1961. s. 154–159.

⁹⁰ SEZNEC, J. *The Survival of the Pagan Gods: The Mztological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. New York: Harper Torchbook, 1961. s. 162.

podoba bohů upravena v souladu s románskými zvyklostmi, dostalo se jim další změny s nastupující gotikou. Gotičtí umělci tak do obrazů bohů přinášejí nové prvky, jakými jsou brnění, kožešinové límce nebo věžičky s cimbuřím. Středověké umění se tak snaží oživit paganské bohy ve svých ilustrovaných rukopisech, v této době již ne výlučně astronomických a astrologických, ale jejich podoba je jejich antickému vzezření zcela cizí. Pravděpodobně největší vliv na způsob jejich zobrazování v druhé půli středověku měly rukopisy připisované filosofovi jménem Albricus. I jeho vyobrazení jsou kombinací popisů z různých zdrojů pozdní antiky obohacené o prvky, které byly zařazeny jeho středověkými předchůdci. A stejně jako oni i Albricus na mytologické příběhy a postavy nahlíží prizmatem křesťanství a do popředí staví jejich morální hodnoty. Příběh o Venuši a Martovi je tak například interpretován jako pošpinění ctnosti tělesnou touhou. Z Albricova díla vychází ve svých popisech antických bohů i Francesco Petrarca, který se jim sám věnoval ve svém spisu *Africa*. V roce 1340 se objevuje přepracované vydání Ovidiových *Proměn* a to z pera Petrarcova přítele Pierra Bersuira. Název *Ovid Moralisé* odkazuje k charakteru díla, které je ve své podstatě velkou knihou morálních poučení a příkázání. Dále je tu spis se jménem *Libellus*, který byl původně také připisován Albricovi, ale dnes je zřejmé, že pochází z doby pozdější. V kopii spisu *Libellus* z roku 1420, která obsahuje řadu perokreseb zobrazujících olympské bohy, je také patrné, že inspirací bylo množství různých literárních zdrojů. Toto tvrzení podpírá například vyobrazení Apollóna a Múz. Apollón je zde zobrazen v souladu s gotickou estetikou a s množstvím symbolů. Každý z těchto symbolů připisovaných Apollónovi je dohledatelný v jiném středověkém díle, zde se však prvně objevují všechny symboly a atributy najednou. Vidíme tak Apollóna jako mladého a bezvousého muže s trojnožkou na hlavě, lukem, šípy a toulcem v pravé ruce a s citerou v levé ruce, na hlavě má korunu s dvanácti drahými kameny. Dále je na vyobrazení přítomna tříhlavá stvůra, vavřínový strom, vrána atd. *Libellus* se nicméně na dlouhou dobu stal kánonem ve způsobu zobrazování bohů, což potvrzuje množství miniaturních vyobrazení pocházejících z Itálie, Francie či vlámské oblasti.⁹¹

Všechna tato nedorozumění, zmatečné a matoucí interpretace, které často úplně pozměnily podobu zobrazovaných bohů a hrdinů, jsou ve své podstatě důkazem toho, jakou cestu museli klasičtí bozi podstoupit, aby se v období vrcholné gotiky mohli objevit v těchto rukopisech. Někteří se zpět do zemí svého původu dostali prostřednictvím arabských astrologických spisů, přes Egypt, Sýrii a Mezopotámii,

⁹¹ SEZNEC, J. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. New York: Harper Torchbook, 1961. s. 180.

někteří cestovali přes Sicílii a Španělsko, jiní se navrátili ze severu, z Anglie či Francie. V pozdní gotice, kdy se vyobrazení bohů stávají častějšími, jsou stále vypodobňováni v podobách zdegenerovaných staletími a vlivem cizích kultur. S příchodem renesance však ve své původní domovině dochází k jejich znovuzrození a to v jejich původní, přirozené a klasickému světu vlastní podobě.⁹²

Stejně jako v sochařství i v malířství se objevuje množství zobrazení Chiméry. Vedle toho se kreslíři a malíři při ilustrování bible inspirovali i mytologickou Hydrou. Příležitost jim k tomu nabízela poslední kniha Nového zákona – *Janovo zjevení*. Zde je ve dvanácté kapitole popsán příběh ženy a draka. Vedle ženy oděné sluncem s měsícem pod nohama se na nebi ukázal i veliký rudý drak se sedmi hlavami.⁹³ Právě tento popis se nápadně blíží popisu Hydry, Chiméřiny sestry. Množství zobrazení tohoto draka pochází z *Komentáře k apokalypse* z roku 776, jehož autorem je sv. Baetus z Liébana. Jeho dílo se dochovalo ve zhruba třiceti kopiích, které vznikly mezi 9. a 17. stoletím. Stejně tak jako v Homérově popisu Hydry, má i drak na vyobrazení z roku 1047 (viz obrázek 23), které je kopií Baetova díla, tělo hada se sedmi hlavami, z nichž jedna je větší.

2.3 Novověk

2.3.1 14.–16. století

2.3.1.1 Sochařství

Ač bozi klasického Řecka a Říma přežili období pozdní antiky a následný středověk, byla jejich identita na zobrazeních z těchto dob často skrytá, nepřiznaná. Až renesanční umělci je začali znovu zobrazovat v jejich původních podobách. A to díky znovuobjevení děl Homéra, Vergílie a především Ovidia, která sloužila jako nevyčerpatelná pokladnice příběhů o dobrodružstvích, láskách, poklescích a svárech bohů a hrdinů. Od poloviny 15. stol. se evropské výtvarné umění tematicky tříštilo, antická mytologie však zůstala jedním z vůbec nejdůležitějších námětových okruhů až

⁹² SEZNEC, J. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. New York: Harper Torchbook, 1961. s. 183.

⁹³ BIBLE: PŘEKLAD 21. STOLETÍ. *Zjevení*. [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: <http://www.bible21.cz/online>

do poloviny 19. století.⁹⁴ Renesanční umělci používali jména římských bohů, protože vycházeli z umění starého Říma a čerpali z latinských spisů. S probouzející se vlnou zájmu o staré Řecko v 18. století se pak začala používat i jména bohů v jejich původní, řecké podobě.

Popularita mytologických témat se ve velké míře odvíjela také od poselství, které daný mýtus předkládá. Některé mýty mají hluboké duševní poselství, například mýty o Niobé či Dafné. Jiné pouze umožňovaly ukázat nahé lidské tělo. Dobrymi záminkami k malování či modelování nahého těla byly mýty o Venuši či o Danaé a dalších Diovyh milostných avantýrách. Láska Amora a Psýché či Orfea a Euridiky pak představovala věrnost a trvalost citů.⁹⁵

Za rozmachem renesančního sochařství čerpajícího náměty z antické mytologie stály v oblasti Itálie především rodiny Este, Gonzaga a Medici. Tyto bohaté rodiny investovaly velké prostředky a zadávaly umělcům tvorbu sochařských děl, ať už v mramoru či v bronzu, inspirovaných či plně kopírujících antické sochy. Florentský sochař Donatello (1386?–1466) byl prvním umělcem, který v počátečním období renesance osvobodil sochu od architektury. Samostatně stojící socha se tak jeho prostřednictvím opět zrodila. Ač se ve své tvorbě námětům z klasické mytologie nevěnoval, byl jedním z prvních umělců, kteří se vrátili k formám antického umění a umožnili tak následný rapidní rozvoj renesančního sochařství.⁹⁶

První nahou postavou, vytesanou od konce antiky, je *Adam* sochaře Tullia Lombarda (1455–1532). V této soše praotce Adama snoubil Lombardo s eklekticismem typickým pro pozdní renesanci tělo Apollóna s hlavou Antinoia.⁹⁷ První obnažená postava vytesaná v novověku představující jeden ze základních křesťanských symbolů je tedy kombinací dvou zcela antických a částečně i mytologických motivů.

Jednou z největších osobností italské renesance byl bezpochyby Michelangelo Buonarroti (1475–1564). Již jedna z jeho prvních sochařských prací, reliéf zobrazující bitvu kentaurů s Lapithy, čerpá z antické mytologie. V pouhých sedmnácti letech se Michelangelovi povedlo smísit znalosti děl antiky, které vídal ve sbírkách svých

⁹⁴ STURGIS, A. *Jak rozumět obrazům*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2006. s. 72. ISBN 80-7209-786-5.

⁹⁵ KAWCZAK, K. Antické mýty v umění. *Atelier*. 2007, roč. 20, č. 21, s. 8. ISSN 1210-5236.

⁹⁶ DUBY, G. and DAVAL, J.-L. *Sculpture from the Renaissance to the Present Day*. Koln: Taschen GmbH, 2010. s. 578. ISBN 978-3-8365-2393-6

⁹⁷ STADLER, W. *Dějiny sochařství*. Praha: Rebo Productions, 1996. s. 130. ISBN 80-85815-67-2.

učitelů a mecenášů, se soudobými tendencemi.⁹⁸ Tomuto reliéfu sám Michelangelo připisoval velkou hodnotu a po celý svůj život si ho ponechal ve svém vlastnictví. Pouhé čtyři roky poté do mramoru vytesal sochu *Bakcha* (viz obrázek 24) v životní velikosti. Ve své době šlo o sochu nezvykle velkých rozměrů. Ze zdrojů pocházejících ještě z doby Michelangelova života se zdá, že socha byla vytesána s chybějící pravou rukou a chybějícím penisem, aby si obdivovatelé mysleli, že jde o původní antické dílo. Většina uměleckých historiků se shoduje, že Michelangelův *Bakchos* do nejmenších detailů koresponduje s představami antických autorů o podobě tohoto boha. Z celé šíře Michelangelovy sochařské tvorby jsou postavám řecké mytologie věnovány už pouhé dvě sochy - *Amor* a *Apollón*, kterým se však nikdy nedostávalo zasloužené pozornosti.⁹⁹

Evropa byla mezi lety 1525 a 1530 otřesena kataklyzmatickými událostmi, mezi které můžeme zařadit vzestup protestantismu, války císaře Karla V., vyplenění Říma, druhou florentskou revoluce či pád francouzského krále Františka I. do španělského zajetí. Bylo to období, kdy docházelo k odluce od renesančních jistot, rovnováhy mezi rozumem a krásou, které spojovala víra. Umělecké kruhy se otřásaly. Všechny tyto nejistoty a změny se zrcadlily v manýrismu. V manýrismu se postavy antické mytologie dostaly do ještě větší oblíby, než tomu bylo doposud. Manýrismus je však pojal jinak a hned na první pohled je znát jistý odklon od klasických pravidel zobrazování uměřeně krásného těla. Vlámský sochař známý pod jménem Giambologna (1529–1608), jenž je považován za jednoho z prvních představitelů manýrismu, ve svém díle zpodobnil nespočet postav z antické mytologie. Na jeho soše *Apollóna* (viz obrázek 25) je na první pohled znát, k jaké změně v tomto období došlo. Postava boha je zeštíhlená, pózuje v téměř nepřirozené poloze, končetiny jsou v protichůdném pohybu a tělo tak vytváří – pro manýrismus natolik charakteristickou – hadovitou křivku zvanou „*linea serpentinata*“.¹⁰⁰ Mezi další mytologické náměty zpracované Giambolognou patří například *Héraklés s Nessem*, *Únos Sabinky*, *Merkur* a další.

Dalším představitelem severoevropského manýrismu je Holanďan Adriaen de Vries (1556?–1626), který byl během svého pobytu ve Florencii studentem v Giambolognově ateliéru. Velkou část svého života de Vries strávil v Praze na dvoře Rudolfa II. Během svého působení u císaře odlil de Vries rozsáhlý soubor volně stojících soch

⁹⁸ ZÖLLNER, F., THOENES, C. and PÖPPER, T. *Michelangelo: Complete Works*. Koln: Taschen GmbH, 2007. s. 17. ISBN 978-3-8228-3055-0.

⁹⁹ ZÖLLNER, F., THOENES, C. and PÖPPER, T. *Michelangelo: Complete Works*. Koln: Taschen GmbH, 2007. s. 407–408. ISBN 978-3-8228-3055-0.

¹⁰⁰ STADLER, W. *Dějiny sochařství*. Praha: Rebo Productions, 1996. s. 137. ISBN 80-85815-67-2.

zobrazujících mytologické postavy pro Albrechta z Valdštejna, jednu z nejmýzraznějších osob tehdejší Evropy. Soubor stávající se ze soch *Láokoón a synové*, *Bakchus s vinnou révou*, *Adonis a Venuše*, *Neptun* či *Héraklés zápasící s kentaurem* byl však v roce 1648 z Prahy odvezen během rabování města Švédy. Originály všech těchto soch jsou dodnes k vidění ve švédském Drottningholmu. Kopie zdobící Valdštejnskou zahradu byly v letech 1910–1913 odlity ve Stockholmu na objednávku Karla z Valdštejna.¹⁰¹

Svého vrcholu – výrazového, nikoli chronologického – dosáhl manýrismus v osobě Benvenuto Celliniho (1500–1571), florentského zlatníka s velice divokou pověstí.¹⁰² Mytologická témata se v jeho tvorbě objevovala od samého počátku, nejmýzraznějš díla však pochází z druhé poloviny jeho kariéry. Francouzský král František I. Celliniho povolal do Francie a zadal mu monumentální zakázku: odlít dvanácti Olympanů v životní velikosti z ryzího stříbra. V určitých pramenech se tomuto souboru přezdívá “*dvanáct pochodní*”, jelikož tyto sochy měly být stojany pro pochodně a měly sloužit k osvětlení galerie na zámku ve Fontainebleau. Cellini však odlil pouze sochu představující Jupitera, která se bohužel nedochovala.¹⁰³ Svě nejslavnějš dílo však odlil po návratu do Florencie pod ochranou rodu Medici. *Perseus s hlavou Medúsy* (viz obrázek 26) byl Cellinimu zadán Cosimem I. de Medici., florentským vévodou, který musel v roce 1537, kdy přejal vládu po svém zavražděném bratranci, bojovat s florentskými exulanty, kteří na Florencii vytáhli s cílem znovuvytvořit republiku. Ve chvíli, kdy byli v roce 1527 Medičejští z Florencie vyhnáni, dala republika před palác Signorie postavit Donatellovo sousoší představující *Juditu*, jak utíná hlavu tyranovi – vládě rodu Medici. V roce 1535 však papež z Florencie udělal dědičné vévodství a navrátil ji Medičejským. Po svém nástupu k moci zadal Cosimo I. Cellinimu vytvoření *Persea*, který nahradil před palácem republikánskou *Juditu*. Perseus, který zvítězil nad ženským netvorem – republikou – lidu ukazuje její uťatou hlavu. V současné době stojí obě sochy bok po boku ve florentské Loggii dei Lanzi.¹⁰⁴

¹⁰¹ KOZÁKOVÁ, K. *Bronzové plastiky ve Valdštejnské zahradě*. [online]. [cit. 2015-02-12]. Dostupné z: www.senat.cz/xqw/webdav/pssenat/original/50366/42753/40543

¹⁰² Cellini byl uvězněn v Andělském hradě v Římě a obviněn z vraždy a ze zpronevěry poté, co během vyplenění Říma v roce 1527 údajně odstranil drahé kameny z množství papežských šperků, aby mohl zbylé zlato roztavit. Nakonec byl však propuštěn.

¹⁰³ AVERY, C. in. STUDIES IN THE DECORATIVE ARTS. *Benvenuto Cellini's Silver Statues of the Twelve Olympian Gods for Fontainebleau*. [online]. [cit. 2015-02-12]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40663285?sid=21105865263183&uid=3737856&uid=2129&uid=70&uid=4&uid=2>.

¹⁰⁴ PIJOAN, J. *Dějiny umění 6*. Praha: Knižní klub a Balios, 1999. s. 66. ISBN 80-242-0141-0.

Ve francouzském manýrismu je naopak kladen velký důraz na erotično, což je patrné z většiny plastik pocházejících z tohoto období. Příkladem může být socha připisovaná Jeanu Goujonovi (1510–1565) zobrazující bohyni *Dianu s jelenem*. Ve skutečnosti jde o zobrazení milenky Jindřicha II., Diany de Poitiers, kterou umělci běžně zobrazovali v podobě bohyně lovu, a která sama adoptovala Dianin měsíční srpek jako svůj symbol.

2.3.1.2 Malířství

Tím, že si renesanční šlechta objednávala plátna plná mytologických narážek, dávala najevo svou erudici. Za kompozicemi těchto pláten, založených často na kompilaci několika antických literárních zdrojů, tak stáli dvorní vzdělanci.¹⁰⁵ Jelikož se z malířství starých Řeků a Římanů téměř nic nedochovalo (nástěnné malby z Pompejí a Herculanea byly objeveny až o staletí později), obraceli se umělci na Catullovy spisy z 1. stol. př. n. l. a na spisy Filostratovy z 3. stol. n. l., které obsahovaly vedle pojednání o mytologii i popisy jednotlivých obrazů a často i celých uměleckých sbírek. Mnozí mecenáši si tak najímali umělce, aby jim malovali díla, o kterých se dočetli v klasických spisech.

Renesanční malíři často využívali postavy antických bohů lásky, války, vína či plodnosti v alegorických obrazech. Společné zobrazení Afrodíty a Area tak například reprezentovalo odvěké přání humanistů, aby láska zvítězila nad přirozenou bojechtivostí člověka. Athéna jako bohyně umění a kultury pak často figuruje v politických alegoriích. V období středověku bylo nemyslitelné zobrazovat nahá lidská těla – s výjimkou Adama a Evy, kteří však za svou nahotu pocítili stud ve chvíli, kdy byli vyhnáni z ráje. S příchodem renesance se však tato tendence zcela mění. Umělci i jejich mecenáši, nadšeni ideálními těly antických soch, se chopili těch příběhů, které jim umožňovaly nahá těla zobrazovat. Vznikalo tak množství obrazů bohyň a bohů, nymf a satyrů i smrtelníků v téměř až erotických kompozicích.

Ač je Leonardo da Vinci (1452–1519) považován za umělce, který nejvíce ovlivnil západní kulturu, poměrně malé množství jeho obrazů do dnešních dnů přežilo. Navíc se Leonardo mytologické tematice ve svém díle věnoval o poznání méně, než jak tomu bylo u jeho současníků. Obraz *Lédy s labutí*, jehož originál je považován za ztracený

¹⁰⁵ STURGIS, A. *Jak rozumět obrazům*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2006. s. 73. ISBN 80-7209-786-5.

a jehož podobu známe díky množství kopií jiných umělců a studií samotného Leonarda, je považován za jedno z jeho nejvýraznějších děl. Na obraz *Sv. Jana Křtitele*, který je Leonardovi připisován, nebylo dlouho nahlíženo pouze prizmatem křesťanství. Brzy po dokončení obrazu začal být krásný a androgynně vyhlížející mladík představující Jana Křtitele interpretovaný jako výraz Leonardových homosexuálních sklonů. Právě tato možná obojakost zřejmě vyústila na přelomu 16. a 17. století v úpravu obrazu rukou jiného umělce, který Janu Křtitelovi přimaloval Bakchův břečťanový věnec a hůl v jeho ruce změnil v thyrusus, hůl typickou právě pro Bakcha. Původně ryze křesťanské dílo tak díky způsobu, jakým na něj bylo nahlíženo, změnilo cele svou koncepci.¹⁰⁶

Leonardův současník Sandro Botticelli (1445?–1510) se mytologickým tématům věnoval v mnohem větší míře a jeho mytologické malby jsou jedněmi z nejznámějších děl evropského malířství. V roce 1482 namaloval obraz známý jako *Primavera*, alegorické zpodobnění jara, v jehož středu stojí Venuše obklopena třemi Gráciemi, Flórou, Zefyrem, Kupidem a Merkurem. *Primavera* byla doprovázena plátnem *Pallas s kentauřem*, kde bohyně Athéna odzbrojuje kentaura u bran posvátné zahrady. S největší pravděpodobností šlo o svatební dary pro člena rodiny Medici, které měly alegoricky zvěstovat božskou ochranu nad nově vznikajícím svazkem. Rok poté na dřevěném panelu zpodobnil ležící *Venuši s Martem* představující vítězství lásky nad válkou (viz obrázek 27). Botticelli na tomto plátně zobrazil dualitu lásky. Bůh války Mars ztělesňuje násilnou touhu. Na rozdíl od Venuše je téměř nahý. Malí satyrové zobrazení na plátně jsou symboly chtíče a právě chtíč se satyr s lasturou snaží probudit u Marta. Na druhou stranu Venuše smyslnou touhu překonala. Je oděna do bílého šatu zdobeného zlatým lemováním a spojeného nad prsy broží. Šperk je zhotoven z perel, které symbolizují cudnost. Zobrazení boha Area nejsou nijak častá. Obvykle bývá zobrazován ve skupině s jinými postavami, ať již jde o jeho průvodce v bitvách, či o jeho milostná dobrodružství s Afrodítou, ale zobrazení jeho samotného jsou spíše výjimečná. V postklasickém období je poměrně populární zobrazení spícího Area, jako alegorie na křehkost míru.¹⁰⁷ Téma lásky na tomto panelu – stejně jako u *Primavery* – nasvědčuje, že se jednalo o svatební obraz. Zadavatelem tohoto obrazu byl zřejmě člen rodiny Vespucci. Mluví pro to vosy bzučící kolem Martovy hlavy. Jedna z větví tohoto rodu měla ve svém znaku právě vosy v narážce na podobu italského

¹⁰⁶ ZÖLLNER, F. *Leonardo da Vinci*. Praha: Slovart, 2004. s. 90–91. ISBN 80-7209-517-X

¹⁰⁷ REID, J. D. *Classical Mythology in Arts, 1300-1900s*. New York: Oxford University Press, 1993. s. 190. ISBN 0-19-504-998-5.

označení vos s jejich jménem.¹⁰⁸ Jeho nejznámějším mytologickým obrazem je ale plátno *Zrození Venuše*. Bohyně lásky stojí na lastuře plovoucí na mořské hladině, Zefyrové ji větrem ženou ke břehu ostrova Kypr, kde na ni s pláštěm čeká Flóra. Stejně tak, jako je tomu u *Primavery*, i v případě *Zrození Venuše* je jasně patrná jakási lehkost jeho postav, které se téměř vznášejí, což je v rozporu s ostatní renesanční tvorbou, která dbala na realističnost.¹⁰⁹

Jedním z předních představitelů renesance byl italský malíř známý pod jménem Tizian (1488/1490–1576). Během svého života namaloval velké množství mytologických pláten, z nichž nejzajímavějšími jsou například *Bakchos a Ariadna* či *Uctívání Venuše*. Mimořádné místo v jeho tvorbě však zaujímá série obrazů inspirovaná *Proměnami*, která je souhrnně nazývána *Poesie*, čímž se odkazuje na její literární původ. Do této série patří *Venuše a Adonis*, *Danaé* (viz obrázek 28), *Diana a Aktaión*, *Diana a Kalistó*, *Perseus s Andromédou* a *Únos Európy*. Poslední plátno zachycující *Aktaiónovu smrt* Tizian nikdy nedokončil. Tizianovy *Poesie* nesou hlubší poselství, že střety s mocnými jsou příliš nebezpečné a že i přestupky učiněné bez zlého úmyslu zaslouží příkladné potrestání. Tiziana, jemuž přátelské vztahy s mocnými tohoto světa poskytly vhled do reálné politiky na nejvyšších úrovních moci, tyranská krutost olympských bohů nepochybně fascinovala.¹¹⁰ Ještě jedno dílo z Tizianovy tvorby vyčnívá nad ostatní. Je jím *Apollón a Marsyás*, který je ve vlastnictví Arcidiecézního muzea v Kroměříži. Plátno zobrazující stahování Marsyáse z kůže poté, co prohrál souboj ve hře na lyru se samotným Apollónem, Tizian namaloval v reakci na hrůzný čin, který v roce 1571 otrásl jeho rodnými Benátkami. Touto událostí byla smrt benátského velitele kyperské pevnosti, kterého Turci stáhli z kůže.¹¹¹

Manýrismus v malířství představuje holandský malíř Maarten van Heemskerck (1498–1574), jehož dílo je zastoupeno i ve sbírkách pražské Národní galerie. Heemskerck byl ve své tvorbě velice ovlivněn pobytem v Itálii, kde se obeznámil s renesančními mistry i s počínající vlnou manýristických umělců. Při své cestě zpět na sever byl jedním z prvních, který přinesl motivy antického mýtu do oblastí severní

¹⁰⁸ DEIMLINGOVÁ, G. *Sandro Botticelli*. Praha: Slovart, 2004. str. 46–49. ISBN 80-7209-515-3.

¹⁰⁹ ZUCKER, S. a HARRIS, B. In: KHAN ACADEMY. *Botticelli, Birth of Venus*. [online].

[cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/painting-in-Florence/v/botticelli-the-birth-of-venus-1483-85>

¹¹⁰ KENNEDY, I. G. *Tizian*. Praha: Slovart, 2008. str. 73–77. ISBN 978-80-7391-047-1.

¹¹¹ iDNES. *Tizianův obraz Apollo a Marsyas Česku závidí celý svět*. [online]. [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/tizianuv-obraz-apollo-a-marsyas-cesku-zavidí-cely-svet-pg3-/vytvarne-umeni.aspx?c=A081122_175821_vytvarneum_jaz

Evropy.¹¹² Velice významným dílem je jeho obraz *Venuše a Amor ve Vulkánově dílně*, který zachycuje scénu, kdy Venuše přišla svého muže Vulkána požádat o zbroj pro svého nemanželského syna Aenea, mytologického zakladatele Říma.

Španělský manýrismus je v mytologické tvorbě zastoupen osobou Doménika Theotokópoula (1542–1614), který je však znám pod přívískem El Greco, které odkazuje k jeho řeckým kořenům. *Láokoón* (viz obrázek 29), jediný El Grecův obraz na mytologický námět, vznikl v letech 1610–1614. Láokoóntova hlava zde připomíná hlavu Sv. Petra z Escorialu. Obraz je jakýmsi shrnutím El Grecova života, jeho znalosti helénistické kultury, benátského školení a pobytu v Toledu. Toledo zachytil na pozadí obrazu i s městskou bránou Visagra, před níž čeká trojský kůň.¹¹³ Toto plátno vzniklo během jeho tzv. španělského období a je příkladem typické manýristické olejomalby. Je zřejmé, že se El Greco při práci na tomto plátně inspiroval helénistickým sousoším (viz obrázek 14), které bylo v Římě znovuobjeveno o celých sto let dříve a se kterým se El Greco obeznámil během svého pobytu v Itálii. Pro toto plátno je velice charakteristická silná emoční atmosféra, syté tmavé barvy a až křečovitě napjaté postavy.

2.3.2 17.–18. století

2.3.2.1 Sochařství

Antika zůstala úhelným kamenem, od něhož se vše poměřovalo i v barokní epoše. Vládoucí vrstvy i prostý lid poháněla touha po novém zlatém věku, jak o něm psal Vergilius. Antické vzory byly inspirací pro téměř veškerá barokní výtvarná díla, a to včetně těch, která měla vysloveně křesťanský obsah. Umělecké předpoklady pro výrazové formy baroka mají kořeny v manýrismu. A stejně, jako tomu bylo v případě přijetí a rozšíření manýrismu, i pro vznik, rozšíření a přijetí barokních uměleckých objevů, byly psychologické předpoklady, které vytvořilo množství vědeckých a geografických objevů přelomu 15. s 16. stol., zcela nepostradatelné¹¹⁴

¹¹² KOTKOVÁ, O. Viz rozhovor v praktické části práce.

¹¹³ PIJOAN, J. *Dějiny umění 6*. Praha: Knižní klub a Balios, 1999. s. 234–235. ISBN 80-242-0141-0.

¹¹⁴ KALISTA, Z. *Tvář baroka*. 2. vyd. Praha: Garamond, 2005. s. 179. ISBN 80-86379-90-6.

I v baroku byly námětovou studnicí *Proměny*. Jednou z nejniternějších soch barokní epochy je sousoší *Apollón a Dafné*¹¹⁵ od Gianlorenza Berniniho (1598–1680). Toto dílo zpodobňuje příběh inspirovaný právě *Proměnami*, ve kterém se sluneční bůh bezhlavě zamiluje do nymfy, která jeho lásku neopětuje. Když však vidí, že před bohem není úniku, požádá svého otce o pomoc a ten ji na její přání promění ve vavřínový strom. Právě okamžik, kdy má Apollón nymfu na dosah a kdy se ona začíná měnit ve strom, zpodobnil Bernini ve svém mistrovském díle. Tento Ital je předním představitelem barokního sochařství, v jehož díle se názorně propojují všechny typické znaky barokního umění, k nimž patří umělecky ztvárněná dynamika, prostorově uchopená kompozice, dramatický pohyb a dokonalá trojrozměrnost, která pozorovatele nutí, aby neustále měnil úhly pohledu na toto sousoší. Především jde o psychologický ponor do postav, které jsou Berninim zobrazeny v okamžiku nejvyššího emocionálního vypětí.¹¹⁶ Berniniho tvorba je synonymem římského barokního sochařství; žádný jiný umělec, snad s výjimkou Michelangela, nedokázal poznamenat tento druh umění jako on.¹¹⁷ K jeho raným pracím ve službách rodu Borghese patří sousoší *Plútón a Prosperina* (viz obrázek 30). Stejně jako *Apollón a Dafné* i toto sousoší zachycuje okamžik maximálního napětí. Tento možná jen sekundu trvající moment se stává charakteristickým rysem barokního sochařství. Plútón, vládce podsvětí, unáší krásnou Prosperinu z říše živých, aby z ní učinil svou manželku. O nenapodobitelné umělecké rafinovanosti svědčí otisk, jenž zanechává Plútónova ruka na stehně mladé ženy (viz obrázek 31). Před očima tak nemáme chladný mramor, ale měkké lidské maso.

Berniniho současníkem byl francouzský sochař Pierre Puget (1620–1694). Puget několik let studoval v Itálii a římské baroko ho značně ovlivnilo. Po návratu z Itálie ho zaměstnal Nicolas Fouquet, pro kterého v mramoru vyvedl *Hérakla* pro zahrady zámku ve Vaux-le-Vicomte. Po Fouquetově pádu z královské přízně odjel Puget zpět do Itálie, kde vytesal Hérakla známého jako *Hérakles Gaulois*. Ve svých zpodobněních tohoto největšího hrdiny vychází z estetiky *Hérakla Farnese*. Pravděpodobně nejznámějším dílem Pugetovým je *Perseus a Androméda* (viz obrázek 32), sousoší zachycující – v pravém smyslu baroka – vrcholný okamžik Andromédiny záchrany.

Nejvýraznějším sochařem vlámské barokní školy je Artus Quellinus starší (1609–1668), jehož tvorba ovlivnila vývoj barokní plastiky v celé severní Evropě.

¹¹⁵ Při bližším pohledu je jasné, že inspirací byl Berninimu *Belvederský Apollón*.

¹¹⁶ TOMAN, R. *Baroko: Theatrum mundi. Svět jako umělecké dílo*. Praha: Sloart, 2013. s. 77. ISBN 978-80-7391-710-4.

¹¹⁷ TOMAN, R. *Baroko: Theatrum mundi. Svět jako umělecké dílo*. Praha: Sloart, 2013. s. 526. ISBN 978-80-7391-710-4.

Quellinus pocházel ze šlechtické rodiny a sochařství studoval v římském ateliéru francouzského sochaře François Duquesnoye. Ač ovlivněn Berniniho tvorbou, jeho dílo se vyznačuje nižší mírou expresivnosti, jak je patrné na jedné z jeho nejvýraznějších soch, *Merkurovi*, který je zároveň alegorií Amsterodamu jako města obchodu.

V období baroka se začal objevovat nový žánr v sochařství. Významné osobnosti se nechávají zobrazovat v převlecích a kostýmech bohů a hrdinů klasických mýtů. Není tedy výjimkou vidět Marie-Adélaïde Savojskou, francouzskou dauphine, jako Dianu od Antoina Coysevoxe (1640-1720). A to velice spoře oděnou Dianu. Pouze v těchto případech bylo možné zobrazit takto vysoce postavené ženy královského dvora v podobných pózách a v podobném odění. Coysevox již od svých sedmnácti let kopíroval klasické římské sochy, mezi jinými i *Venuši de Medici*. Během své kariéry se značnou měrou podílel na sochařské výzdobě královského zámku v Marly, pro který vytvořil *Merkura*, *Neptuna* a mnoho dalších. Dalším příkladem tohoto nového trendu je Maria Leszczyńska, francouzská královna a manželka Ludvíka XV., kterou Guillaume Costou (1677-1746) zpodobnil jako Juno, nejvyšší bohyni římského panteonu. Toto přirovnání však není příliš trefné. Maria Leszczyńska byla známa svou zbožností, pokorou, nekonfliktností a přehlížením králových nemanželských vztahů, plně v rozporu se žárlivou a hašteřivou Junonou.¹¹⁸

2.3.2.2 Malířství

Ač se překlady Ovidiových *Proměn* začaly objevovat již v 1. pol. 16. století, pro výtvarné umění se nejvýznamnějšími vydáními staly edice z let 1606 a 1626. *Proměny* vydané Antoniem Tempestou v roce 1606 v Amsterodamu obsahovaly 150 rytin zachycujících scény z jednotlivých básní. George Sandys následně vydal *Proměny* v roce 1632 v Londýně. Ke každé z patnácti knih, do kterých je Ovidiovo dílo rozčleněno, je přiřazena rytina z dílny Salomona Saveryho a Francise Cleina zobrazující příběhy jednotlivých básní dané knihy. Obě tato vydání se stala

¹¹⁸ DUBY, G. and DAVAL, J.-L. *Sculpture from Renaissance to the Present Day*. Koln: Taschen GmbH, 2010. s. 823. ISBN 978-3-8365-2393-6

nevyčerpatelnou studnicí pro umělce následujících staletí¹¹⁹ a není tedy divu, že si *Proměny* vysloužily přezdívku malířova bible.

Počínaje 17. stoletím začala z popudu církve a státu vznikat rozměrná alegorická plátina, velebící mimořádné duchovní i světské skutky. Stát, respektive vládce, využíval umění zobrazující epizody z klasické mytologie k předávání poselství. Ne jinak tomu bylo například na dvoře Karla II., jehož otec, Karel I. Stuart, byl sesazen z trůnu, souzen a uznán vinným ze zrady a v roce 1649 byl popraven. Monarchie byla zrušena, byla vyhlášena Anglická republika a zemi vládl Oliver Cromwel. Poté, co byl v roce 1660 požádán, aby se vrátil do Anglie a ujal se trůnu obnovené monarchie, nenechal si Karel II. uniknout příležitost, aby své postoje a křivdy neventiloval prostřednictvím umění. Tak tomu bylo například při kompletní přestavbě paláce Holyroodhouse ve skotském Edinburghu. Výzdoba stropů a stěn je téměř cele vyvedena prostřednictvím mytologických námětů, jakými je například Héraklův vstup na Olymp mezi bohy. Ač tyto motivy pocházejí ze starověku, nesou také aktuální poselství. Karel II. se jako polobůh Héraklés vrací zpět tam, kam patří – na trůn a do společnosti bohů. Stejně tak je možné vyložit i význam a poselství francouzských tapisérií zobrazujících epizody ze života Apolla a Diany. Božská dvojčata se na jedné z nich mstí smrtelníkům za urážku, které se na nich dopustili tím, že se nad bohy povyšovali. Ideální téma pro Karla II., který tím, že je zpět u moci, triumfuje nad společností, která se odvážila zpochybňovat bohem dané právo jeho rodiny na trůn a která popravila jeho otce.¹²⁰

Malířem, jehož tvorba byla počátkem a jedním z nejvýraznějších momentů baroka, byl Ital známý pod přízviskem Caravaggio (1571–1610). Tento skandály opředený umělec, který během svého poměrně krátkého života vyprodukoval dílo pozoruhodného významu, se k motivu řeckého mýtu uchýlil několikrát. V první řadě jde o obraz s názvem *Nemocný Bakchus*, který Caravaggio namaloval po šestiměsíčním pobytu ve špitále. S největší pravděpodobností jde o autoportrét, který vznikl za pomoci zrcadla. Již zde je patrný Caravaggiův vysoce individuální a snadno rozpoznatelný styl. Krátce poté vznikl další *Bakchus*, tentokrát však plný zdraví a životní síly. Tento obraz byl až do roku 1916, kdy byl objeven v depozitáři florentské galerie Uffizi, považován za ztracený. Jeho znovuobjevení vyvolalo senzaci. Posledním mytologickým plátnem je *Amor Vincit Omnia* (viz obrázek 33). Plátno zobrazuje Amora s tmavými křídly, který

¹¹⁹ MORFORD, M. P. O. and LENARDON R. J. *Classical Mythology*. 7th ed. New York: Oxford University Press, 2003. s. 698–699. ISBN 0-19515344-8.

¹²⁰ The Queen's Palaces. 3. díl. *Holyroodhouse* [epizoda dokumentárního seriálu]. Velká Británie, BBC, 2011. [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=R77izown4us>

má u nohou symboly všech odvětví lidské činnosti, čímž Caravaggio poukazoval na fakt, že láska zvítězí nad vším. Tento obraz však zadavatele, který ho označil za nestydatý, rozhořčil. Údajně měl obraz představovat narážku na svatého Bartoloměje z *Posledního soudu* v Sixtinské kapli; Caravaggio prý chtěl odhalit Michelangelovu homosexualitu.¹²¹ I Caravaggiova sexualita je předmětem spekulací. Pro jeho homosexualitu hovoří i předměty jeho pláten. Během svého života nenamaloval ani jeden ženský akt. Mladí, smyslní a nazí chlapci však byli jeho častým námětem, a to i na výše zmiňovaných mytologických plátnech.

Velkým pokračovatelem Caravaggiovy tradice byl mistr španělského baroka Diego Velázquez (1599–1660). Mýtickým námětům se věnuje hned několik jeho pláten. *Triumf Bakcha*, *Venušina toaleta* či *Apollón ve Vulkánově dílně* patří mezi ta nejvýraznější. Je na nich patrná Velázquezova snaha o realismus, který je v přímém protikladu k renesanční idealizaci. Tato tendence je jasně patrná na *Apollónovi ve Vulkánově dílně*, kde není ani jedna z postav ztvárněna s klasicky krásnými rysy. I samotný Apollón má zvláště všední tvář.

Představitelem severské barokní školy byl Peter Paul Rubens (1577–1640). Rubensovo dílo se vyznačuje lyrismem, výmluvností a smyslností, charakteristické pro jeho tvorbu jsou kypré a spoře oděné ženy, odklon od realismu, který se s postupujícím životem jen prohlubuje. Všechny tyto vlastnosti jsou rozpoznatelné v jeho mytologických pracích, kterých je bezpočet. Jeho *Bitva Amazonek* z období kolem roku 1615 patří mezi nejdynamičtější díla barokního malířství vůbec.¹²² Stejně jako ostatní umělci, i Rubens čerpal inspiraci z *Proměn*. Za zmínku jistě stojí jeho *Ganymédés s orlem* či *Venuše a Adonis*. V posledním období svého života se Venuše stala jeho oblíbeným motivem, především proto, že mu modelem stávala jeho krásná žena Helena, a svou tvorbou dával najevo svou vlastní lásku k ní.¹²³ Na slavném plátně s názvem *Paridův soud* Heleninu podobu dostala jak Venuše, tak i Minerva a Junona. Zároveň ke konci života propadl tvorbě Tizianově a náruživě jeho díla kopíroval – mezi jinými opět Ovidiem inspirovaný *Únos Európy*.

Rubensovým současníkem a taktéž představitelem severoevropské malířské školy byl Rembrandt van Rijn (1606–1669). Tento Holanďan, jedna z největších osobností evropského umění, se ve svém díle nevěnoval mytologickým námětům v takové míře,

¹²¹ NÉRET, G. *Caravaggio*. Praha: Slovart, 2005. s. 31. ISBN 80-7209-750-4.

¹²² NÉRET, G. *Peter Paul Rubens*. Praha: Slovart, 2005. s. 29-30. ISBN 80-7209-672-9.

¹²³ IBID. s. 69.

jako tomu bylo například u zmiňovaného Rubense. Nicméně již v počátečních obdobích tvorby, ve svých šestadvaceti letech, namaloval *Únos Európy*, který je často označován za zářný příklad zlatého věku barokní malby. Již na této olejomalbě je pozorovatelný charakteristický rys Rembrandtovy tvorby – hra se světlem a stínem. Zřejmě nejznámějším Rembrandtovým obrazem s mytologickým námětem je jeho *Danaé* z roku 1636 (viz obrázek 34). Plátno zachycuje Danaé na lůžku, jak vítá Dia, který ji oplodní v podobě zlatého deště. Z tohoto svazku se narodí Perseus, jeden z největších hrdinů řecké mytologie. Stejně jako pro *Únos Európy* i pro *Danaé* byl inspirací Ovidius a jeho *Proměny*.

Nicolas Poussin (1594–1665) byl francouzský představitel klasicistního baroka, který velkou část života tvořil v Římě. Ve městě na Tiberu tak vytvořil svá největší díla, z nichž velká část má mytologické náměty. Stejně jako Bernini i Poussin vytvořil dílo zobrazující okamžik proměny Dafné. Mezi další plátna patří *Venuše s Adonisem*, *Venuše truchlící nad Adonisem*, *Krajina s nymfami a satyry*, *Bakchanálie* a mnohé další. Velice zajímavým plátnem je *Říše Flóry*, což je alegorie neustálého proměňování veškerého bytí, kde autor kombinuje hned několik příběhů z *Proměn*. Bohyně Flóra tančí uprostřed zástupu bohů a héroů, jimž osud přičkl proměnu v květiny. Mezi jinými tak můžeme vidět Narcise zamilovaného do svého vlastního obrazu, Hyakintha, kterého nechtěně usmrtil jeho vlastní milenec Apollón, a Adónida, z jehož krvácející rány vyrůstá Adónidova růže.¹²⁴

V 17. století mívala mytologie stále ještě alegorickou či symbolickou funkci a sloužila k tomu, aby ještě o stupeň pozvedla slávu zobrazované osoby nebo některých mravních či filosofických myšlenek. Ač nikdo v Jupitera či Venuši nevěřil, představovali bohové a polobohové nejvyšší meze, k nimž bylo možné přirovnávat věci, ve které měli lidé věřit. V rokoku však premisa tohoto postupu pomalu padá. Celá věc se proměnila v pouhé obveselení, jak je zřetelné například z díla Jean-Marca Nattiera (1685–1766), který se proslavil zobrazováním žen francouzského královského dvora v přestrojení za různé mytologické ženy. Z jeho obrazů vystupuje do popředí například *Mademoiselle de Lambesc v podobě Minervy* (viz obrázek 35) či plátna zobrazující dcery Ludvíka XV.: *Madame Henriette jako Flóra* a *Madame Adélaïde jako Diana*.¹²⁵ Rokoko vneslo do malířství nejen smysl pro intimitu a charakteristické ornamentální formy, ale i zálibu ve vyumělkovaném zobrazování přírody. Tyto charakteristiky se snoubí v díle

¹²⁴ TOMAN, R. *Baroko: Theatrum mundi. Svět jako umělecké dílo*. Praha: Slovart, 2013. s. 77–78. ISBN 978-80-7391-710-4.

¹²⁵ PIJOAN, J. *Dějiny umění* 8. 4. vyd. Praha: Knižní klub a Balios, 2000. s. 33–34. ISBN 80-242-0216-6.

Francoise Bouchera (1703–1770), jehož plátna, zobrazující ženské představitelky klasické mytologie v až téměř erotických situacích, pobuřovala Denise Diderota, protože dávala na odiv „svůdná narůžovělá těla a falšovala mytologii.“¹²⁶

Za španělskou malířskou školu období romantismu je třeba zmínit Francisca Goyu (1746–1828). Ač se klasická mytologie v jeho díle objevuje ojediněle, jedno z jeho nejznámějších děl však mytologickým plátnem je. Obraz patřící do série zvané „černé malby“ zobrazující *Saturna pojídajícího své dítě* (viz obrázek 36) byl původně namalován přímo na stěnu Goyova domu a po jeho smrti byl přenesen na plátno. Předmět tohoto plátna pochází z Hesiodova *Původu bohů*, kde Hesiod říká, že Saturn, jemuž bylo předpovězeno, že ho svrhne jeho vlastní potomek, ze strachu ze ztráty moci pozřel všechny své děti. Možných interpretací tohoto konkrétního díla bylo představeno mnoho, jednou z pravděpodobných je však alegorické zpodobnění španělské společnosti pohlcované napoleonskými válkami a revolucemi.

Společně s historickou malbou se výjevy používající antickou mytologii staly v porevoluční Francii jedním z hlavních médií, jejichž prostřednictvím byly šířeny vlastenecké a obecně morální ideje.¹²⁷

2.3.2.3 Château de Versailles

Původně malý lovecký zámek Ludvíka XIII. situovaný v mokřinatých lesích jihozápadně od Paříže upoutal pozornost Ludvíka XIV., který ho zpočátku využíval k útěkům od protokolem svázaného dvora. Zde si mohl užívat milostné avantýry ve větším soukromí. Ludvík XIV. díky zkušenostem z dětství, kdy musel se svou matkou několikrát prchat z Paříže před šlechtickým povstáním a následnou občanskou válkou, které jsou souhrnně nazývány *fronde*, hlavní město nenáviděl. Postupně si Versailles natolik oblíbil, že přistoupil k sérii rozsáhlých stavebních kampaní, které původní zámek zcela přetvořily. Do Versailles přesídlil, vytvořil z něj centrum Francie a inspiraci pro téměř celou Evropu.

V roce 1661, kdy Ludvík vzal otěže vlády do svých rukou, se účastnil oslav pořádaných ministrem financí Nicolasem Fouquetem na jeho zámku Vaux-le-Vicomte. Ludvík byl

¹²⁶ PIJOAN, J. *Dějiny umění* 8. 4. vyd. Praha: Knižní klub a Balios, 2000. s. 11. ISBN 80-242-0216-6.

¹²⁷ STURGIS, A. *Jak rozumět obrazům*. 1. vyd. Praha: Sloart, 2006. s. 73. ISBN 80-7209-786-5.

stavbou uchvácen a poté, co Fouquet upadl v nemilost a byl uvězněn, povolal do svých služeb tři muže, kteří stáli za vznikem Vaux-le-Vicomte: architekta Louise Le Vau, zahradního architekta André Le Nôtre a malíře Charlese Le Bruna. Tito muži jsou otci Versailles. V následujících letech Ludvík pořádal v parcích – u stále malého zámečku – ve Versailles několikadenní oslavy známé jako *Plaisirs de l'Île enchantée*. Během těchto oslav vystoupil Ludvík v *Ballet de la Nuit* a to v převlečení za slunečního boha Apollóna (viz obrázek 37). Od roku 1662 je jeho identifikace s řeckým bohem, asociovaným s mírem, uměním a sluncem, všudypřítomnou symbolikou a nástrojem Ludvíkovy politiky, která měla upevnit Ludvíkovo postavení jako bohem zvoleného a pomazaného panovníka, který je rovný starým řeckým bohům, a tudíž nad všemi lidmi.

Jako Apollón přinesl Ludvík, král-válečník, Francii mír a prosperitu, stejně jako byl Apollón bohem umění, byl Ludvík mecenášem všech uměleckých odvětví, díky němu se francouzské umění a styl stalo po následující staletí vzorem celé Evropy. Asociace s Apollónem však sahala ještě dále, do sfér každodenního života. Nově zavedené rituální obřady králova vstávání (*lever*) a ulehání na lože (*coucher*) představovaly zásadní milníky dvorního života stejně tak, jako východ slunce mění noc v den a západ den v noc.¹²⁸

I geografická orientace samotného paláce ve Versailles odráží tuto identifikaci s Apollónem. Palác leží na východo-západní ose. Slunce při východu osvítl palácové nádvoří, jehož střed představují okna Ludvíkovy obřadní ložnice, kde probíhá *lever*. Slunce pak pokračuje dále přes palác, do zahrad, kde na sluneční ose leží *bassin de Latone* zobrazující výjev z Ovidiových *Proměn*. Středobod fontány tvoří socha bohyně Létó chránící své děti – Apollóna a Artemis – před útoky vesničanů, kteří jim brání v nabrání vody z tůně. Létó vesničany prokleje a ti se změň v žáby. Celé toto monumentální sousoší však ukrývá i epizodu Ludvíkova života: Létó zde představuje Annu Rakouskou, Ludvíkovu matku, jak ho chrání před účastníky *fronde*.¹²⁹ Cestu slunce pak v rámci parku uzavírá *bassin d'Apollon*, představující západ slunce, v jejímž středu na vodní hladině přistává Apollón ve svém slunečním voze taženém koňmi. Jedno z vrcholných děl francouzského barokního sochařství se nachází taktéž v palácových zahradách a stejně jako vše ostatní, i toto sousoší je alegorií Ludvíka a jeho dvora. François Girardon (1628–1715) na tomto uskupení sedmi mramorových

¹²⁸ PICON, G. *Versailles: A Private Invitation*. Paris: Flammarion, 2011. str. 85. ISBN 978-2-08-0200761.

¹²⁹ CHATEAU DE VERSAILLES. *The Fountains*. [online]. [cit. 2015-01-26]. Dostupné z: <http://en.chateauversailles.fr/explore-the-estate/the-garden/the-copses/the-fountains>

soch v životní velikosti, které nese název *Apollónova lázeň*, pracoval po dobu sedmi let. Toto sousoší představuje jeden z vrcholů francouzského baroka a vrcholné dílo Girardona.

Kolem roku 1670 dochází k prvním zásadním změnám paláce, které v sobě nesly stejné heliocentrické poselství jako zahrady. Kolem starého zámečku Ludvíka XIII. byla postavena tzv. obálka, nové budovy ve svém středu objímají původní zámek. Nově vzniklá budova byla místem, kde se nacházely hlavní královny a královniny pokoje, známe jako *grand appartement*, a další reprezentační prostory. Obě série pokojů, představující králův a královnin *appartement*, byly co do velikosti a uspořádání pokojů totožné. Každý *appartement* tvořilo sedm pokojů, z nichž každý představoval jednu planetu tehdy známého solárního systému a tematicky byl věnován jednomu z olympských bohů či antickému hrdinovi. V centru každého *appartementu* byla obřadní ložnice věnovaná Apollónovi, symbolizující královskou moc a její postavení v rámci francouzského dvorního protokolu.¹³⁰ Výzdoba těchto místností pak reflektovala činy jednotlivých bohů ve vztahu k Ludvíkovi a Francii. Interiér celého paláce byl protnut symboly Apollóna, jakými byl vavřínový věnec či lyra, spolu se symboly Ludvíka – propletené dvojité “L”, královská koruna či ruka spravedlnosti.

Jelikož Ludvík sám sebe identifikoval s Apollónem, ostatní dvořané se mu snažili v tomto ohledu přiblížit a dát najevo svou blízkost a oddanost tím, že sebe samé nechávali zobrazovat jako postavy z antické mytologie. Patrně nejvýraznějším dílem tohoto typu je ohromné plátno, jehož autorem je Jean Nocret. Obraz namalovaný v roce 1670 pro zámek Saint-Cloud zobrazuje Ludvíka a jeho rodinu v převlečení za Olympany (viz obrázek 38). Ludvík-Apollón sedí polo-obnažen na trůnu, u jeho nohou sedí jeho manželka Marie Tereza, v převlečení za Juno, společně s dětmi. Vpravo od krále stojí Anna Marie Luisa z Orléansu, králova sestřenice a nejbohatší dědička tehdejší Francie, oděna jako Diana. Ve středu plátna je Ludvíkova matka, Anna Rakouská, jako Kybelé. Levé části pak dominuje postava Ludvíkova bratra, Filipa Orléanského, jako Merkura držícího jitřenku. Z jedné strany stojí jeho žena Henrietta Anna jako Flóra a úplně vlevo sedí její matka, anglická královna Henrietta Marie, která byla zároveň Ludvíkovou a Filipovou tetou.¹³¹ Tato móda přežila Ludvíka samotného a trvala prakticky až do pádu monarchie. Příkladem této praxe jsou například série

¹³⁰ CARLIER, Y. *A Day at Versailles*. Paris: Flammarion, 2013. str. 21. ISBN 978-2-08-030143-7.

¹³¹ MARAL, A. et MILOVANOVIC, N. *Versailles et l'antique*. Paris: Éditions Artlys, 2013. str. 280–281. ISBN 978-2-85495-512-5.

obrazů Jean-Marca Nattiera či François-Huberta Drouaise, kteří zobrazovali ženy dvora Ludvíka XV. v podobě Diany, Flóry, Hébe a dalších řecko-římských bohyň.

Ač není personifikace panovníka s bohem ničím novým, rozsah a systematické využívání glorifikace krále a jeho rodiny prostřednictvím jejich identifikace s božskými Olympany dosahuje svého vrcholu právě na dvoře Ludvíka XIV. a jeho následovníků i ve stavbě paláce samotného.

2.3.3 19. století až současnost

2.3.3.1 Sochařství

Benátčan Antonio Canova (1757–1822) je nejvýraznější osobností neoklasicistního sochařství, jehož dílo obsahuje mytologické náměty, témata a motivy téměř v celé své šíři. V mramoru tak zpodobnil množství epizod klasické mytologie. Mezi jeho nejznámější práce patří *Amor oživující Psýché*, motiv populární již od dob helénismu. Velkou část jeho tvorby představuje i heroická série sestávající mimo jiné ze soch *Théseus zabíjející kentaura*, *Théseus s Mínotáurem*, *Hérakles a Lichás* či *Perseus s hlavou Medúsy* (viz obrázek 39). Právě poslední zmíněná socha si vysloužila takové uznání, že v rámci Musei Vaticani byla, jako jediná novověká socha, vystavena na tzv. osmiúhelníkovém nádvoří po boku antických mistrovských děl jakými je *Belvederský Apollón*, *Belvederský Hermés* či *Láokoón*.¹³² I jeho portrétní tvorba se nesla v duchu klasické mytologie. Napoleonovu sestru, Pauline Borghese, zpodobnil Canova jako Venuši. Původně měla být Pauline – na objednávku svého manžela – zobrazena jako plně oděná Venuše. Pauline, známá svým promiskuitním chováním, však trvala na obnažené ležící Venuši, v té době velice neobvyklém způsobu portrétního zpodobnění. Tato volba byla odůvodněna skutečností, že rodina Borghese odvozuje svůj původ od mytologického Aenea, Venušina syna.¹³³

Společně s Canovou je za hlavního představitele neoklasicismu považován Bertel Thorvaldsen (1770–1844) z Dánska. Sám Thorvaldsen říkával, že se narodil až

¹³² VATICAN MUSEUMS. Octagonal Court. [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: http://mv.vatican.va/3_EN/pages/MPC/MPC_Sala02.html

¹³³ KHAN ACADEMY. Canova, Paolina Borghese as Venus Victorious. [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/neo-classicism/a/canova-paolina-borghese-as-venus-victorious>

v okamžiku, kdy vstoupil do Říma. Již po první návštěvě věčného města, kde studoval antické sochy, vytvořil jílový model zobrazující lásóna. Na základě tohoto modelu, který je považován za Thorvaldsenovo první velké dílo, pak o téměř čtvrt století později do mramoru vytesal kolosální sochu *lásón se zlatým rounem* (viz obrázek 40), která byla opěvována pro své vznešené rysy, formu, vyrovnanost a nezatíženost jakýmkoliv emocemi. Následovala řada klasických témat, která často byla již zpracována samotným Canovou. Thorvaldsenova díla jsou však prostší, přirozenější a bližší svým antickým vzorům. Jedním z jeho vrcholných děl je *Ganymédés klečící před orlem*, zobrazující Dia v převtělení za orla, při svádění krásného Ganyméda, kterého učinil božským číšníkem na Olympu.¹³⁴

Krise klasického ideálu krásy se v umění objevuje od poloviny 19. století, kdy měšťanský humanismus společně s průmyslovou revolucí prohlubují roztržku člověka a přírody. Klasicistní pojetí, které stanovuje objektivní měřítko na základě antického vzoru, zde selhává. Klasický ideál, vyvážené sjednocení obsahu a formy, už neodpovídá nové životní realitě, což vede k dezintegraci obou složek. Právě tato rozpolcenost se stává specifíkem dalšího vývoje moderního umění. Klasicismus však nezaniká, ve výtvarném umění 2. pol. 19. stol. a ve 20. stol. se neustále znovuobjevuje, ať již v mladším díle Picassově, Derainově, Légerově, Štursově a mnohých dalších.¹³⁵

V období historizujících stylů docházelo, spíše než k nějaké inovaci v zobrazování mytologických námětů, ke snaze o napodobování způsobů, jakými byly tyto náměty zpracovávány v minulosti. Novorenesance tedy čerpala z námětů a forem renesančního umění, novobarokní umění využívalo postupů, které byly vlastní baroknímu sochařství. Jakousi výjimkou, která potvrzuje pravidlo, byla osoba francouzského novobarokního sochaře Laurent-Honoré Marquesteho (1848–1920), jehož vrcholným dílem je *Perseus vraždící Medúzu* z roku 1876 (viz obrázek 41). V této mramorové plastice se snoubí prvky a postupy barokního sochařství, jakými bylo vrcholné dramaticko, patos, zobrazování námětu v klimaxu, se znaky nově nastupujícího moderního sochařství. Marqueste je tak jedním z umělců období přechodu.

¹³⁴ DUBY, G. and DAVAL, J.-L. *Sculpture from Renaissance to the Present Day*. Koln: Taschen GmbH, 2010. s. 854–855. ISBN 978-3-8365-2393-6.

¹³⁵ MICHALOVÁ, R. *Klasicismus v moderním umění*. Praha: Galerie Michal's Collection, 2007. s. 27–29. ISBN 978-80-239-9089-8.

I když je sochařská tvorba Jakuba Obrovského (1882–1949) často opomíjena ve prospěch jeho malířských děl, právě v jeho plastikách se objevují náměty z řecké mytologie. Svými plastikami šel zcela programově proti soudobému proudu moderního umění, neuznával ho a odmítal. Mezi jeho nejznámější sochy patří Vraždící Odysseus z roku 1931. Za tuto plastiku, která téměř dokonale zachycuje postavu jednoho z největších řeckých hrdinů v pohybu, získal Obrovský v roce 1932 ocenění na Olympijských hrách v Los Angeles.¹³⁶

Dnes již ikonickým dílem je *Spící Múza* (viz obrázek 42) francouzského sochaře rumunského původu – Constantina Brancusiho (1876–1957). Téma spící Múzy se v Brancusiho tvorbě znovuobjevuje od roku 1909, kdy vytvořil první múzu, po dobu téměř dvaceti let. První *Spící Múza* byla vyvedena v mramoru, v pozdějších variacích se však umělec obrací k využití bronzu. Brancusiho *Spící Múza* se na počátku 20. století stala příkladem moderních forem využívajících archetypálních tvarů.¹³⁷

Aristide Maillol (1861–1944) byl představitelem francouzského sochařství přelomu a první poloviny 20. stol. Ve svém sochařském díle, kterému dominují monumentální bronzy, se mnohokrát věnoval mytologii, především ženským postavám mytologie, jakými jsou Venuše, Flóra, personifikace Jara či Tři Grácie. Na jeho sochách je patrná senzualita jeho tvorby. Jeho vyvážené uspořádání objemů, vlnivý rytmus postojů a zdravá robustnost ženských těl vytvářejí moderní verzi klasicismu.¹³⁸

Ossip Zadkine (1890–1967) byl francouzský kubistický sochař ruského původu. Ve svém díle několikrát zobrazil Orfea. Zadkinova záliba v melodramatičnosti i jeho obdiv k Rodinovi z něj učinily sochaře snadno srozumitelné symboliky, kterou oceňovalo široké publikum. Tělo *Orfea* z roku 1956 je pojato jako velká lyra a socha tak dostává zcela nového rozměru, místy nabývá rázu dramatické masky.¹³⁹

Stejně tak, jako svou fascinaci Freudem promítl Salvador Dalí (1904–1989) do svých pláten, nechal se jeho teoriemi inspirovat i ve své sochařské činnosti. Dalí řekl: „*Jediný rozdíl mezi nesmrtelným Řeckem a dnešní dobou je Sigmund Freud, který objevil, že lidské tělo [...] je dnes plné tajných zásuvek, které dokáže otevřít jen*

¹³⁶ TUNKLOVÁ, I. Jakub Obrovský – Arkádie. *Atelier*. 2015, roč. 28, č. 1, s. 8. ISSN 1210-5236.

¹³⁷ ART INSTITVTE CHICAGO. *Sleeping Muse, 1910*. [online]. [cit. 2015-02-05]. Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/9024>

¹³⁸ PIJOAN, J. *Dějiny umění 10*. 4. vyd. Praha: Knižní klub a Balios, 2000. s.56–57. ISBN 80-242-0218-2.

¹³⁹ PIJOAN, J. *Dějiny umění 10*. 4. vyd. Praha: Knižní klub a Balios, 2000. s. 76. ISBN 80-242-0218-2.

psychoanalýza.”¹⁴⁰ Právě zásuvky byly v Dalího díle koncem 40. let silně zastoupeny. Socha z roku 1936 nesoucí název *Afrodíta Miloská se zásuvkami* (viz obrázek 43) je přepracovanou ikonickou *Afrodítou Miloskou*, do jejíhož těla Dalí zakomponoval právě ony Freudovy zásuvky.

K mytologickým motivům se ve svém díle uchyluje i jeden z nejvýznamnějších českých sochařů – Olbram Zoubek (nar. 1926). Ve své sochařské tvorbě vychází z etruského umění a i jeho náměty jsou tradiční – často z řecké mytologie. Stejně jako antičtí umělci i Zoubek své sochy koloruje. Již v 60. letech usiloval o jednoduché monumentální tvary, abstraktní archaické bloky. Vznikly tak plastiky nesoucí jméno *Kúros* a *Koré*, odkazující k tradici sochařství archaického období. Ve své figurální tvorbě je celoživotně okouzlen antikou a již zmiňovaným archaickým uměním a ve své tvorbě tak často představuje mnohé postavy antických mýtů. Z 80. let pochází série plastik v nadživotní velikosti, která je známa pod jménem *Ífigeneia*, jež odkazuje k dceři krále Agamemnóna, který po boku svého bratra vedl válku proti Tróje. Plastiky z této série zobrazují *Agamemnóna*, jeho ženu *Klytaimnéstru* a jejich dceru *Ífigeneiu* (viz obrázek 44), Agamemnónova bratra *Meneláa* či jeho ženu *Helenu*. Jsou to nejen literárně dramatické postavy antického dramatu, ale také podobizny konkrétních sochařových přátel-herců.¹⁴¹

Ani začínající čeští umělci v současné tvorbě tematiku antické mytologie neopomíjejí. Například Tadeáš Podracký ve spolupráci se společností Moser vytvořil skleněné sousoší představující *Kastóra* a *Polydeuka* – dvojčata a nevlastní bratry zároveň – s názvem *DIOSCURI* (viz obrázek 45). Podracký vycházel z ikonického archetypálního tvaru starořeckých amfor.

2.3.3.2 Malířství

Předním představitelem francouzského klasicismu byl Jacques-Louis David (1748–1825). Mytologická témata se objevovala v Davidově tvorbě téměř po celý jeho tvůrčí život. Zásahu na tom mělo šest let, které strávil v Římě, kde maloval skici a studie podle antických soch. O jeho budoucí zálibě v mytologické tematice však

¹⁴⁰ NÉRET, G. *Salvador Dalí*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2003. s. 44. ISBN 80-7209-530-7.

¹⁴¹ SCHMELZOVÁ, R. Heretik tradice a dívka se zlatými vlasy. *Atelier*. 2014, č. 3, roč. 27, s. 13 a 16. ISSN 1210-5236.

rozhodla návštěva Pompejí a Herkulanea v roce 1779. V témže roce namaloval obraz zachycující *Patroklův pohřeb*, který na pařížském Salonu v roce 1781 vyvolal pozdvižení, a z Davida se stala jedna z předních postav historické malby. Z množství pláten zpracovávajících klasickou mytologii vyčnívají nad ostatní například *Paris a Helena* z roku 1788 či jeho monumentální *Sabinky* z roku 1799. V roce 1814 zpracoval David velice populární námět celého novověku – *Amora s Psýché*. Jeho verze však vyvolala pobouření, protože místo idealizovaně krásného boha lásky na plátně zobrazil nehezkého a pošilhávajícího mladíka. Stejně tak jako v uměleckém světě vůbec, i v tvorbě Davidově je patrný posun ve způsobu zobrazování mytologických témat. V průběhu 2. pol. 18. století se umělci začali odklánět od zobrazování hravých a lechtivých scének zachycujících milostná dobrodružství bohů, nutno však podotknout, že tyto náměty nikdy zcela nevytizely, k tématům filosofičtějším s hlubšími významy. Právě do tohoto pokračujícího trendu můžeme zařadit například Davidovu *Truchlící Andromaché* či *Přísahu Horatiů*.¹⁴² Davidovo poslední plátno bývá často označované za jeho vrcholnou mytologickou malbu. Jde o *Marta odzbrojovaného Venuši a Gráciemi* (viz obrázek 46), námět, který se těšil oblibě již v období antiky, alegoricky znázorňuje vítězství lásky nad válkou.

Pokračovatelem Davidovým byl jeho žák, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), který se stal vůdčí osobností francouzského malířství a posledním velkým klasicistou. Stejně jako jeho učitel i Ingres strávil mnoho času v Římě studiem antického umění, které se vždy zrcadlilo i v jeho vlastním díle. V počátečním období své tvorby přijal i kompoziční principy Davidova klasicismu, především mělký prostor odvozený z antických reliéfů.¹⁴³ Mezi jeho nejznámější obrazy, kterými se však jaksí odklonil od Davidova estetického učení, jsou *Jupiter a Thetis* či *Oidipús a Sfinx* (viz obrázek 47). Právě druhým zmiňovaným plátnem Ingres znovuobjevil Oidipa a jeho příběh pro výtvarné umění. Oidipův osud byl od konce antiky umělci zcela opomíjen, díky Ingresovi se však dostal do povědomí umělecké veřejnosti a v 2. pol. 19. stol. již představoval jedno z často se objevujících témat.¹⁴⁴

V období 2. pol. 19. stol. dochází k ústupu historické, mytologické a alegorické malby do pozadí a do popředí se dostávají náměty vztahující se k lidskému nitru a k životu

¹⁴² JOHNSON, D. *Jacques-Louis David: The Farewell of Telemachus and Eucharis*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1997. str. 53. ISBN 0-89236-236-7.

¹⁴³ MRÁZ, B. *Ingres - kresby*. Praha: Odeon, 1983. str. 9.

¹⁴⁴ MUSEÉ DU LOUVRE. *Oedipus Explaining the Enigma of the Sphinx*. [online]. [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/oedipus-explaining-enigma-sphinx>

v moderní společnosti. Na pozadí Freudových a Jungových teorií však počátkem 20. století přichází znovuoživení klasické mytologie, a to na plátnech umělců jako byli Picasso, Beckmann či Klimt.

Na počátku 20. stol. se někteří umělci začali opět navracet k tématům z antické mytologie. Jedním z prvních byl na samém počátku století Rakušan Gustav Klimt (1862–1918). Již během studií přišel do styku s antickým uměním a jeho formami. Prostřednictvím studia a kreslení sádrových odlitků slavných soch si Klimt osvojil smysl pro ušlechtilé proporce. Z tohoto základního vzdělání pak těžil v celé své tvorbě.¹⁴⁵ Na plátna přenesl ženské postavy řeckých mýtů, mezi nimi Athénu či Danaé. Plátno s názvem *Danaé* (viz obrázek 48; pro porovnání s Danaé od Tiziana viz obrázek 28, pro porovnání s Danaé od Rembrandta viz obrázek 34) je pro Klimta jen záminkou pro zobrazení milostné extáze ženy, kterou tak často a rád zobrazoval. Poté, co Zeus navštíví Danaé v podobě zlatého deště, narodí se jí syn. Klimt na svém obraze zachycuje právě okamžik početí Persea. Proud zlatých mincí, smíchaný s pozlacenými spermii, se vlévá mezi mohutná stehna spící ženy. Svým způsobem je zachycená scéna znásilněním, protože lze předpokládat, že spící Danaé nemá o tom, co se děje, vůbec tušení.¹⁴⁶ Toto zobrazení ženské sexuality vyznačuje nejbezprostřednější erotikou, což je ještě zesíleno obrazem plného ženského těla zachyceného zblízka, celou třetinu plátna vyplňuje stehno Danaé, která Diovi otvírá klín, pravou ruku má v milostné křeči. Fakt, že Klimt čerpal toto téma z mytologie, poněkud zmírňuje vyzývavě smyslný charakter obrazu, především v porovnání s Klimtovými erotickými kresbami.¹⁴⁷

Ve 20. letech se mytologické výjevy začaly objevovat i v díle Pabla Picassa (1881–1973), kde se znovuobjevovaly po celý jeho tvůrčí život. V grafice *Minotaumachie* z roku 1936 se objevují odkazy k antické, stejně jako k moderní, duchovní tradici. Mínotaurus vniká do umělcova ateliéru. Vleče však ze své jeskyně i mrtvou kobylu jako symbol ženské sexuality, je sám následován démony a nakonec přemožen Théseem.¹⁴⁸ Díly s motivem Mínotaura se Picasso na jedné straně dotýká problému vztahu pohlaví, zatímco na druhé straně má násilí zobrazované v těch samých dílech i svůj dějinný a politický rozměr. Situace ve Francii a celé Evropě byla tehdy mimořádně nestálá. Nad Evropou se vznášel stín fašismu, ve Španělsku vládla v letech 1923–1931 vojenská diktatura. Známé jsou také jeho

¹⁴⁵ PARTSCHOVÁ, S. *Klimt: Život a dílo*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2002. s. 45. ISBN 80-242-0851-2.

¹⁴⁶ NÉRET, G. *Gustav Klimt: Svět v ženském rodě*. Praha: Slovart, 2011. s. 59. ISBN 978-80-7391-533-9.

¹⁴⁷ *Největší malíři: život, inspirace a dílo*. Praha: WillMark Publishing, 2000, č. 28. s. 12. ISSN 1212-8872.

¹⁴⁸ *Největší malíři: život, inspirace a dílo*. Praha: WillMark Publishing, 2001, č. 91. s. 19. ISSN 1212-8872.

parafráze maleb velkých mistrů. *Únos Sabine* (viz obrázek 49) je inspirovaný plátnem Poussinovým a Davidovým a Picasso ho namaloval na podzim roku 1962, tedy v době, kdy vrcholila kubánská jaderná krize. Římská říše na tomto obraze představuje pro Picassa i říši napoleonskou, nacistickou i tehdejší sféru ruskou a americkou, které mohly rozpoutat jadernou válku. Záměrně je zobrazil jako groteskní a barbarské.¹⁴⁹ Zatímco se surrealisté stále více angažovali v komunistické straně, Picasso odmítal jakoukoliv přímou politickou činnost a obavy vyjadřoval svým dílem.¹⁵⁰

I oblast německého umění měla své zastoupení. Max Beckmann (1884–1950) se narodil v Lipsku a již záhy během svého života si osvojil postupy a formy futurismu, kubismu, primitivního umění i umění německé tradice. Jeho dílo všechny tyto tendence spojuje, je ovšem především expresionistické.¹⁵¹ Čím více roste fašistická moc v Německu, tím více se Beckmann ve svém díle obrací k mytologii. Jeho prvním mytologickým plátnem je *Odysseus a Siréna* z roku 1933. Během války v Amsterdamu namaloval *Prométhea*. Titánovy útrapy jsou zde analogií k válečným útrapám, kterým čelil svět a které byly stejně nesmyslné a nekonečné. Navíc Beckmannův vlastní syn sloužil na frontě na Kavkazu, tedy v místě, kam byl Diem vypovězen i Prométheus. Během válečného období vznikl ještě *Perseus a Odysseus a Kalypso*. Brzy po osvobození Amsterdamu namaloval plátno *Odvoz Sfing*, které již postrádá motivy bolesti a hrůz a reflektuje spíše radostnější náladu společnosti a světlé zítřky. Posledním plátnem, které dokončil několik měsíců před svou smrtí ve Spojených státech, jsou *Argonauti*.

Ve 30. letech objevuje inspirační potenciál antických zdrojů i již zmiňovaný Salvador Dalí (1904–1989), který se k antice ve své tvorbě neustále vracel. Jeho dílo vždy reagovalo na aktuální vývoj společnosti. Zpracoval množství antických námětů, mimo jiné Láokoónta, několikrát se věnoval zpodobnění Venuše, Athény, Lédy či Narkissa. Jedna z verzí mýtu o Narkissově vypráví, že krásný mladík viděl ve svém odrazu sestru-dvojče, která zemřela při porodu. Dalího pronásledoval obraz bratra, jenž zemřel ještě před Dalího narozením ve věku necelých dvou let a jehož jméno Dalí nosil, až do doby, kdy potkal Galu, svou ženu. Od té doby Dalí vytváří mýtus Galy, který dominuje jeho další malířské tvorbě. Dalí tvrdil, že se narodil z vejce, jež snesla Léda po svém

¹⁴⁹ TATE. *Picasso: Peace and Freedom*. [online]. [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/picasso-peace-and-freedom/picasso-peace-and-freedom-explore-7>

¹⁵⁰ WARNCKE, C.-P. *Pablo Picasso*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2000. s. 142. ISBN 3-8228-9719-1.

¹⁵¹ *Největší malíři: život, inspirace a dílo*. Praha: WillMark Publishing, 2002, č. 122. s. 28–29. ISSN 1212-8872.

spojení s Jupiterem proměněným v labuť. Z tohoto spojení se narodil Pollux a Helena, to znamená Dalí a Gala. Gala společně s Lédou a Dalího fascinací rozvojem věd stála u zrodu obrazu, který nese jméno *Atomová Léda* (viz obrázek 50)¹⁵². Stejně tak ho přitahoval svět psychologie a osoba jeho současníka, Sigmunda Freuda, o jehož teoriích Dalí řekl: „*Jsou druhem alegorie, která má za úkol ilustrovat určitou zdrženlivost, vyčenichat nesčetné závany narcismu, které ze všech našich zásuvek vycházejí.*”¹⁵³ Tyto své názory a dojmy z Freudova učení zpracoval Dalí na plátně z roku 1937, které nese název *Narkisova metamorfóza*.

V meziválečném období se mytologické náměty objevovaly i v díle česko-francouzského avantgardního malíře Josefa Šímy (1891–1971). Jeho díla, především *Návrat Théseův* z roku 1933 a *Pád Ikarův* z roku 1936, zřetelně reflektují krizi evropské civilizace v období před II. světovou válkou právě prostřednictvím řeckého mýtu.¹⁵⁴

Mytologie je tematickou konstantou i v díle belgického surrealisty Paula Delvauxe (1897–1994), který mytologické postavy umísťuje do imaginárního prostoru, kde mísí starověkou či středověkou architekturu s prvky moderní civilizace. Lédou s labutí, jeden z nepopulárnějších motivů *Proměn*, tak Delvaux umístil pod sloupy elektrického vedení (viz obrázek 51).

Cy Twombly (1928–2011) se sice narodil ve Spojených státech, ale větší část života prožil v Itálii. Maloval velkoformátová plátna a svůj kaligrafický styl, ne nepodobající se graffiti, sám označoval za romantický symbolismus.¹⁵⁵ Ve své tvorbě Twombly vycházel z literárních předloh a často jimi byla díla klasických řeckých či římských autorů. Prvně se v jeho díle mytologický námět objevuje počátkem 60. let. V průběhu této dekády Twombly realizoval motiv Lédy s labutí hned šestkrát. V roce 2010 bylo pobočkou aukčního domu Christie's v New Yorku plátno *Léda s labutí* vydraženo za 2,3 mil. dolarů.¹⁵⁶ Dalším často se objevujícím motivem v jeho tvorbě bylo zrození Venuše či série deseti pláten inspirovaných Homérovou *Illiadou*.

¹⁵² *Největší malíři: život, inspirace a dílo*. Praha: WillMark Publishing, 2002, č. 99. s. 27. ISSN 1212-8872.

¹⁵³ NĚRET, G. *Salvador Dalí*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2003. s. 44. ISBN 80-7209-530-7.

¹⁵⁴ LAHODA, V. Od antiky k metafyzické jednotě. *Atelier*. 2007, roč. 20, č. 1, s. 12. ISSN 1210-5236.

¹⁵⁵ WALLACE, I. L. and HIRSH, J. *Contemporary Art and Classical Myth*. Farnham: Ashgate, 2011. s. 45. ISBN 978-0-7546-6974-6.

¹⁵⁶ CHRISTIE'S. Cy Twombly: *Leda and the Swan*. [online]. [cit. 2015-02-23]. Dostupné z: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5371707

3 OBRAZOVÁ INTERPRETACE ANTICKÝCH MÝTŮ VE FOTOGRAFII A FILMU

3.1 Fotografie

Témata klasické řecké a římské mytologie nejsou v oblasti fotografie využívána takovým způsobem, jako tomu bylo v malířství či sochařství. Ve většině případů zde chybí didaktická a informační složka a výsledná díla jsou často pouze estetického charakteru. Zároveň je vzhledem k množství uměleckých děl zobrazujících mytologické náměty v malířství a sochařství až podivuhodné, jak málo se podobných námětů ve fotografii objevuje. Po vynálezu fotografie trvalo poměrně dlouhou dobu, než se obor fotografie etabloval jako samostatně stojící umělecký obor. Dlouho se na fotografii hledělo jako na něco profánního, nízkého. Prvně se náměty a motivy spojené s řeckými mýty ve fotografii objevují ve spojitosti s divadelním světem. Jedná se především o fotografie herců a hereček hrajících v klasických řeckých dramatech. Jedná se tudíž o pouhé kostýmní portréty, které na rozdíl od historických portrétů populárních v období baroka postrádají hlubší významy.

V jednom specifickém odvětví fotografie se však mytologická témata objevují poměrně často. Tím odvětvím je módní fotografie. Foto editorially časopisů jako jsou *Vogue*, *Harper's Bazaar* či *GQ* často využívají prvky a symboly odkazující na klasickou mytologii, nicméně i zde stále chybí didaktická složka, která byla vlastní sochařství či malířství. Stejně tak dochází často k tomu, že fotografové svá díla nazývají jmény mytologických postav bez toho, aby z vlastní mytologie čerpali jakoukoli inspiraci.

Velké oblibě se v módní fotografii těší motiv Medúsy, Diany či Afrodíty, to především z důvodu jejich sexualizace. Často jsou pak pro kontrast stavěny po boku kentaurů, panů, satyrů, ojedinele pak po bok mužských postavy z mýtů, jakými jsou Héraklés či Apollón. Právě pro časopis *GQ* nafotil Damien Hirst (nar. 1965), kontroverzní britský umělec, několik sérií fotografií s motivem Medúsy (viz obrázek 52 a 53). Dle Ovidia byla Medúsa původně velice krásnou ženou. *“Ve chrámě Athénině ji Neptun prý zneuctil. Nato bohyně, lovova dcera, se obrátí, zakryje štítem cudnou svou tvář, a aby*

*ten poklesek potrestat mohla, vlasy Gorgony oné hned změnila v ošklivé hady.*¹⁵⁷ Při pohledu na ni každý člověk zkameněl. V současné fotografii, módní fotografii především, je však motiv Medúsy využíván pouze částečně, a to prostřednictvím hadích vlasů. Kombinace krásné ženy s hady místo vlasů působí jaksí zvláště poeticky až hrozivě.

V roce 2010 nafotil německý módní návrhář a fotograf Karl Lagerfeld kalendář pro značku Pirelli. Tématem tohoto kalendáře se stala řecká mytologie a vznikla tak série černobílých fotografií zobrazujících slavné osobnosti v rolích dvanácti Olympanů, mimo jiné i *Julianne Moore jako Héra* (viz obrázek 54).

Pod společným jménem Pierre et Gilles tvoří dvojice Francouzů, Pierre Comroy a Gille Blanchard. Fotograf Comroy a malíř Blanchard společně vytváří ručně kolorované a vysoce stylizované fotografie, mnohdy až na pomezí pornografie, jejichž předmětem se velice často stávají motivy klasického mýtu. V roce 2013 tato dvojice uspořádala v Paříži výstavu s názvem *Hrdinové*, kde byly vystaveny téměř všechny jejich mytologické fotografie, mezi které patří například *Neptun*, *Hermés* (viz obrázek 55), *Medúsa*, *Narkissos*, *Achilleus*, či *Ganymédés*. Koncem téhož roku byla v pařížském Musée D'Orsay uvedena výstava mapující mužský akt v umění od roku 1800, kde byla část jejich prací také uvedena v přímé konfrontaci s některými z jejich klasicistních vzorů.

Mimo oblast výhradně módní fotografie pak tvoří v současné době množství umělců, kteří mytologické náměty, nebo alespoň jejich prvky a aspekty, ve své tvorbě využívají. Nicméně i zde většinou chybí jakákoli jiná složka než ta estetická. Didaktická funkce umění se v této úzce vymezené oblasti fotografie prakticky vytratila.

Nicméně i ve fotografii se ojediněle objeví dílo, jehož objektem je sice jedna z nejznámějších topmodelek světa, ale význam fotografie tkví v jejím metaforickém ztvárnění situace, která hýbala světem v období finanční krize v roce 2009. Fotografie amerického fotografa Davida LaChapella (nar. 1963) s názvem *Únos/Znásilnění Afriky* (viz obrázek 55) vyvolala krátce po svém zveřejnění velkou vlnu ohlasu. Fotograf se inspiroval obrazem Sandra Botticelliho *Venuše a Mars* (pro porovnání viz obrázek 27). Sám LaChapelle ke své reinterpetaci tohoto díla řekl: „[...] *nadchla mne jeho metaforická personifikace božstva. Postavy tam znázorňovaly válku, chtivost, lásku*

¹⁵⁷ OVIDIUS, P. N. *Proměny*. 1. vyd. Praha: Plot, 2005. s. 116. ISBN 80-86523-63-2.

a krásu, [...]. Napadlo mne, že ten obraz by klidně mohl být ze současnosti; myšlenky v něm obsažené jsou dnes zcela aktuální; ať se náš svět řítí kupředu sebezpyčujícími, co se týče morálky nebo duchovnosti jsme nikam nepokročili.”¹⁵⁸ LaChapellova fotografie je alegorií zobrazující decimování afrického kontinentu honbou za nerostným bohatstvím, kritikou konzumerismu. Fotografie vznikla v roce 2009, krátce po finančním kolapsu, kdy byly investice do zlata doporučovány jako bezpečné, v důsledku čehož cena zlata několikanásobně stoupla. Dle LaChapella je ironií, že „bezpečné” investice do zlata zapříčinily pouze další devastaci, přispěly ke klimatickým změnám a pokračujícímu „znásilňování“ kontinentu, který je označován za kolébkou lidstva. Právě tuto ironii chtěl LaChapelle znázornit ve své variaci Botticelliho díla.¹⁵⁹

3.2 Film

Stejně tak jako s příchodem každého nového média, začaly se motivy a náměty vycházející z klasické mytologie brzy objevovat i ve filmu. Překvapivě velké množství filmů, inspirovaných Řeckem, Římem a jejich mýty, bylo natočeno již mezi lety 1888 a 1918. Motivы klasické mytologie se však objevují ve filmu prakticky bez ustání i v dnešní tvorbě.¹⁶⁰ Některé filmy se těmito tématům věnují v jejich přirozeném prostředí starověkého světa, jiné však přejímají pouze jejich dějové konstrukce, které pak zasazují do jakéhokoli období a místa. Mezi nejčastěji filmem zpracovávaná témata klasické mytologie bezesporu patří epizody Trojské války a jejich hrdinů, příběhy Odyssea, Hérakla, Iásona a Argonautů, Orfea, Persea či Thésea. Dále byla na filmová plátna přenášena i Eurípidova, Aischylova či Sofoklova dramata jakými jsou Médea či Oresteia.

Trojská válka a příběhy jejích účastníků jsou tématem častým v jakémkoli uměleckém odvětví. Jedním z velkých snímků o trojské válce je *Helen of Troy* (1955) v hlavní roli s Rossanou Podesta. Tento film byl jedním z prvních amerických snímků Brigitte Bardot, která původně nastudovala roli samotné Heleny, nakonec ale hrála malou roli

¹⁵⁸ LACHAPELLE, D. In: URBAN, O. M. *Thus Spoke LaChapelle*. 1. vyd. Praha: Pavleye Art and Culture, 2011. s. 35. ISBN 978-80-905006-1-7.

¹⁵⁹ THE GUARDIAN. *David LaChapelle's Best shot: Naomi Campbell and the rape of Africa*. [online]. [cit. 2015-02-06]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/29/my-best-shot-david-lachapelle-rape-of-africa-naomi-campbell#img-1>

¹⁶⁰ MORFORD, M. P. O. and LENARDON R. J. *Classical Mythology*. 7th ed. New York: Oxford University Press, 2003. s. 749. ISBN 0-19515344-8.

Heleniny služebné. V nedávné době bylo toto téma zpracováno znovu, tentokrát v režii Wolfganga Petersena ve velkofilmu *Troy* (2004). Peterson příběh zpracoval poměrně realisticky a ze svého zpracování kompletně vynechal přítomnost veškerých božských postav a jejich zásahů do děje. Ač byl film hvězdně obsazen – Brad Pitt, Brendan Gleeson, Orlando Bloom, Eric Bana, Diane Kruger – a byl podpořen ohromnou marketingovou kampaní, byl při svém uvedení přijat se značnými rozpaky ze strany kritiků, divácky byl film úspěchem. Jedním z prvních filmů mapujících příběhy hrdiny Odyssea, je velice oceňovaný *Ulysses* (1954), kde se hlavní role zhostil Kirk Douglas. Řecký režisér Theo Angelopoulos vzal motiv Odysseových dobrodružství a natočil film nesoucí jméno *Ulysses' Gaze* (1995), jehož děj však zasadil do současnosti. Ač to na první pohled není zřejmé i film *O Brother, Where Art Thou* (2000) bratrů Coenových má svůj základ v příbězích o Odysseovi.

Héraklova dobrodružství byla, jako v ostatní uměleckých odvětvích, vítaným námětem i v oblasti filmu. Některé tituly s mytologickým námětem téměř bez zábran manipulovaly, zatímco jiné se snažily zůstat předloze co možná nejuvěrnější. Za zmínku jistě stojí *Hercules* (1959) a *Hercules Unchained* (1950), kde se v hlavní roli objevil tehdy slavný kulturista, Steve Reeves. Krátce poté byl Hérakles oživen i v bláznivé komedii s názvem *The Three Stooges Meet Hercules* (1962), která je v anglicky mluvících zemích jednou z kultovních komedií, tohoto statutu se jí však jinde dosáhnout nepodařilo. V oblasti televizní tvorby se postava Hérakla dostala do širokého povědomí americko-novozélandským seriálem *Hercules: The Legendary Journeys* (1995-1999). Seriál se těšil velké oblibě a často se držel své předlohy bez jakéhokoliv překrucování. Nejnovější zpracování Héraklových příběhů mapuje film *Hercules: Thracian Wars* (2014), jehož kvalita je velice diskutabilní. Své místo v tomto výčtu má i Disneyho animace *Hercules* (1997), která v dětské formě zůstává překvapivě věrna originálnímu mýtu.

Řecký režisér Michael Cacoyannis nasadil laťku velice vysoko se svými filmy zpracovávajícími Eurípida dramata. Mezi nejvydařenější patří jeho *Electra* (1962) s Irene Papas, *The Trojan Women* (1971) v hlavních rolích s Katharine Hepburn, Venessou Redgrave a Irene Papas či *Iphigenia* (1977) opět s Irene Papas. V roce 1970 vyvolalo rozruch ve filmových kruzích i jiné zpracování Eurípida. Tentokrát šlo o film *Medea* (1970) v režii Pier Paola Pasoliniho. Šokující byly především scény s naturalisticky zobrazeným obětováním mladého muže. Hlavní roli tragické hrdinky

ztvárnila operní legenda řeckého původu Maria Callas.¹⁶¹ O sedmnáct let později se témuž tématu věnoval i kontroverzní dánský režisér Lars von Trier, ve svém téměř až hororovém filmu *Medea* (1970).

Woody Allen se svým sobě vlastním způsobem zmocnil klasické mytologie ve filmu *Mighty Aphrodite* (1995), který je humornou ódou na sílu lásky stejně tak jako parodií klasického řeckého mýtu.

Jason and the Argonauts (1963) režiséra Dona Chafeye vyčnívá nad ostatní především díky skvělým speciálním efektům. Dalším zpracováním, tentokrát televizním, je *Jason and the Argonauts* (2000), které však nedosahuje příliš vysokých kvalit. Televize se často k mytologickým tématům obrací a často se skvělými výsledky. Jedním z nejlepších zpracování Sofoklových her – *Oedipus the King*, *Oedipus at Colonus* a *Antigone* – bylo produkováno britskou BBC.

Perseova dobrodružství se do širokého povědomí diváků dostala počátkem 90. let díky snímku *Clash of the Titans* (1981), kde si zahrál Laurence Olivier či Maggie Smith. Tento snímek je své předloze velice věrným následovníkem. Úspěch tohoto, dnes již kultovního snímku, měl za následek remake *Clash of the Titans* (2010), který se však původní předloze značně oddaluje. I tento snímek byl hvězdně obsazen, mezi jinými si zde zahrál Ralph Fiennes, Liam Neeson či Luke Evans. Filmu se nicméně dostalo převážně negativní reakce ze strany kritiků. Divácký úspěch však přiměl tvůrce k natočení pokračování pod názvem *Wrath of the Titans* (2012). Ač se zde objevují stejné postavy jako v předchozím filmu, vzhledem ke skutečnosti, že hlavním tématem je postupné umírání Olympanů, předlohu pro děj bychom v klasických mýtech jen těžko hledali. I tento film byl terčem kritiky a ani finančně nenaplnil očekávání, která byla na film kladena. V důsledku tohoto finančního neúspěchu byla pozastavena produkce připravovaného třetího pokračování. Ve stejném období byl v kinech uveden film Tarsema Singha, režiséra indického původu, který se proslavil neotřelým a originálním vizuálním zpracováním svých filmů. *Immortals* (2011) volně vychází hned z několika mytologických příběhů, které kombinuje v jedné dějové lince. Hlavní postavou je jeden

¹⁶¹ MORFORD, M. P. O. and LENARDON R. J. *Classical Mythology*. 7th ed. New York: Oxford University Press, 2003. s. 751–752. ISBN 0-19515344-8

z hlavních hrdinů řeckých mýtů Perseus, který se v tomto zpracování setkává s bájným Mínótaurem a jedním z hlavních témat je titanomachie, boj Olympanů proti Titánům.¹⁶²

I množství filmů, u kterých nás tento fakt překvapí, vychází z klasické mytologie. Jedním z takových je například *My Fair Lady* (1964) George Cukora s Audrey Hepburn a Rexem Harrisonem. Postava profesora Higginsa je inspirována příběhem o Pygmaliónovi, sochaři, který je nám znám především z Ovidiových *Proměn*. Sochař se vzhledem k prostopášnosti tehdejších kyperských žen rozhodl neoženit a žil pouze svým uměním. Po ženě však toužil, proto se rozhodl vytesat si z mramoru ženu ideální. Do svého díla se Pygmalión natolik zamiloval, že ji Afrodíta na základě jeho prosby proměnila v živou ženu. Dalším překvapivě mytologickým filmem je *Xanadu* (1980) režiséra Roberta Grenwalda s Olivii Newton-John v hlavní roli. Ústředním motivem tohoto filmu je umělecká inspirace a Múzy. Newton-John zde hraje pozemskou inkarnaci Múzy, která se konečně setkává s mužem, kterého inspirovala po celý jeho život. Příběh je zasazen do prostředí diska a kolečkových bruslí.¹⁶³

¹⁶² BUSINESS INSIDER. *Factchecking "The Immortals"*. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://www.businessinsider.com/the-immortals-2011-11?op=1>

¹⁶³ MORFORD, M. P. O. and LENARDON R. J. *Classical Mythology*. 7th ed. New York: Oxford University Press, 2003. s. 755. ISBN 0-19515344-8.

PRAKTICKÁ ČÁST

1 ROZHOVOR S PhDr. OLGOU KOTKOVOU, Ph.D., KURÁTOROU SBÍRKY STARÉHO EVROPSKÉHO UMĚNÍ NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE

Vaším zaměřením je německé, rakouské a nizozemské malířství 15.–16. století a zároveň malířství rudolfínské. Můžete mezi těmito směry vytyčit nějaké paralely a naopak oblasti, ve kterých se zásadně rozcházejí?

Všechny tyto směry vycházejí z italského renesančního umění, které mělo přímý kontakt s uměním antiky, a umělecké formy tudíž přejímaly zprostředkovaně. Jedním ze směrů severského malířství jsou tzv. romanisté, kteří odjížděli do Říma studovat, a při návratu na sever pak s sebou přinášeli nové výrazové prostředky. Další proudy představovalo malířství náboženské a krajinářské. Severské umění se od rudolfínského lišilo – spíše než po obsahové stránce – po stránce výtvarné. Antický ideál je na rudolfínském dvoře pasé, malíři zachycují lidská těla v pohybu, v tzv. *linee serpentine*, kdy se tělo zakřivuje v různých, často až nepřirozených pózách. Rudolfínský dvůr si liboval ve frivolnosti, lehké erotičnosti, což na severu nebylo obvyklé. Po Rudolfově smrti bylo toto umění z císařských sbírek z větší části vyřazeno.

Ve sbírce Národní galerie zde ve Šternberském paláci je obraz *Venuše a Amor ve Vulkánově dílně* od Maartena van Heemskercka (1498–1574), jak se toto dílo dostalo do sbírek Národní galerie?

Do sbírek Národní galerie se tento obraz dostal v roce 1945 z umělecké sbírky knížecího rodu Nosticů.

Dalo by se z námětu či materiálu, na kterém je obraz vyveden, odhadnout, kde měl viset a jaký byl jeho účel?

Vzhledem k zobrazenému tématu šlo pravděpodobně o obraz určený pro soukromé sídlo. Rozhodně nebyl určen pro nějakou sakrální či veřejnou budovu. Motivy určené pro veřejné budovy, jakými jsou například radnice a úřady, jsou především kladné

postavy mýtů a jsou často alegoriemi spravedlnosti, pravdy či moci. V případě tohoto Heemskerckova obrazu se dá odhadovat, že byl určen do soukromého salonu a vzhledem k velikosti a tématu ohně byl pravděpodobně určen nad krb.

Heemskerck se ve svém díle k motivům klasického mýtu vrátil ještě několikrát, což pro severské umělce pozdní renesance, kteří se častěji zabývali spíše svým okolím, nebylo až tak obvyklé téma. Co Heemskercka odlišovalo?

Byl to právě zmiňovaný pobyt v Římě, ze kterého se do Holandska vrátil v roce 1536. Druhou věcí byla i situace na tehdejší holandském trhu. Po těchto plátnech byla poptávka, protože šlo o novou módu z Itálie, ale jejich produkce nebyla v Holandsku dostačující.

Podle římských mýtů jsou Vulkánovými druhy Kyklopy, kteří jsou nejčastěji zobrazováni jako jednoocí muži. Podle nápisu na obraze jde i v tomto případě o Kyklopy. Je nějaký důvod, proč je Heemskerck zobrazil konvenčně jako obyčejné muže?

Maarten van Heemskerck byl především akademik a je tedy pravděpodobné, že Kyklopy zobrazil v lidské podobě, aby na obraze nepůsobili zvláštním, rušivým dojmem. Lze říci, že šlo o čistě estetické rozhodnutí. Ve Vídni však je další Heemskerckův obraz, který Kyklopy zobrazuje v jejich tradiční podobě s jedním okem.

V téže místnosti je obraz dalšího holandského malíře Anthonie Blocklandta *Venuše odzbrojující Amora* – ač je Blocklandt Heemskerckův současník a oba pocházejí z Holandska, styl obrazů se poměrně rozchází.

Heemskerckův obraz je stále ještě čistě renesanční a vzhlíží k antickému ideálu lidské krásy. Inspirace antickými díly, jako například Láokoómem, které viděl během svého pobytu v Římě, je zde zřejmá. Blocklandt je již představitelem manýrismu a tyto prvky jsou patrné i na jeho plátně. Venuše je zde velice frivolní, vzdaluje se antické představě ideálu a je vyloženě esteticky koncipovaná.

Dalším velice zajímavým plátnem ve vašich sbírkách je obraz Josepha Heintze ml., který zobrazuje Háda vyjždějího z Tartaru. Amorem vystřelené šípy budou mít za následek Hádovo zamilování se do Persefony, kterou on poté unese do podsvětí. Toto plátno působí poměrně bizarně díky množství nestvůr kolem

brány do tartaru. Byl tento druh téměř až bizarních obrazů typickým pro určité období? Jde o ojedinělé dílo?

Tento konkrétní obraz je inspirovaný triptychy Hieronyma Bosche, se kterými se Heintz ml. pravděpodobně seznámil během svého pobytu v Benátkách. Pro Bosche jsou podobná stvoření typická. Nelze tedy říci, že by šlo o svébytný styl, ale podobně vyvedená plátna, zobrazující mytologická témata, jsou poměrně běžná. Tento styl zaujme a je velice líbivý a návštěvníci galerie si právě díky tomu tohoto obrazu často všimnou.

Heintzův otec byl dvorním malířem Rudolfa II. Rudolfské malířství se vyznačuje poměrně mnoha plátny zobrazujícími náměty z klasické mytologie. Z jakého důvodu byly tyto náměty na rudolfském dvoře tak populární? Šlo pouze o možnost zobrazování nahoty nebo byly nositeli hlubších významů, metaforami?

V této oblasti se vše odvíjelo od osoby císaře Rudolfa, který se rád obklopoval líbivým, frivolním a až eroticky vyznívajícím uměním. Objevuje se tedy množství vyobrazení Venuše a Marta, Venuše samotné, Psýché a dalších. Samozřejmě, že většinou měla plátna i nějaký význam, skrytý, často i špatně rozšifrovatelný. Předpokládá se určitá znalost mytologie a používaných symbolů, která umožňuje následnou interpretaci významů. Otázkou zůstává, jestli umělci díla tvořili s těmito významy na mysli, či jim jsou pozdějšími obdivovateli připisovány. Kopisté s největší pravděpodobností skryté významy obrazů, které kopírovali, nechápali.

Ve sbírkách národní galerie je i obraz Františka Škréty – Paris a Helena. Jde o dvojportrét zobrazující Františka Berku z Dubé a jeho ženu. Portrétování žijících osob v kostýmním převleku – ať už jako pastýři, antičtí hrdinové, svatí – bylo poměrně časté. Jakou funkci plnily podobné portréty?

Jde o takzvaný historický portrét, který se v určité době těšil velké popularitě. V závislosti na příležitosti k jaké obraz vznikal, byly vybírány postavy, za které byli zobrazováni převlečení. Zobrazované osoby tak do jisté míry přejímají charakteristiky osob, které na plátně představují. Vládcům se proto často nechávali zobrazovat v převlečení za Alexandra Velikého, vzor úspěšného vládce a vojevůdce.

Myslíte, že je v dnešní době možné využít motivů klasické mytologie v umění v reakci na nějakou společenskou událost, změnu (jako tomu bylo například v Picassově tvorbě ve 30. letech) s tím, aby ji širší veřejnost, společnost, která již není tolik schopna rozumět hlubším symbolům, porozuměla?

To je složité. Využívání podobných námětů v umění vždy vyžaduje jistou znalost symboliky, potažmo mytologie samotné, aby ti, kterým je dané umělecké dílo určeno, mohli předkládané sdělení interpretovat. Jsou témata, která jsou všeobecně známá, jakými je například Venuše či Zeus, u nichž si dovedu představit, že by k pochopení došlo. Nicméně si nejsem jistá, zda by v případě jiných motivů, které nejsou v povědomí širší veřejnosti, došlo sdělení svého cíle.

Myslíte, že zobrazování mýtu v současném umění (fotografii, filmu, sochařství) plní i jinou, než čistě estetickou či zábavní funkci?

Vždy je zde určitá míra didaktické funkce, záleží však jak vysoká. Potěcha oka je v umění samozřejmě velice důležitým faktorem, ale zároveň umění vždy plnilo i vzdělávací, poučnou funkci.

Jaký důvod má podle vás neustálá popularita motivů klasické mytologie v umění vůbec?

Jsou to věčná a nadčasová témata, témata, se kterými se setkáváme v jakékoli době, v jakékoli kultuře. Každá doba si z mytologie vybrala svá témata, hrdiny, postavy, jejichž příběhy interpretovala dle svého. Zároveň jsou to velká témata, jako je osud, zodpovědnost, hodnoty, tedy témata, v nichž stále nacházíme paralelu se svou vlastní společností.

2 ROZHOVOR S Doc. PhDr. IVOU ONDŘEJOVOU, CSc., DOCENTKOU ÚSTAVU PRO KLASICKOU ARCHEOLOGII FILOSOFICKÉ FAKULTY UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE

Když se antické řezané kameny (gemmy) znovuobjevovaly v pozdějších šperkařských pracích, docházelo k selekci na základě motivů zobrazených na daných kamenech? Byly motivy, které byly v křesťanském umění vyloženě nežádoucí?

Umělcům, kteří tyto gemmy používali, často šlo pouze o ten daný kámen a jeho barvu. Nezřídka vídáme, že kameny jsou dokonce otočené nerytou stranou ven. Kameny tedy vybírali čistě na základě tvaru a barvy. Nemůžeme říci, že by ve středověku nějaké motivy byly vyloženě nechtěné.

Existovala určitá provázanost mezi druhem kamene, do kterého byla gemma vyvedena, s motivem, který zobrazovala?

Určitá provázanost zde byla. Už ve starověku byly různým kamenům připisované různé vlastnosti a byly připisovány různým bohům. V období římského císařství, kdy se vzhlíželo k Martovi, byly velice oblíbené tmavě rudé kameny. Jestli on pak byl na nich často zobrazován, to je otázka. Ale například gnostické gemmy, které měly až zaklínací funkci, byly často vyráběny z chalcedonů, jaspisů či heliotropů. Velkou roli ale určitě hrála i lokalita a dostupnost daných kamenů.

Plnily šperky, jejich součástí byly gemmy zobrazující bohy, i jinou funkci, než běžné např. zlaté šperky?

Vedle estetické funkce plnily šperky ještě řadu symbolických funkcí. Ať již jde o funkci ochrannou, nebo například v Římě určité typy prstenů a kamenů určovaly vaši společenskou příslušnost. Gemmy se nejčastěji používaly právě na prstenech a kruh sám o sobě má určitou symbolickou funkci. Cinkající šperky například plnily i funkci odstrašující, kdy jimi vydávaný zvuk zaháněl zlé duchy.

Takže určité šperky mohli nosit pouze určité osoby?

Ano. Jsou známé příběhy o tom, jak někteří bohatí Římané darovali prsteny třeba hercům, což bylo považované za skandální. Herci byli považováni za nižší třídu a v Římě jim nepříslušelo nosit prsteny, alespoň ne určité druhy prstenů.

Byla zde i nějaká provázanost mezi šperkařstvím a náboženstvím?

Určitě ano. Například městu Efez, kde stál Artemidin chrám, se přezdívalo „úl“ a Artemidiným kněžkám se v návaznosti na toto označení někdy říkávalo „včely“. Právě zde pak bylo při vykopávkách nalezené množství šperků s motivem včel, pláství či úlů. Je pravděpodobné, že tyto šperky plnily i určité obřadní funkce.

Jací bozi či jiné mytologické postavy byli na gemmách nejčastěji zobrazováni?

Bozi byli zobrazováni velice často, pak hrdinové a dochovalo se i velké množství zvířecích vyobrazení. Nicméně, jaký motiv byl zobrazován nejčastěji, říci nemůžeme, záleželo opět na oblasti a také na období, ve kterém gemmy vznikaly. V různých obdobích byly v oblibě různé mýty a od toho se odvíjel i výběr motivů.

Již v období antického Řecka docházelo ke změnám ve způsobu zobrazování jednotlivých božstev, asi nejvýraznějším příkladem je Dionýsos, který byl v archaickém období nejčastěji zobrazován jako statný, vousatý, zralý muž v dlouhém oděvu, ale od 5. stol. př. n. l. se stále častěji objevuje v podobě nahého, až androgynně vyhlížejícího mládence. Mezi dalšími je například přerod Eróta v římského Kupida. Je možné říci, co stálo za podobnou změnou?

Je velice dobře možné, že s tím souvisel jakýsi pocit blízkosti k bohům. Od bohů, kteří byli zobrazováni jako zralí, vousatí muži, si lidé drželi odstup, měli je ve velké úctě. Pak dochází k jakémusi polidštění bohů a myslím, že s tím souvisí i změna ve vizuálním zobrazování. Mladě vypadající bozi byli lidem přístupnější, lidštější, bližší. S tím pak souvisí například i změny v období helénismu, kdy se toto polidštění bohů projevuje ještě výrazněji.

Co lze považovat za zatím největší úspěch české klasické archeologie?

Velké úspěchy slaví česká klasická archeologie v Bulharsku, kde bylo objeveno město Pistiros. Jde o obchodní město ze 4. stol. př. n. l. a byl zde objeven poklad mincí. Česká média o tomto nálezu neinformovala, ale bulharská média se tomuto objevu

věnovala do hloubky. Velice významná pak byla i práce Wilhelma Kleina, který mezi roky 1892–1923 působil v Praze jako profesor klasické archeologie.

V majetku Ústavu pro klasickou archeologii je rozsáhlá sbírka odlitků antických soch. Co bylo podnětem pro vznik podobných sbírek na českém území a k čemu jsou v současné době využívány?

Hlavním podnětem bylo sběratelství. Stejně jako tomu bylo ve starověku, kdy si však sběratelé nechávali dělat kopie z mramoru. V polovině 18. stol. se pak objevují sběratelé, kteří si nechávali dělat sádrové odlitky známých děl. Součástí naší sbírky jsou odlitky soch, které například nepřežily II. světovou válku, i několik uznávaných rekonstrukcí antických sousoší provedených právě profesorem Kleinem. V současné době je naše sbírka rozdělena na dvě části. Jedna část je permanentně vystavena v Hostinném, druhá část byla původně v Litomyšli. Nové vedení města však tuto sbírku nechťelo a zájem projevilo muzeum v Ústí nad Labem. Nicméně i z Ústí se sbírka po necelých třech letech stěhovala do depozitářů. Sbírkou je velice populární u škol uměleckých směrů. Studenti odlitky studují, kreslí atd.

Myslíte, že je v dnešní době možné využít motivů klasické mytologie v umění v reakci na nějakou společenskou událost, změnu (jako tomu bylo například v Picassově tvorbě ve 30. letech) s tím, aby ji širší veřejnost, společnost, která již není tolik schopna rozumět hlubším symbolům, porozuměla?

Možné to je. Dokonce si myslím, že by k tomu mělo docházet častěji. Západní kultura stojí na základech řecké mytologie a klasického umění a zajisté by se tento fakt měl lidem připomínat. Nicméně je otázkou, zda by lidé chápali význam toho, co by jim bylo předkládáno. Myslím si, že u širší veřejnosti je znalost klasické mytologie a kultury na dost nízké úrovni.

Myslíte, že zobrazování mýtu v současném umění (fotografii, filmu, sochařství) plní i jinou, než čistě estetickou či zábavní funkci?

Možná budu znít jako velký pesimista, ale myslím si, že v současné době jde vyloženě o stránku estetickou. Bohužel. Filmy divákům předkládají často velice pokřivenou představu o tom, co to jsou mýty. Není však lepší pokřivená představa, než vůbec žádná?

Jaký důvod má podle vás neustálá popularita motivů klasické mytologie v umění vůbec.

Těch je určitě mnoho. Ale myslím, že hlavním důvodem je jejich univerzalita. Mýty postihují základní vzorce chování a jednání, které jsou stejné teď, jako byly ve starověku. Vezměte si například Odyssea a jeho putování. Je to metafora putování lidským životem a překonávání překážek. Každý se s tím dokáže ztotožnit, každý si něco podobného prožíváme.

3 ROZHOVOR S MgA. PETREM FOUSKEM, MALÍŘEM

Jaký probíhá váš tvůrčí proces?

Nejsem typ malíře, který by si stoupl před plátno a začal malovat. Vždy mám dopředu poměrně jasnou představu o tom, co budu malovat. Mám doslova strach z prázdného plátna. Témata se liší, záleží na tom, co mi je v dané chvíli blízké, dotýká se mě. Od iniciačního obrazu pak větvím témata, navazuji je na sebe. Vždy se moje práce odvíjí od detailní skici. Jakmile mám skicu hotovou, málokdy se finální práce liší od této první, propracované skici.

Co vás inspiruje?

Největší inspirací je pro mě člověk v prostoru, v prostředí, do kterého vrůstá. Fascinuje mě institucionalizace osobnosti, růst, vrůstání osoby do svého bezprostředního okolí.

Co konkrétního tím myslíte?

Namaloval jsem například několik cyklů, které zobrazují různé postavy v tomtéž prostředí, ať už je to například posilovna či nákupní centrum. Je to uměle vytvořené prostředí, ve kterém se každý chová dle nějakých svých představ. Často je to velice nepřirozené prostředí, tomu následně odpovídá i chování jednotlivců. To mě právě fascinuje, chování lidí v jejich ne zrovna přirozeném prostředí.

Mají vaše díla nějaký podtext, symboliku, kterou se snažíte předat dál?

Snažím se zobrazovat absurditu, grotesknost, ve které se pohybujeme, žijeme, jednáme. Naše přirozené prostředí se stává čím dál absurdnějším, ať už jsou to zmíněné posilovny a nákupní centra. Nicméně se snažím o nepolitčnost svých prací.

Jaké je vaše preferované médium, na kterém tvoříte?

V poslední době velice rád pracuji s křídou a nejčastěji maluji na papír. Není to zrovna nejpraktičtější způsob práce, je poměrně složitý na uchování. Křída mě značně limituje množství vrstev, které mohu na papírem překrytý lepenkový board nanést. Líbí se mi ale rozměrové možnosti papírových boardů.

Který umělecký směr je vaší tvorbě nejbližší?

V začátcích jsem hodně vycházel z Pop Artu, ale teď bych spíš svou práci označil za postmodernu. Líbí se mi prvky různých stylů, které pak rád své práci kombinuji, prolínám.

Parafrázoval jste někdy nějaké existující dílo, dílo nějakého velkého umělce, jako to například dělal Picasso?

Ano, před pár lety jsem byl osloven společností Pepsi, která připravovala velký projekt s názvem Klubová epopej. V podstatě šlo o to, že dvacet českých umělců vytvořilo parafráze na Muchovu Slovanskou epopej. Výsledný – a velice různorodý – soubor pak byl vystaven v rámci Designbloku. Nakonec byl celý soubor oceněn několika cenami v oblasti reklamy.

Využil jste někdy ve své vlastní tvorbě téma mýtu?

Zatím jsem tohoto tématu nevyužil. Ale kdo ví, třeba k tomu někdy dojde.

Myslíte, že je téma mytologie vůbec využitelné v komerční sféře?

Určitě ano. Jména mnohých velkých firem pocházejí z mytologických příběhů – Nike, Mars, Venus. A jméno má často i určitou obsahovou provázanost s danou značkou či výrobkem. Nemyslím si ale, že velká většina kupujících si uvědomí, na koho např. Nike odkazuje. Nemyslím si, že se veřejnost v řeckých mýtech orientuje natolik, aby si sama odvodila tyto provázanosti. Mě osobně ještě nikdy nebyla nabídnuta komerční zakázka, která by vizuálně odkazovala na nějaký mytologický příběh.

Myslíte, že je v dnešní době možné využít motivů klasické mytologie v umění v reakci na nějakou společenskou událost, změnu (jako tomu bylo například v Picassově tvorbě ve 30. letech) s tím, aby ji širší veřejnost, společnost, která již není tolik schopna rozumět hlubším symbolům, porozuměla?

Umělci se uchylují k metaforám a mytologii, jejímž prostřednictvím reflektují současnost, to zajisté. Víím, že například ateliér Zdeňka Berana se ve svých námětech často odkazoval k mytologickým námětům a ve formě ke stylu práce Tiziana a Caravaggia. Nezasvěcení však asi budou často jen těžko tušit, jaký je význam daného díla. Nemyslím si však, že by mohl mytologický námět dojít využití v reakci na nějakou událost a být širokou veřejností pochopen.

Myslíte, že zobrazování mýtu v současném umění (fotografii, filmu, sochařství) plní i jinou, než čistě estetickou či zábavní funkci?

Dřív bylo důležité souznění duševní a tělesné krásy. Tento stav se například řeční sochaři snažili ve svých dílech zachytit. Proto vznikaly proporční kánony, dbalo se na úměrnost proporcí, vyváženost. „*Čím víc, tím líp*“ je bohužel heslo dneška. Proto si myslím, že když už v současném umění postavy z klasické mytologie vůbec zobrazeny jsou, jsou většinou nositeli pouze fyzických vlastností.

Jaký důvod má podle vás neustálá popularita motivů klasické mytologie v umění vůbec.

Jsou nositeli univerzálních symbolů, archetypů lidského chování, které jsou platné v jakékoli době. Navíc, díky klasickému umění jsou v podstatě nositeli i vizuálních ideálů a prototypů, ze kterých čerpáme. Právě k těmto archetypům se v umění neustále vracíme, ať jsou tyto odkazy na první pohled patrné, či zcela nezjevné.

ZÁVĚR

Náměty vycházející z klasické mytologie se ve výtvarném umění začaly objevovat pravděpodobně již v době Homérově. Jeho eposy se staly základními kameny celé západní kultury a nevysychající studnicí inspirace pro množství umělců různých uměleckých odvětví v různých epochách. A je tomu téměř tři tisíce let, co motivy a náměty z klasické mytologie ve výtvarném umění stále a stále znovuožívají.

Řekové se stali mistry sochařského umění a zobrazování božských a hrdinských postav svých mýtů. Jejich pojetí lidského těla dodnes definuje standardy krásy téměř celého západního světa. Mytologické náměty se v řeckém umění objevují od pozdního 8. stol. př. n. l., a to především v sochařství, toto nejstarší období se označuje jako archaické. Archaické období přešlo do období zvaného klasické, kdy došlo k nevídanému rozvoji v oblasti umění a kdy mytologické postavy představovaly nejčastěji vyobrazované motivy. Právě z tohoto období se do dnešních dnů zachovalo množství klasických děl velkých mistrů zobrazujících hrdiny či bohy mýtů, a to ať prostřednictvím originálů či pozdějších kopií, které jsou velice důležitým důkazním materiálem o umění klasického Řecka. Helénismus pak přináší značné změny: patos, drama, polidštění bohů a s tím i spojená změna ve způsobu jejich zobrazování. Ze starého Dionýsa se stal přístupnější androgynní mladík, z atletického Eróta se pomalu stalo roztomilé batole s lukem. Římané umění Řeků přijali za své a dále ho rozvíjeli. Portrétní umění získává na síle a s ním i spojená personifikace zobrazovaných osob s bohy a hrdiny, jejímž prostřednictvím symbolicky přejímaly jejich charakteristiky.

Středověké umění klasickou mytologii nezahubilo. Ač zobrazování paganských bohů v jejich pravé a přiznané podobě nebylo v souladu s dogmatem stále posilujícího křesťanství, příběhy Řeků a Římanů dostaly nové kabáty, jejich univerzální pravdy byly převyprávěné v souladu s křesťanskými zásadami, způsob jejich zobrazování se značně změnil.

Nicméně mýty přežily a ve své původní podobě se znovuzrodily s příchodem novověku, kdy renesance k antické kultuře vzhlížela. Od konce 14. stol. se tak znovu objevuje Artemis, Apollón či Zeus v takové podobě, v jaké je vídali staří Řekové. Množství nalezených antických děl tak stálo inspirací pro nově vznikající díla, která jsou dnes považovaná za mistrovská. Stejně jako tyto archeologické nálezy, i spisy

antických autorů, jakými byl Homér či Vergilius, byly inspirací pro nově vznikající umění. Nejčastěji citovaným zdrojem inspirace jsou však *Proměny* římského básníka Ovidia. V průběhu celého novověku se mytologické náměty v sochařství a malířství neustále znovuobjevují. V různých obdobích v závislosti na soudobém dění se do popředí zájmu dostávají jiné mýty. Mecenáši, vladaři i umělci sami tvoří složitá, symbolikou přeplněná, alegorická díla, jejichž významy byly pro neznalé stěží srozumitelné. Ani dnes si odborníci nemohou být jisti, zda významy, které dílům připisují, měl samotný umělec či zadavatel na mysli při tvorbě díla. Jiná díla pak byla tvořena tak, aby jejich význam byl všem jasný. Celliniho *Perseus s hlavou Medúsy* dal Florentinům jednoduché sdělení: Medúsa představovala republikánské tendence, Perseem byl rod Medičejských, který těmto tendencím setnul hlavu a u moci zůstal až do svého vymření.

Osobou, která využila možností mytologie extrémním způsobem, byl pak Ludvík XIV. Život jeho a jeho dvora obíhal po heliocentrické ose Ludvíkovy personifikace se slunečním bohem Apollónem. Francouzská architektura, umění, hudba, denní harmonogram dvora, to vše se odvíjelo od skutečnosti, že Ludvík byl Apollem 17. století. Míra a systematickosti, s jakou mytologii využíval k upevnění své moci, byla bezprecedentní.

Znovu a znovu se umělci obrací ke klasické mytologii jako ke studnici inspirace, jejímž prostřednictvím reagují na dění kolem sebe, reflektují ho. Goyův *Saturn pojídající své dítě* představoval španělskou společnost, kterou pohlcovaly napoleonské války a neustálé revoluce, Picassův *Minótauros* symbolizoval stín fašismu visící nad Evropou.

Mytologická témata se objevují i v mladších uměleckých formách, jakými jsou fotografie či film. Zde je však zřejmá tendence kladoucí do popředí především estetickou hodnotu mýtů a to především v oblasti fotografie. Ve fotografii mytologie příliš zastoupena není, a to až na jednu oblast, kterou je módní fotografie plnicí stránky magazínů jakými je *Vogue*, *Harper's Bazaar* či *GQ*. Již ze své podstaty klade módní fotografie důraz na líbivost, estetičnost, erotičnost a přemíru sexualizace. Nicméně i ve fotografii se objevují díla, která jsou nositeli hlubších významů. Takovým příkladem byl například LaChapelleův *Únos/Znásilnění Afriky*. Ač zde autor jasně využívá výrazových prostředků a postupů módní fotografie, reflektuje jeho dílo krizi, ve které se africký

kontinent nacházel v počátečních stádiích světové finanční krize, poté, co Západ doporučoval bezpečné investice do afrického zlata.

Filmové ztvárnění klasické mytologie již pokrývá širší škálu, než tomu bylo u fotografie. Filmová zpracování Eurípidových dramát se své předlohy drží překvapivě pevně. Televizní zpracování většinou sázejí na dobrodružné příběhy hrdinů, jakými byl Perseus, Iásón či Héraklés. Filmová zpracování posledních let však klasické mýty berou často jako pouhý rámec, do kterého zasadí zcela jiné příběhy, původní klasické příběhy přetváří, kombinuje, či jinak redukuje. I zde, především u velkých filmových produkcí, je zřejmá tendence zjednodušování, přibližování mýtů širším vrstvám s jediným cílem. Tím cílem je pobavení a návratnost financí investovaných do produkce. Z příběhů se tak vytrácí jejich nesmrtelné pravdy, ponaučení a zkušenosti a poskytují divákům pouze pokřivenou představu o původních mýtech.

Současná společnost, jejíž základy vzešly z kultury starých Řeků a Římanů, velice povrchně vnímá již tak povrchně zpracovaná témata klasické mytologie, která jí jsou předkládána odvětvími zábavního průmyslu. Znalost řeckých a římských mýtů je velice okrajová a tudíž i využití těchto témat, např. v současné komerční sféře, není jednoduché. Všeobecně vzato společnost ztrácí schopnost orientovat se v symbolice, alegoriích, porozumět metaforám. Jak ale v rozhovoru podotkla Doc. Ondřejová, není lepší alespoň pokřivená představa, než vůbec žádná?

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých tištěných zdrojů

- ARMSTRONGOVÁ, K. *Krátká historie mýtu*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-750-1.
- BALEKA, J. *Výtvarné umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1909-7.
- BAUER, H. a PRATER, A. *Baroko*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-907-8.
- CIBULKA, J. *Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného*. Praha: Družstvo přátel studia, 1924.
- ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*. 1. vyd. Praha: Idea Servis, 1996. ISBN 80-85970-12-0.
- DEIMLINGOVÁ, G. *Sandro Botticelli*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-515-3.
- HRABÁKOVÁ, L. *Vybrané kapitoly z kulturní antropologie*. 1. vyd. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2002. ISBN 80-7083-617-02.
- KALISTA, Z. *Tvář baroka*. 2. vyd. Praha: Garamond, 2005. ISBN 80-86379-90-6.
- KENNEDY, I. G. *Tizian*. Praha: Slovart, 2008. ISBN 978-80-7391-047-1.
- KERÉNYI, K. a JUNG, C. G. *Věda o mytologii*. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995. ISBN 80-85880-06-7.
- KRAMER, S. N. *Mytologie starověku*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1977.
- KRATOCHVÍL, Z. a BOUZEK, J. *Proměny interpretací*. Praha: Herrmann a synové, 1996.
- LURKER, M. *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia Group a Knižní klub, 2005. ISBN 80-242-1588-8.
- MONACO, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. ISBN 978-80-00-01410-4.
- MRÁZ, B. *Ingres – kresby*. Praha: Odeon, 1983.
- MULLIGAN, T. a WOOTERS, D. *Dějiny fotografie*. Praha: Slovart, 2010. ISBN 978-80-7391-426-4.
- NÉRET, G. *Caravaggio*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-750-4.
- NÉRET, G. *Gustav Klimt: Svět v ženském rodě*. Praha: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391-533-9.

- NÉRET, G. *Peter Paul Rubens*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-672-9x.
- NÉRET, G. *Salvador Dalí*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2003. ISBN 80-7209-530-7.
- OVIDIUS, P. N. *Proměny*. 1. vyd. Praha: Plot, 2005. ISBN 80-86523-63-2.
- PARTSCHOVÁ, S. *Klimt: Život a dílo*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2002. ISBN 80-242-0851-2.
- PIJOAN, J. *Dějiny umění 2*. 4. vyd. Praha: Knižní klub a Balios, 1998. ISBN 80-7176-839-1.
- PIJOAN, J. *Dějiny umění 6*. 4. vyd. Praha: Knižní klub a Balios, 1999. ISBN 80-242-0141-0.
- PIJOAN, J. *Dějiny umění 8*. 4. vyd. Praha: Knižní klub a Balios, 2000. ISBN 80-242-0216-6.
- PIJOAN, J. *Dějiny umění 10*. 4. vyd. Praha: Knižní klub a Balios, 2000. ISBN 80-242-0218-2.
- SOKOL, J. *Člověk a náboženství*. 1. vyd. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-886-4.
- STADLER, W. *Dějiny sochařství*. Praha: Rebo Productions, 1996. ISBN 80-85815-67-2.
- STURGIS, A. *Jak rozumět obrazům*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2006. ISBN 80-7209-786-5.
- SUCKALE, R., WENIGER, M. a WUNDRAM, M. *Gotika*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-908-5.
- THIELE, C. *Sochařství*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-251-0288-2.
- TOMAN, R. *Baroko: Theatrum mundi. Svět jako umělecké dílo*. Praha: Slovart, 2013. ISBN 978-80-7391-710-4.
- VARCLA, L a kolektiv. *Antika a česká kultura*. 1. vyd. Praha: Academia, 1978. ISBN 509-21-857.
- WARNCKE, C. P. *Pablo Picasso*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2000. s. 142. ISBN 3-8228-9719-1.
- WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1986.
- WUNDRAM, M. *Renesance*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-961-0.
- ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*. 4. vyd. Praha: Brána, 1996. ISBN 80-85946-29-7.
- ZÖLLNER, F. *Leonardo da Vinci*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-517-X.

Seznam použitých zahraničních tištěných zdrojů

- BEAZLEY, J. D. and ASHMOLE, B. *Greek sculpture and painting to the end of the Hellenistic period*. London: Cambridge University Press, 1966.
- BOARDMAN, J. *Greek Sculpture: The Late Classical Period*. London: Thames & Hudson, 1995. ISBN 0-500-20285-0.
- CARLIER, Y. *A Day at Versailles*. Paris: Flammarion, 2013. ISBN 978-2-08-030143-7.
- CRANKHAW, E. *Maria Theresa*. London: Bloomsbury Publishing, 2013. ISBN 978-1-4482-0518-9.
- DAY, M. *100 Characters from Classical Mythology as seen in Western Art*. London: Quatro Publishing, 2007. ISBN 978-0-71367-954-0.
- DUBY, G. and DAVAL, J.-L. *Sculpture from Antiquity to the Middle Ages*. Koln: Taschen GmbH, 2010. ISBN 978-3-8365-2393-6.
- DUBY, G. and DAVAL, J.-L. *Sculpture from Renaissance to the Present Day*. Koln: Taschen GmbH, 2010. ISBN 978-3-8365-2393-6.
- HESIOD. *Theogony and Works and Days*. New York: Oxford University Press, 2008. ISBN 978-0-19-953831-7.
- JOHNSON, D. *Jacques-Louis David: The Farewell of Telemachus and Eucharis*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1997. ISBN 0-89236-236-7.
- KALTSAS, N. *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002. ISBN 0-89236-686-9.
- LYDAKIS, S. *Ancient Greek painting and its echoes in later art*. Los Angeles: Getty Publications, 2004. ISBN 0-89236-683-4.
- MARAL, A. et MILOVANOVIC, N. *Versailles et l'antique*. Paris: Éditions Artlys, 2013. ISBN 978-2-85495-512-5.
- MARCH, J. *The Penguin Book of Classical Myths*. London: Penguin, 2009. ISBN 978-0-141-02077-8.
- MORFORD, M. P. O. and LENARDON R. J. *Classical Mythology*. 7th ed. New York: Oxford University Press, 2003. ISBN 0-19515344-8.
- PICON, G. *Versailles: A Private Invitation*. Paris: Flammarion, 2011. ISBN 978-2-08-0200761.
- POLLITT, J. J. *Art and Experience in Classical Greece*. London: Cambridge at the University Press, 1972. ISBN 521-09662-6.

REID, J. D. *Classical Mythology in Arts, 1300-1900s*. New York: Oxford University Press, 1993. ISBN 0-19-504-998-5.

SEZNEC, J. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. New York: Harper Torchbook, 1961.

URBAN, O. M. *Thus Spoke LaChapelle*. 1. vyd. Praha: Pavleye Art and Culture, 2011. ISBN 978-80-905006-1-7.

VOUT, C. *Power and Eroticism in Imperial Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. ISBN 978-0-521-86739-9.

WALLACE, I. L. and HIRSH, J. *Contemporary Art and Classical Myth*. Farnham: Ashgate, 2011. ISBN 978-0-7546-6974-6.

ZÖLLNER, F., THOENES, C. and PÖPPER, T. *Michelangelo: Complete Works*. Koln: Taschen GmbH, 2007. ISBN 978-3-8228-3055-0.

Seznam použitých časopisů

Ateliér. Praha: Společnost časopisu Ateliér, 2007, č. 1. ISSN 1210-5236.

Ateliér. Praha: Společnost časopisu Ateliér, 2007, č. 21. ISSN 1210-5236.

Ateliér. Praha: Společnost časopisu Ateliér, 2014, č. 3. ISSN 1210-5236.

Ateliér. Praha: Společnost časopisu Ateliér, 2015, č. 1. ISSN 1210-5236.

Největší malíři: život, inspirace a dílo. Praha: WillMark Publishing, 2000, č. 28. ISSN 1212-8872.

Největší malíři: život, inspirace a dílo. Praha: WillMark Publishing, 2001, č. 91. ISSN 1212-8872.

Největší malíři: život, inspirace a dílo. Praha: WillMark Publishing, 2002, č. 99. ISSN 1212-8872.

Největší malíři: život, inspirace a dílo. Praha: WillMark Publishing, 2002, č. 122. ISSN 1212-8872.

Seznam použitých internetových zdrojů

- ART INSTITVTE CHICAGO. *Sleeping Muse, 1910*. [online]. [cit. 2015-02-05].
Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/9024>
- AVERY, C. in. STUDIES IN THE DECORATIVE ARTS. *Benvenuto Cellini's Silver Statues of the Twelve Olympian Gods for Fontainebleau*. [online]. [cit. 2015-02-12].
Dostupné z:
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/40663285?sid=21105865263183&uid=3737856&uid=2129&uid=70&uid=4&uid=2>
- BIBLE: PŘEKLAD 21. STOLETÍ. *Zjevení*. [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z:
<http://www.bible21.cz/online>
- BRENNER, C. *The Inquiring Eye: Classical Mythology in European Art*. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1996. [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z:
<http://www.nga.gov/content/ngaweb/education/teachers/teaching-packets.html>
- BUSINESS INSIDER. *Factchecking "The Immortals"*. [online]. [cit. 2015-02-18].
Dostupné z: <http://www.businessinsider.com/the-immortals-2011-11?op=1>
- COLOSSUS OF RHODES. *Facts*. [online]. [cit. 2014-12-26]. Dostupné z:
<http://www.colossusofrhodes.org/Colossus-of-Rhodes-Facts.html>
- CHAPUIS, J. *Romanesque Art*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné z:
http://www.metmuseum.org/toah/hd/rmsq/hd_rmsq.htm
- CHATEAU DE VERSAILLES. *The Fountains*. [online]. [cit. 2015-01-26]. Dostupné z:
<http://en.chateauversailles.fr/explore-the-estate/the-garden/the-copses/the-fountains>
- CHRISTIE'S. *Cy Twombly: Leda and the Swan*. [online]. [cit. 2015-02-23]. Dostupné z:
http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5371707
- DIGITAL SCULPTURE PROJECT. *Laocoon*. [online]. [cit. 2014-12-26]. Dostupné z:
<http://www.digitalsculpture.org/laocoon/chronology/>
- DEPARTMENT OF GREEK AND ROMAN ART. *Greek Art in the Archaic Period*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné z: http://www.metmuseum.org/toah/hd/argk/hd_argk.htm
- DEPARTMENT OF GREEK AND ROMAN ART. *Roman Copies of Greek Statues*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné z: http://www.metmuseum.org/toah/hd/rogr/hd_rogr.htm

HEMINGWAY, C. and HEMINGWAY, S. *The Art of Classical Greece (ca. 480–323 B.C.)*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. [online]. [cit. 2014-11-26]. Dostupné z: http://www.metmuseum.org/toah/hd/tacg/hd_tacg.htm

iDNES. *Tizianův obraz Apollo a Marsyas Česku závidí celý svět*. [online]. [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/tizianuv-obraz-apollo-a-marsyas-cesku-zavidi-cely-svet-pg3-/vytvarne-umeni.aspx?c=A081122_175821_vytvarneum_jaz

JAUCOURT, L. *Mythology*. The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project. [online]. [cit. 2014-12-09]. Dostupné z: <http://quod.lib.umich.edu/d/did/did2222.0000.162/--mythology?rgn=main;view=fulltext;q1=myth>

KOZÁKOVÁ, K. *Bronzové plastiky ve Valdštejnské zahradě*. [online]. [cit. 2015-02-12]. Dostupné z: www.senat.cz/xqw/webdav/pssenat/original/50366/42753/40543

KHAN ACADEMY. *Canova, Paolina Borghese as Venus Victorius*. [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/neo-classicism/a/canova-paolina-borghese-as-venus-victorius>

MUSEÉ DU LOUVRE. *Arès Borghèse*. [online]. [cit. 2014-12-26]. Dostupné z: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=849

MUSEÉ DU LOUVRE. *Oedipus Explaining the Enigma of the Sphinx*. [online]. [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/oedipus-explaining-enigma-sphinx>

The Queen's Palaces. 3. díl. *Holyroodhouse* [epizoda dokumentárního seriálu]. Velká Británie, BBC, 2011. [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=R77izown4us>

TATE. *Picasso: Peace and Freedom*. [online]. [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/picasso-peace-and-freedom/picasso-peace-and-freedom-explore-7>

THE GUARDIAN. *David LaChapelle's Best shot: Naomi Campbell and the rape of Africa*. [online]. [cit. 2015-02-06]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/29/my-best-shot-david-lachapelle-rape-of-africa-naomi-campbell#img-1>

VATICAN MUSEUMS. *Octagonal Court*. [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: http://mv.vatican.va/3_EN/pages/MPC/MPC_Sala02.html

ZUCKER, S. a HARRIS, B. In: KHAN ACADEMY. *Botticelli, Birth of Venus*. [online]. [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/painting-in-Florence/v/botticelli-the-birth-of-venus-1483-85>

ZUCKER, S. a HARRIS, B. In: KHAN ACADEMY. *Botticelli, Primavera*. [online]. [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/painting-in-Florence/v/botticelli-la-primavera-spring-1481-1482>

Seznam použitých zdrojů – obrazová část

ALBERTI'S WINDOW. *The Farnese hercules and Renaissance „Substitutions.“* [online]. [cit. 2014-01-06]. Dostupné z: <http://albertis-window.com/2012/07/the-farnese-hercules-and-renaissance-substitutions/>

ANTIKE AM KOENIGSPLATZ. *Kouros of Tenea*. [online]. [cit. 2014-12-15]. Dostupné z: <http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/typo3temp/pics/72a3a5cf2a.jpg>

ART INSTITVTE CHICAGO. *Venus de Milo with Drawers*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/185184>

BADGER HIGH SCHOOL. *Art*. [online]. [cit. 2014-01-07]. Dostupné z: <http://apah.lakegeneva.badger.groupfusion.net/modules/groups/homepagefiles/49961-87537-58717-13.jpg>

DALÍ THEATRE-MUSEUM. *Atomic Leda*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.salvador-dali.org/obra/the-collection/132/atomic-leda>

DAZED DIGITAL. *Rankin & Damien Hirst: Myths, Monsters and Legends*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.dazeddigital.com/photography/gallery/11839/1/rankin-damien-hirst-myths-monsters-and-legends>

GQ. *GQ's 25th anniversary cover star: Rihanna by Damien Hirst*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.gq-magazine.co.uk/girls/gq-girls/rihanna-damien-hirst-gq-cover-pictures>

GUSTAV KLIMT: PAINTINGS, QUOTE, BIOGRAPHY. *Danae*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.gustav-klimt.com/Danae.jsp#prettyPhoto>

CHATEAU DE VERSAILLES. *Portrait mythologique de la famille de Louis XIV*. [online]. [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: <http://collections.chateauversailles.fr/#43813118-d72f-4cf2-a999-450bb94be96d>

MUSEÉ DU LOUVRE. *Cratère des Niobides*. [online]. [cit. 2014-01-06]. Dostupné z: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/cratere-en-calice-attique-figures-rouges-dit-cratere-des-niobides>

MUSEÉ DU LOUVRE. *Oedipe explique l'énigme du sphinx*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/oedipe-explique-l-enigme-du-sphinx>

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Danaë*. [online]. [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/danae-receiving-the-golden-rain/>

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *On-line gallery*. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/zoom/1/obra/saturn-devouring-one-of-his-sons/oimg/0/>

NATIONAL GALLERY OF ART. *Laocoön*. [online]. [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.33253.html>

NY CARLSBERG GLYPTOTEK. *Laurent-Honoré Marqueste, Perseus Slaying Medusa*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://www.glyptoteket.com/explore/the-collections/artwork/laurent-honore-marqueste-perseus-slaying-medusa>

OLBRAM ZOUBEK. *Press*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://www.olbramzoubek.cz/cs/press.html>

SEZNEC, J. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. New York: Harper Torchbook, 1961. s. 157

SHAFFE. Wall painting from Herculaneum, „Hercules and Telephus.“ [online]. [cit. 2014-01-07]. Dostupné z: http://www.shafe.co.uk/art/wall_painting_from_herculaneum_-_hercules_and_telephus-.asp

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN. *Amor als Sieger*. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=DynamicAsset&sp=SU5mxm4Yx%2FVbg9LVP7MZLDqo6z5lhONBxez%2FYx5EhVSCZjU0bcvvsnPxkoLiFJnF9QzRY98OZwV1b%0AfnOjhdzPJCrGy%2BOIZxfXys9Yi8S8yOIFgXJ0PiGkq9ZB9DZfvgZw&sp=Sim age%2Fjpeg>

STUDYBLUE. *Greece Midterm 2*. [online]. [cit. 2014-12-15]. Dostupné z: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/greece-midterm-2/deck/8341687>

SUNY ONEONTA. *Campanile Reliefs* [online]. [cit. 2014-01-07]. Dostupné z: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Arth213/campanile_reliefs.html

SVLSTG MAGAZINE. *Bernini's Pluto and Prosperina _ A Tale of Exquisite Rape* [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://www.svlstg.com/bernini-the-rape-of-proserpina/>

TADEAS PODRACKY. *Dioscuri*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://tadeaspodracky.com/index.php/project/dioscuri/>

TATE. *Leda 1948*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/delvaux-leda-t03361>

TATE. *The Rape of Sabines*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/picasso-peace-and-freedom/picasso-peace-and-freedom-explore-7>

TELEGRAPH. *The 2011 Pirelli Calendar: 'Mythology', by Karl Lagerfeld*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://fashion.telegraph.co.uk/galleries/TMG8173024/1/The-2011-Pirelli-calendar-Mythology-by-Karl-Lagerfeld.html>

THE BRITISH MUSEUM. *Collection online*. [online]. [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=460404&partId=1

THE BRITISH MUSEUM. *The Strangford Apollo*. [online]. [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/t/the_strangford_apollo.aspx

THE BRITISH MUSEUM. *White-ground cup*. [online]. [cit. 2014-01-06]. Dostupné z: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/w/white-ground_cup,_attributed_t.aspx

THE GUARDIAN. *David LaChapelle's best shot: Naomi Campbell and the rape of Africa*. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/29/my-best-shot-david-lachapelle-rape-of-africa-naomi-campbell>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Perseus with the Head of Medusa*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/204758>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Sleeping Muse*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/488458>

THE MUSEUMS OF FLORENCE. *National Museum of Bargello*. [online]. [cit. 2014-01-07]. Dostupné z: http://www.museumsinflorence.com/musei/museum_of_bargello.html

THE NATIONAL GALLERY. *Venus and Mars*. [online]. [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-venus-and-mars>

THE PANDORIAN. *masculine / masculine*. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://thepandorian.com/2013/10/masculine-masculine/>

THE PUBLIC DOMAIN REVIEW. *The Beatus of Facundus (1047)*. [online]. [cit. 2014-01-07]. Dostupné z: <http://publicdomainreview.org/collections/the-beatus-of-facundus/>

THE RED LIST. *Giambologna*. [online]. [cit. 2014-01-07]. Dostupné z: <http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1413-1415-view-italian-renaissance-profile-giambologna-1.html>

THE STATE HERMITAGE MUSEUM. *Danae*. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/45708/?lng=en>

THORVALDSENS MUSEUM. *Jason with the Golden Fleece*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/A822>

WEB GALLERY OF ART. *Louis XIV. as Apollo*. [online]. [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: http://www.wga.hu/html_m/g/gissey/apollo.html

WIKIMEDIA COMMONS. *Hermes des Praxiteles*. [online]. [cit. 2014-01-06]. Dostupné z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hermes_des_Praxiteles.jpg

WIKIMEDIA COMMONS. *Hermes Logios Altemps*. [online]. [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Hermes_Logios_Altemps_Inv8624_n2.jpg

WIKIPEDIA. *Apollo Belvedere*. [online]. [cit. 2014-01-06]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Apollo_Belvedere#mediaviewer/File:Apollo_of_the_Belvedere.jpg

WIKIPEDIA. *François-Krater Gesamtansicht*. . [online]. [cit. 2014-01-06]. Dostupné z: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Fran%C3%A7ois-Krater_Gesamtansicht.jpg

WIKIMEDIA. *Mademoiselle de Lambesc with her brother*. [online]. [cit. 2015-02-18].]. Dostupné z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mademoiselle_de_Lambesc_with_her_brother_Louis_de_Lorraine,_Count_of_Brionne,_1732,_Nattier.jpg

WIKIPEDIA. *Perseus with the Head of Medusa*. [online]. [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Persee-florence.jpg>

OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

Seznam obrázků

Obrázek 1: Kúros z Tenea.....	I
Obrázek 2: Strangford Apollón	I
Obrázek 3: Zeus z Artemisia	I
Obrázek 4: Choiseul-Gouffierův Apollón.....	II
Obrázek 5: Hermés Ludovisi	II
Obrázek 6: Athéna Parthenos	III
Obrázek 7: Hermés s malým Dionýsem	III
Obrázek 8: Farnese Héraklés.....	IV
Obrázek 9: Belvederský Apollón.....	IV
Obrázek 10: Arés Ludovisi	V
Obrázek 11: Níké Samothrácká.....	V
Obrázek 12: Afrodíta Míloská	V
Obrázek 13: Diův oltář z Pergamonu.....	VI
Obrázek 14: Láokoón a jeho synové	VI
Obrázek 15: Arés Borghese	VII
Obrázek 16: Krátér François	VII
Obrázek 17: Niobidin krátér.....	VII
Obrázek 18: Afrodíta s labutí.....	VIII
Obrázek 19: Héraklés nachází Telepha.....	VIII
Obrázek 20: Kristus Apollón	IX
Obrázek 21: Jupiter jako mnich	IX
Obrázek 22: Saturn, Jupiter, Mars a Venuše.....	X
Obrázek 23: Drak	X

Obrázek 24: Bakchus – Michelangelo	XI
Obrázek 25: Apollón – Giambologna.....	XI
Obrázek 26: Perseus s hlavou Medúsy – Benvenuto Cellini.....	XII
Obrázek 27: Venuše a Mars – Sandro Botticelli	XII
Obrázek 28: Danaé – Tizian.....	XIII
Obrázek 29: Láokóon – El Greco	XIII
Obrázek 30: Plútón a Prosperina – Gian Lorenzo Bernini.....	XIV
Obrázek 31: Plútón a Prosperina – Gian Lorenzo Bernini (detail).....	XIV
Obrázek 32: Perseus a Androméda – Pierre Puget.....	XV
Obrázek 33: Amor Vincit Omnia – Caravaggio	XV
Obrázek 34: Danaé – Rembrandt van Rijn	XVI
Obrázek 35: Mademoiselle de Lambesc jako Minerva – Jean Marc Nattier.....	XVI
Obrázek 36: Saturn – Francisco Goya.....	XVI
Obrázek 37: Ludvík XIV. v kostýmu Apolla – Henri Gisse.....	XVII
Obrázek 38: Mytologický portrét rodiny Ludvíka XIV. – Jean Nocret	XVII
Obrázek 39: Perseus s hlavou Medúsy – Antonio Canova	XVIII
Obrázek 40: Iásón se zlatým rounem – Bertel Thorvaldsen.....	XIX
Obrázek 41: Perseus vraždící Medúsu – Laurent-Honoré Marqueste	XIX
Obrázek 42: Spící Múza – Constantin Brancusi	XX
Obrázek 43: Afrodíta Míloská se zásuvkami – Salvador Dalí.....	XX
Obrázek 44: Ífigeneia – Olbram Zoubek.....	XX
Obrázek 45: DIOSCURI – Tadeáš Podracký.....	XXI
Obrázek 46: Mars odzbrojovaný Venuší a Gráciemi – Jacques-Louis David.....	XXI
Obrázek 47: Oidipús a Sfinx – Jena-Auguste-Dominique Ingres	XXII
Obrázek 48: Danaé – Gustav Klimt	XXIII
Obrázek 49: Únos Sabineek – Pablo Picasso	XXIII
Obrázek 50: Atomová Léda – Salvador Dalí.....	XXIV

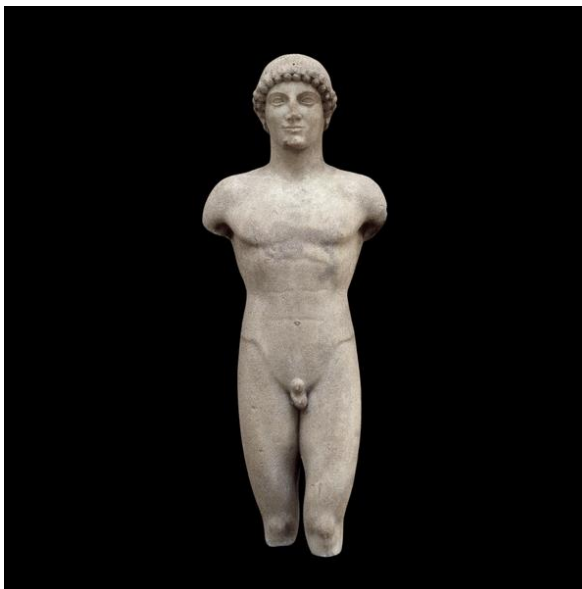
Obrázek 51: Léda s Labutí – Paul Delvaux	XXIV
Obrázek 52: Medúsa – Damien Hirst a Rankin.....	XXV
Obrázek 53: Rihanna jako Medúsa – Damien Hirst.....	XXV
Obrázek 54: Julianne Moore jako Héra	XXVI
Obrázek 55: Hermés – Pierre et Gilles	XXVII
Obrázek 56: Únos/Znásilnění Afriky – David La Chappelle	XXVII

Obrázek 1: Kúros z Tenea, pol. 6. stol. př. n. l.,
Glyphothek, Mnichov



Zdroj¹⁶⁴

Obrázek 2: Strangford Apollón, 5. Stol. př. n. l.,
British Museum, Londýn



Zdroj¹⁶⁵

Obrázek 3: Zeus z Artemisia, asi 460 př. n. l.,
National Archeological Museum, Athény



Zdroj¹⁶⁶

¹⁶⁴ ANTIKE AM KOENIGSPLATZ. *Kouros of Tenea*. [online]. [cit. 2014-12-15]. Dostupné z: <http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/typo3temp/pics/72a3a5cf2a.jpg>

¹⁶⁵ THE BRITISH MUSEUM. *The Strangford Apollo*. [online]. [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/t/the_strangford_apollo.aspx

¹⁶⁶ STUDYBLUE. *Greece Midterm 2*. [online]. [cit. 2014-12-15]. Dostupné z: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/greece-midterm-2/deck/8341687>

Obrázek 4: Choiseul-Gouffierův Apollón, římská kopie, originál asi 460 př. n. l., British Museum, Londýn



Zdroj¹⁶⁷

Obrázek 5: Hermés Ludovisi, římská kopie, originál asi 440 př. n. l., Museo nazionale romano, Řím



Zdroj¹⁶⁸

¹⁶⁷ THE BRITISH MUSEUM. *Collection online*. [online]. [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=460404&partId=1

¹⁶⁸ WIKIMEDIA COMMONS. *Hermes Logios Altemps*. [online]. [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Hermes_Logios_Altemps_Inv8624_n2.jpg

Obrázek 6: Athéna Parthenos, římská kopie z přelomu 1. a 2. stol. n. l., originál asi 430 př. n. l., Musée du Louvre, Paříž



Zdroj¹⁶⁹

Obrázek 7: Hermés s malým Dionýsem, Praxiteles, asi 350 př. n. l., Archeological Museum, Olympie



Zdroj¹⁷⁰

¹⁶⁹ Autor

¹⁷⁰ WIKIMEDIA COMMONS. *Hermes des Praxiteles*. [online]. [cit. 2014-01-06]. Dostupné z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hermes_des_Praxiteles.jpg

Obrázek 8: Farnese Héraklés, římská kopie z 3. stol. n. l., originál ze 4. stol. př. n. l., připisován Lysippovi, Museo Archeologico Nazionale, Neapol



Zdroj¹⁷¹

Obrázek 9: Belvederský Apollón, římská kopie z poč. 2. Stol. n. l., originál ze 4. stol. př. n. l., připisováno Leocharovi, Musei Vaticani, Vatikán



Zdroj¹⁷²

¹⁷¹ ALBERTI'S WINDOW. *The Farnese hercules and Renaissance „Substitutions.“* [online]. [cit. 2014-01-06]. Dostupné z: <http://albertis-window.com/2012/07/the-farnese-hercules-and-renaissance-substitutions/>

¹⁷² WIKIPEDIA. *Apollo Belvedere.* [online]. [cit. 2014-01-06]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Apollo_Belvedere#mediaviewer/File:Apollo_of_the_Belvedere.jpg

Obrázek 10: Arés Ludovisi, bronzová kopie z 1780, originál ze 4. Stol. př. n. l., Scopas či Lysippos, Musée du Louvre, Paříž



Zdroj¹⁷³

Obrázek 12: Afrodita Miloská, 2. stol. př. n. l., Musée du Louvre, Paříž



Zdroj¹⁷⁵

Obrázek 11: Niké Samothrácká, 2. stol. př. n. l., Pythokritos z Lindu, Musée du Louvre, Paříž



Zdroj¹⁷⁴

cddfdff

¹⁷³ Autor

¹⁷⁴ Autor

¹⁷⁵ Autor

Obrázek 13: Diův oltář z Pergamonu, vlys zobrazující Athénu s Alkyonem, 2. stol. př. n. l., Pergamon Museum, Berlín



Zdroj¹⁷⁶

Obrázek 14: Láokoón a jeho synové, Hagésandros, Polydóros, Athénodóros, mezi 200 př. n. l. a 70 n. l., Musei Vaticani, Vatikán



Zdroj¹⁷⁷

¹⁷⁶ Autor

¹⁷⁷ WIKIPEDIA. *Laocoön and His Sons*. online]. [cit. 2014-01-06]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Laoco%C3%B6n_and_His_Sons

Obrázek 15: Arés Borghese, přelom
1. a 2. stol. n. l., Musée du Louvre, Paříž



Zdroj¹⁷⁹

Obrázek 16: Krátér François, 6. stol. př. n. l.,
Museo Archeologico Nazionale, Florencie



Zdroj¹⁷⁸

Obrázek 17: Niobidin krátér, 5. Stol. př. n. l.,
Musée du Louvre, Paříž



Zdroj¹⁸⁰

¹⁷⁸ WIKIPEDIA. *François-Krater Gesamtansicht*. . [online]. [cit. 2014-01-06]. Dostupné z: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Fran%C3%A7ois-Krater_Gesamtansicht.jpg

¹⁷⁹ Autor

¹⁸⁰ MUSEÉ DU LOUVRE. *Cratère des Niobides*. [online]. [cit. 2014-01-06]. Dostupné z: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/cratere-en-calice-attique-figures-rouges-dit-cratere-des-niobides>

Obrázek 18: Afrodíta s labutí, pol. 5. stol. př. n. l.,
Připisováno Pistozenovi, British Museum, Londýn



Zdroj¹⁸¹

Obrázek 19: Héraklés nachází Telepha, kopie
z 2. stol. n. l., originál asi 3. stol. př. n. l., Herculaneum



Zdroj¹⁸²

¹⁸¹ THE BRITISH MUSEUM. *White-ground cup*. [online]. [cit. 2014-01-06]. Dostupné z: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/w/white-ground_cup,_attributed_t.aspx

¹⁸² SHAFTE. Wall painting from Herculaneum, „Hercules and Telephus.“ [online]. [cit. 2014-01-07]. Dostupné z: http://www.shafe.co.uk/art/wall_painting_from_herculaneum_-_hercules_and_telephus-.asp

Obrázek 20: Kristus Apollón, 3. stol. n. l., Juliánská hrobka, Vatikán



Zdroj¹⁸³

Obrázek 21: Jupiter jako mnich, Andrea Pisano, 1341, Florencie



Zdroj¹⁸⁴

¹⁸³ BADGER HIGH SCHOOL. *Art*. [online]. [cit. 2014-01-07]. Dostupné z: <http://apah.lakegeneva.badger.groupfusion.net/modules/groups/homepagefiles/49961-87537-58717-13.jpg>

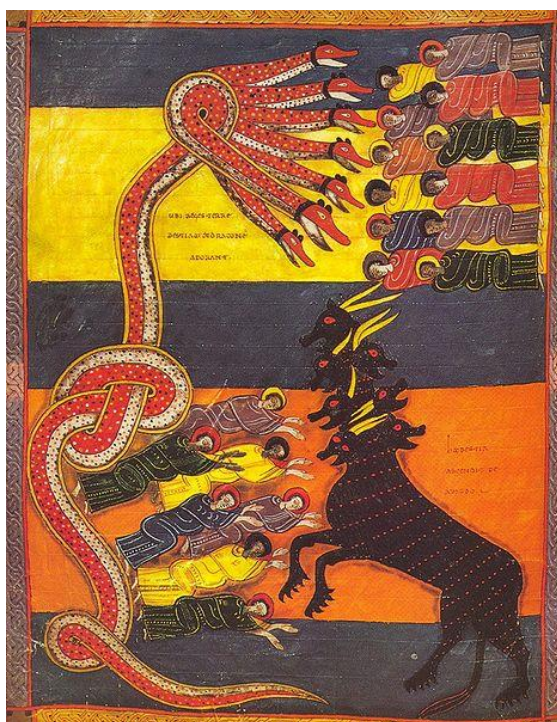
¹⁸⁴ SUNY ONEONTA. *Campanile Reliefs*. [online]. [cit. 2014-01-07]. Dostupné z: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Arth213/campanile_reliefs.html

Obrázek 22: Saturn, Jupiter, Mars a Venuše, kopie rukopiss Michaela Scota, asi 1250



Zdroj¹⁸⁵

Obrázek 23: Drak, kopie z roku 1047, originál z roku 776, připisován Beatovi z Liébana



Zdroj¹⁸⁶

¹⁸⁵ SEZNEC, J. *The Survival of the Pagan Gods: The Mztological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. New York: Harper Torchbook, 1961. s. 157

¹⁸⁶ THE PUBLIC DOMAIN REVIEW. *The Beatus of Facundus (1047)*. [online]. [cit. 2014-01-07]. Dostupné z: <http://publicdomainreview.org/collections/the-beatus-of-facundus/>

Obrázek 24: Bakchus, Michelangelo, 1497, Museo Nazionale del Bargello, Florencie



Zdroj¹⁸⁷

Obrázek 25: Apollón, Giambologna, 2. pol. 16. stol., Palazzo Vecchio, Florencie



Zdroj¹⁸⁸

¹⁸⁷ THE MUSEUMS OF FLORENCE. *National Museum of Bargello*. [online]. [cit. 2014-01-07]. Dostupné z: http://www.museumsinflorence.com/musei/museum_of_bargello.html

¹⁸⁸ THE RED LIST. *Giambologna*. [online]. [cit. 2014-01-07]. Dostupné z: <http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1413-1415-view-italian-renaissance-profile-giambologna-1.html>

Obrázek 26: Perseus s hlavou Medúsy, Benvenuto Cellini, 1545, Loggia dei Lanzi, Florencie



Zdroj¹⁸⁹

Obrázek 27: Venuše a Mars, Sandro Botticelli, kolem roku 1485, National Gallery, Londýn



Zdroj¹⁹⁰

¹⁸⁹ WIKIPEDIA. *Perseus with the Head of Medusa*. [online]. [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Persee-florence.jpg>

¹⁹⁰ THE NATIONAL GALLERY. *Venus and Mars*. [online]. [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-venus-and-mars>

Obrázek 28: Danaé, Tizian, kolem roku 1565, Museo Del Prado, Madrid



Zdroj¹⁹¹

Obrázek 29: Láokoón, El Greco, kolem roku 1610, National Gallery of Art, Washington D. C.

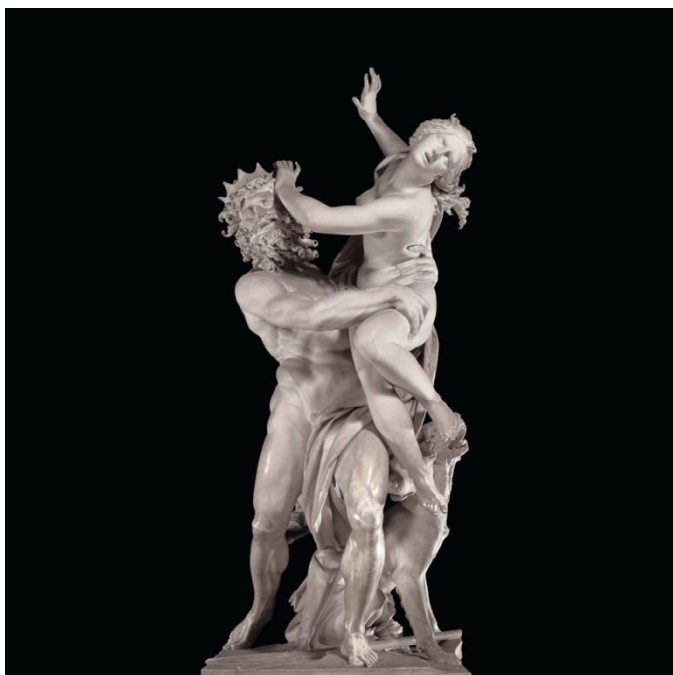


Zdroj¹⁹²

¹⁹¹ MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Danaë*. [online]. [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/danae-receiving-the-golden-rain/>

¹⁹² NATIONAL GALLERY OF ART. *Laocoön*. [online]. [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.33253.html>

Obrázek 30: Plútón a Prosperina, Gian Lorenzo Bernini, 1621–1622, Galleria Borghese, Řím



Zdroj¹⁹³

Obrázek 31: Plútón a Prosperina (detail), Gian Lorenzo Bernini, 1624–1622, Galleria Borghese, Řím



Zdroj¹⁹⁴

¹⁹³ SVLSTG MAGAZINE. *Bernini's Pluto and Proserpina _ A Tale of Exquisite Rape?* [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://www.svlstg.com/bernini-the-rape-of-proserpina/>

¹⁹⁴ IBID

Obrázek 32: Perseus a Androméda, Pierre Puget, 1684, Musée du Louvre, Paříž



Zdroj¹⁹⁵

Obázek 33: Amor Vincit Omnia, Caravaggio, 1602, Gemäldegalerie, Berlín



Zdroj¹⁹⁶

¹⁹⁵ Autor

¹⁹⁶ STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN. *Amor als Sieger*. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=DynamicAsset&sp=SU5mxm4Yx%2FVbg9LVP7MZLDqo6z5lhONBxez%2FYx5EhVSCZjU0bcvvsnPxkoLiFJnF9QzRY98OZwV1b%0AfnOjhdzPJCrGy%2BOIZxfXys9Yi8S8yOIFgXJ0PiGkq9ZB9DZfvgZw&sp=Simage%2Fjpeg>

Obrázek 34: Danaé, Rembrandt van Rijn, 1636, The State Hermitage Museum, Petrohrad



Zdroj¹⁹⁷

Obrázek 35: Mademoiselle de Lambesc jako Minerva, J. M. Nattier, Musée du Louvre, Paříž



Zdroj¹⁹⁸

Obrázek 36: Saturn, Francisco Goya, 1823, Museo del Prado, Madrid



Zdroj¹⁹⁹

¹⁹⁷ THE STATE HERMITAGE MUSEUM. *Danae*. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/45708/?lng=en>

¹⁹⁸ WIKIMEDIA. *Mademoiselle de Lambesc with her brother*. [online]. [cit. 2015-02-18].]. Dostupné z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mademoiselle_de_Lambesc_with_her_brother_Louis_de_Lorraine,_Count_of_Brionne,_1732,_Nattier.jpg

¹⁹⁹ MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *On-line gallery*. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/zoom/1/obra/saturn-devouring-one-of-his-sons/oimg/0/>

Obrázek 37: Ludvík XIV. v kostýmu Apolla, Henri Gisse, 1653, Bibliothèque Nationale, Paříž



Zdroj²⁰⁰

Obrázek 38: Mytologický portrét rodiny Ludvíka XIV., Jean Nocret, 1670, Chateau de Versailles, Versailles



Zdroj²⁰¹

²⁰⁰ WEB GALLERY OF ART. *Louis XIV. as Apollo*. [online]. [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: http://www.wga.hu/html_m/g/gissey/apollo.html

²⁰¹ CHATEAU DE VERSAILLES. *Portrait mythologique de la famille de Louis XIV.* [online]. [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: <http://collections.chateauversailles.fr/#43813118-d72f-4cf2-a999-450bb94be96d>

Obrázek 39: Perseus s hlavou Medúsy, Antonio Canova, 1806, The Metropolitan Museum of Art, New York



Zdroj²⁰²

²⁰² THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Perseus with the Head of Medusa*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/204758>

Obrázek 40: Iásón se zlatým rounem, Bertel Thorvaldsen, 1828, Thorvaldsens Museum, Kodaň



Zdroj²⁰³

Obrázek 41: Perseus vraždící Medúsu, Laurent-Honoré Marqueste, 1876, NY Carlsberg Glyptotek, Kodaň



Zdroj²⁰⁴

²⁰³ THORVALDSENS MUSEUM. *Jason with the Golden Fleece*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/A822>

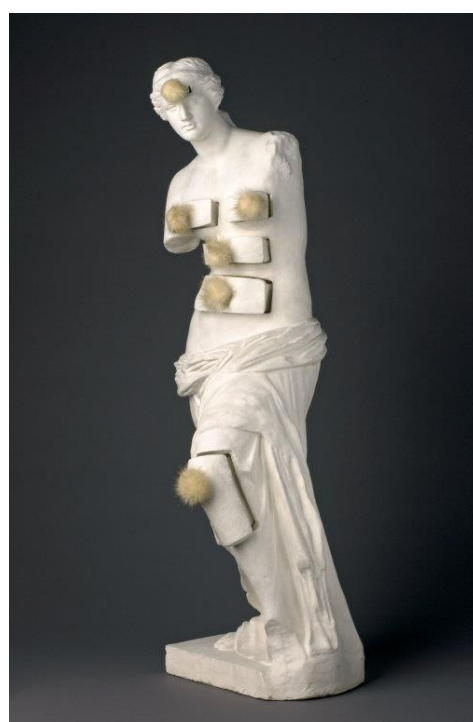
²⁰⁴ NY CARLSBERG GLYPTOTEK. *Laurent-Honoré Marqueste, Perseus Slaying Medusa*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://www.glyptoteket.com/explore/the-collections/artwork/laurent-honore-marqueste-perseus-slaying-medusa>

Obrázek 42: Spící Múza, Constantin Brancusi, 1910, The Metropolitan Museum of Art, New York



Zdroj²⁰⁵

Obrázek 43: Afrodíta Miloská se zásuvkami, Salvador Dalí, 1936, ArtInstitvte Chicago, Chicago



Zdroj²⁰⁶

Obrázek 44: Ífigeneia, Olbram Zoubek, 1986, v soukromém vlastnictví autora



Zdroj²⁰⁷

²⁰⁵ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Sleeping Muse*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/488458>

²⁰⁶ ART INSTITVTE CHICAGO. *Venus de Milo with Drawers*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/185184>

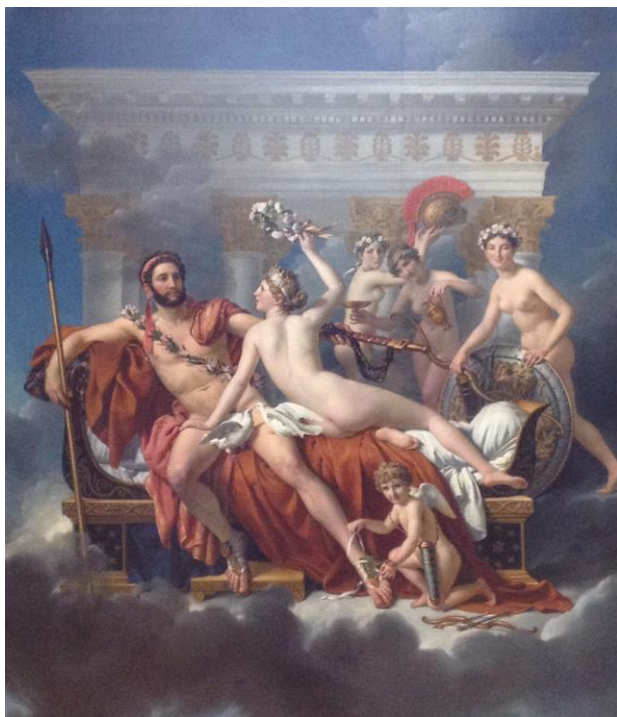
²⁰⁷ OLBRAM ZOUBEK. *Press*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://www.olbramzoubek.cz/cs/press.html>

Obrázek 45: DIOSCURI, Tadeáš Podracký, 2014



Zdroj²⁰⁸

Obrázek 46: Mars odzbrojovaný Venuší a Gráciemi, Jaques-Louis David, 1886, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brusel



Zdroj²⁰⁹

²⁰⁸ TADEAS PODRACKY. *Dioscuri*. [online]. [cit. 2015-02-26]. Dostupné z: <http://tadeaspodracky.com/index.php/project/dioscuri/>

²⁰⁹ Autor

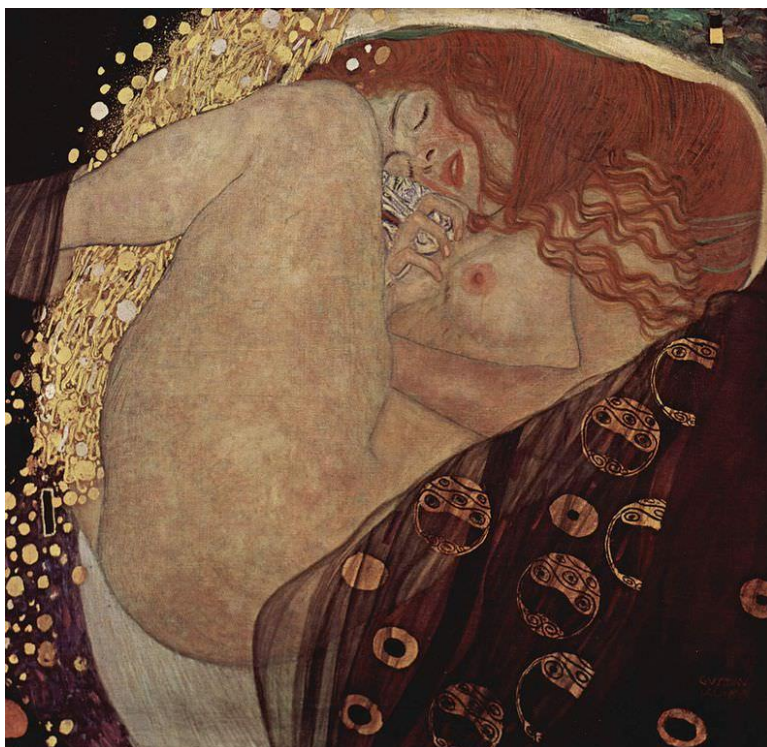
Obrázek 47: Oidipús a Sfinx, Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808, Musée du Louvre, Paříž



Zdroj²¹⁰

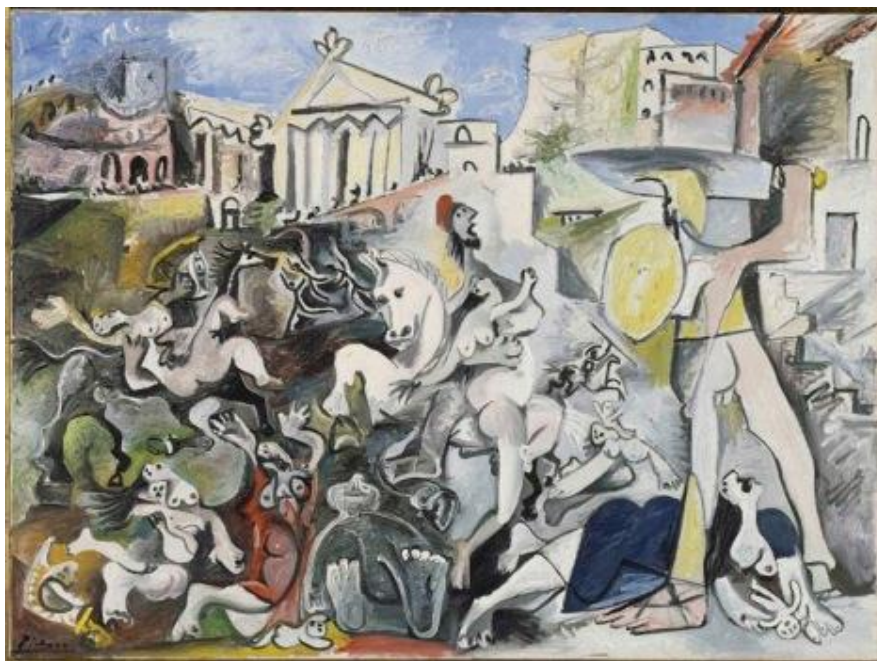
²¹⁰ MUSEÉ DU LOUVRE. *Oedipe explique l'énigme du sphinx*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/oedipe-explique-l-enigme-du-sphinx>

Obrázek 48: Danaé, Gustav Klimt, 1907, Galerie Würthle, Vídeň



Zdroj²¹¹

Obrázek 49: Únos Sabinek, Pablo Picasso, 1962, Centre Pompidou, Paříž



Zdroj²¹²

²¹¹ GUSTAV KLIMT: PAINTINGS, QUOTE, BIOGRAPHY. *Danae*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.gustav-klimt.com/Danae.jsp#prettyPhoto>

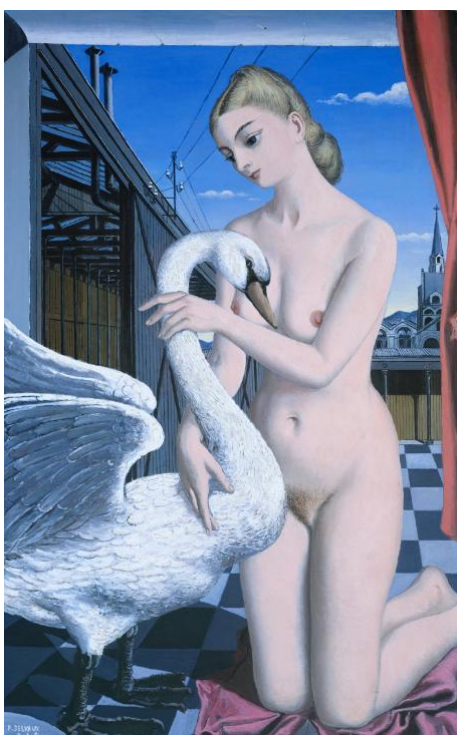
²¹² TATE. *The Rape of Sabines*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/picasso-peace-and-freedom/picasso-peace-and-freedom-explore-7>

Obrázek 50: Atomová Léda, Salvador Dalí, 1949, Dalí Theatre-Museum, Figueres



Zdroj²¹³

Obrázek 51: Léda s labutí, Paul Delvaux, 1948, Tate, Londýn



Zdroj²¹⁴

²¹³ DALÍ THEATRE-MUSEUM. *Atomic Leda*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.salvador-dali.org/obra/the-collection/132/atomic-leda>

²¹⁴ TATE. *Leda 1948*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/delvaux-leda-t03361>

Obrázek 52: Medúsa, Damien Hirst a Rankin, 2011



Zdroj²¹⁵

Obrázek 53: Rihanna jako Medúsa, Damien Hirst, 2013



Zdroj²¹⁶

²¹⁵ DAZED DIGITAL. Rankin & Damien Hirst: *Myths, Monsters and Legends*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.dazeddigital.com/photography/gallery/11839/1/rankin-damien-hirst-myths-monsters-and-legends>

²¹⁶ GQ. *GQ's 25th anniversary cover star: Rihanna by Damien Hirst*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.gq-magazine.co.uk/girls/gq-girls/rihanna-damien-hirst-gq-cover-pictures>

Obrázek 54: Julianne Moore jako Héra, Karl Lagerfeld, 2011



Zdroj²¹⁷

²¹⁷ TELEGRAPH. *The 2011 Pirelli Calendar: 'Mythology', by Karl Lagerfeld*. [online]. [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://fashion.telegraph.co.uk/galleries/TMG8173024/1/The-2011-Pirelli-calendar-Mythology-by-Karl-Lagerfeld.html>

Obrázek 55: Hermés, Pierre et Gilles, 2001



Zdroj²¹⁸

Obrázek 56: Únos/Znásilnění Afriky, David LaChapelle, 2009



Zdroj²¹⁹

²¹⁸ THE PANDORIAN. *masculine / masculine*. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://thepandorian.com/2013/10/masculine-masculine/>

²¹⁹ THE GUARDIAN. *David LaChapelle's best shot: Naomi Campbell and the rape of Africa*. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/29/my-best-shot-david-lachapelle-rape-of-africa-naomi-campbell>

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Marek Bárta

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: kombinované studium

Název práce: Obrazová interpretace antických mýtů ve vývoji

Rok: 2015

Počet stran textu: 86

Počet stran příloh: 27

Počet titulů českých použitých zdrojů: 46

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 22

Počet internetových zdrojů: 72

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová