

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

Katedra výtvarné kultury

**VÝTVARNÉ ÚVAHY NAD DĚJINAMI ČESKÉ
KULTURY**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

LUKÁŠ KOREC

Specializace v pedagogice, obor Vizuální kultura se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Stanislav Poláček

Plzeň, 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 14. dubna 2016

.....
vlastnoruční podpis

Rád bych poděkoval vedoucímu mé bakalářské práce
MgA. Mgr. Stanislavu Poláčkovi za věcné a konstruktivní
rady a obětavou spolupráci při praktické tvorbě a pojednání.

Anotace

Bakalářská práce obsahuje soubor sedmi velkoformátových kreseb o rozměrech 120 x 200 cm, vypracované černým a slonovinovým suchým pastelem na šedivě našepsovaný papír, jejichž námětem jsou historické okamžiky významné z hlediska formování a vývoje českého kulturního prostředí.

Samotné kresby jsou zde také podloženy teoretickou studií, zaměřenou na vývoj historických námětů v průběhu dějin umění a jejich umístění do historicko-kulturního kontextu, dále na technickou a uměleckou stránku vypracování, jako je užití figur či materiálu a v neposlední řadě právě na správný výběr okamžiků a objasnění jejich významu a formy mého podání založených na literární rešerši a vlastní znalosti.

Klíčová slova: historické náměty, vývoj české kultury, velkoformátová kresba, figurální kresba

Abstract

Qualification work consists of seven 120 x 200 cm format drawings that are made by black and ivory pastel on paper painted in grey as background and have historical situations important for forming of and development of czech cultural environment.

The final drawings are based on theoretical study focusing on evolution of historical themes in art and putting it in historical and cultural contexts, on technical and artistic elements used, such as figures and materials, and mainly on the explanation of the reasons which led me to choose the motives and the form I ended up with, both derived from professional literature and my own knowledge.

Key words: historical themes, evolution of czech culture, large format drawing, figural drawing

Obsah

1 Úvod	2
2 Vývoj žánru.....	4
3 Technika a forma zpracování.....	17
4 Výběr a pojetí námětů.....	19
4.1 Jan Hus a jeho přesvědčení.....	19
4.2 Nástup Habsburků a renesance v zemích Koruny české.....	21
4.3 Doba Rudolfova.....	24
4.4 Nejistota Jana Mydláře.....	25
4.5 Všeobecný školní řád.....	27
4.6 Ohrožení dlouhé snahy o Zlatou kapličku.....	29
4.7 TGM přijíždí do své republiky.....	31
5 Závěr.....	34
6 Resumé.....	36
7 Seznam použité literatury.....	37
8 Přílohy.....	40
8.1 Finální kresby.....	40
8.2 Skicovní materiál.....	47

1 Úvod

Umění člověka provází již od raných dob lidského druhu, kdy jeho mozek začal mít kapacitu a možnosti pro rozvoj abstraktního a později i estetického myšlení, a jakmile se ve starověku vyvinula osobní moc vybraných jedinců na takovou úroveň, že si mohli dovolit umění financovat či zaměstnávat, začali hned mít potřebu pomocí něj názorně ukazovat své velké činy, na které nechtěli, aby se zapomnělo. S postupem času se i význam a účel umění měnil a ztratil svou mocenskou, můžeme říct propagandistickou, funkci, ale náměty z dob nedávných či dávno minulých se v různých dobách z různých důvodů udržely, přičemž s rozvojem historických věd jich samozřejmě přibývalo a stále přibývá.

Ve své práci jsem se rozhodl výtvarně i teoreticky zabývat tou oblastí historie, ze které mám nejkompexnější znalost, a to sice tu naši, českou, u níž bych se mohl zaměřit na užší tematický okruh, za který jsem si zvolil ten kulturní, který v sobě spojuje dva mé největší zájmy, a to sice umění a historii. Výstupem mé práce je proto sedm velkoformátových kreseb suchým pastelem zobrazující momenty, které z mého pohledu nejvíce ovlivnily české kulturní prostředí od dob středověku po vznik první republiky.

Za svůj hlavní cíl však nepovažuji jen praktické zpracování a jeho okrajovou obhajobu, naopak, chtěl bych postavit teoretický základ pro vyobrazování na stejnou úroveň jako jeho výslednou podobu. To nejen proto, že já osobně v tom nacházím zájem, ale také z toho důvodu, že pokud jsem si stanovil jasně daný rámeček, do kterého chci, aby má práce spadala, musím podat přesvědčivé vysvětlení, proč tam mnou vybrané náměty zapadají nebo nezapadají, a v neposlední řadě je vždy jistá historická znalost důležitá nejen pro mě jako pro autora pro věrohodné, nejlépe pravdivé ztvárnění, ale i pro diváka a pro poučenou interpretaci obrazu a pochopení kontextu.

Z toho důvodu se v první kapitole věnuji postupnému vývoji výtvarného umění a zejména malířství od jeho samého počátku se zaměřením na historická témata, respektive náboženská a mytická a jejich souvislosti s historií, ale také promítání různých stylů a myšlenkových proudů právě při pohledu na zmiňované náměty. V širším kontextu tak chci nabídnout divákovi možnost, aby si mé práce sám porovnal nebo zařadil, ale také aby získal jakýsi letmý přehled o tom, jak se měnil pohled umělců na historii v průběhu několika tisíciletí.

V další se části mé práce je popsána mimo technickou stránku vypracování, jako je podklad, médium apod., také myšlenkový postup, který jsem uplatňoval při tvorbě a volbě

figury jako hlavního sdělovacího prostředku, stejně jako vysvětlení některých jiných prvků, které jsem použil.

Poslední kapitolu považuji svým obsahem za nejdůležitější, protože se v ní pokusím vysvětlit právě můj výběr jednotlivých okamžiků české historie, přičemž po krátkém obecném úvodu se budu věnovat jednotlivě každému námětu, pokusím se ho zasadit do historických souvislostí, ze kterých vyplývá jejich vliv na tvorbu české kultury, a krátce i vysvětlím způsob, jakým jsem se rozhodl konkrétní práci pojednat, a to včetně odkazů do obrazové přílohy, kde se nachází finální podoba mých kreseb spolu se skicovním materiálem ukazujícím vývoj práce.

2 Vývoj žánru

Historická malba jako žánr byl pozdně renesančními malíři Itálie postaven na samý vrchol pomyslné hierarchie žánrů, před portrétní náměty, žánrové malby, tedy výjevy z každodenního života, krajinomalbu, malbu zvířat a na posledním místě zátiší, kdy pro tento soud vycházely z rozdílu mezi mechanickým kopírováním okem viditelného vzhledu a zobrazením univerzální podstaty, či esence, zobrazovaného, v čemž můžeme vidět jeden z mnoha následků renesanční touhy po humanistickém poznání, mimo jiné i lidské psychiky a emocí. Tato posloupnost hodnoty a významu uměleckých námětů byla poté převzata holandskými autory a později francouzskými akademiky, kteří ji uznávali až dlouho do konce 19. století. Důležité ale je, že v tomto hodnocení do kategorie historické malby nepatřilo jen to, co si představíme dnes, tedy výjevy z bitev nebo scény ze životů králů a hrdinů, ale také náměty náboženské, mytologické a později alegorické, a ačkoli historickou malbu známe ve větší míře až ve spojitosti s národním uvědoměním, pokusím se zde vysvětlit postupný vývoj pohledu na dějiny v souvislosti s uměním. (Odehnalová, 1997)

Malba jako prostředek vyjádření estetických, duchovních či emocionálních potřeb se k lidskému druhu váže od dob mladšího paleolitu, ze kdy nacházíme velká malířská díla pravěku, jako například jeskynní systém v severošpanělské Altamiře nebo Lescaux, Rouffignonu a spoustě dalších ve Francii, typická pro paleolitickou kulturu zvanou magdalénien. Právě účely a významy těchto souborů maleb, často dosahujících společně obrovských rozměrů a umístěvaných do špatně přístupných a neosídlených jeskynních chodů a síní, nám však zůstávají stále tajemstvím, zejména kvůli malému množství pramenů, ze kterých můžeme čerpat znalosti o této dávné době. Nicméně už jen z lokací, kam pravěký člověk maloval, popřípadě ryl do skály, můžeme soudit, že díla nebyla vytvořena pro časté využití, ať už nějakými rituály či jen prohlížením, a malby musely mít hlubší, duchovnější význam.

Duchovno a potřeba víry ve vyšší entity, které dávají světu smysl, měla velký význam už v těchto dobách, což se dá vyvodit už jen z toho, že ve světě, kdy člověk byl celý svůj život zaměstnán pouze snahou přežít, si mohl dovolit strávit velké množství času a pracovních sil pro vytvoření podobně rozměrných děl. Pozvolný rozvoj životní úrovně a úrovně myšlení dovoľoval také rozvoj kultury duchovní a hmotné, právě díky zjednodušení a z pohodlnění života, tedy zejména nejvyšších vrstev společnosti, které se nově začali

diferencovat od nižších a mohli si dovolit věnovat prostředky na umění, i když zdaleka nejen pro jeho estetickou hodnotu.

O několik tisíciletí od jeskynních maleb později, již v prvních státech, vidíme už technicky pokročilejší malby a plastiky na zdech egyptských chrámů a pyramid či palácích sumerských a později babylonských vladařů, kde však již motivy byly jiné, než u jeskynního paleolitického člověka. Malby zobrazovaly zejména bohy, kterých starověké kultury měly povětšinou mnoho a věrní poddaní těchto bohů se museli většinou z nich zavděčit, nebo panovníka, jenž byl také často zbožšťován, a který si tím upevňoval své despotické postavení. Panovníkova moc totiž vycházela z toho přímět běžný lid, že je něco víc než oni a má od bohů dané právo vládnout, jež mimo ústně tradované příběhy a legendy od kněží v jejich očích mělo dokazovat právě to, že byl vyobrazován po boku bohů a mytických postav a tvorů, a to ve světě starověkého člověka, daleko menším, než je ten náš, mohlo klidně fungovat. Král, faraon či jiný despota byl pak spolu s bohy zachycován při významných událostech jeho vlády, jako při velkých vítězstvích, dobytí území, ale také například jak dává lidu blahobyt a mír. Toto časté zobrazování vlády, která měla budit dojem spravedlnosti a dobra k vlastnímu lidu, ale tvrdosti vůči nepřátelům, je skvěle vidět na tzv. Standartě z Uru, kdy na dvou stranách dřevěné truhly pocházející z jednoho z nejvýznamnějších sumerských měst z doby asi 2,5 tisíce let př. Kr., je na jedné straně, tzv. válečné, zobrazeno ve třech řadách pod sebou urské vojsko, a na druhé, mírové straně ve třech řadách poddaní nesoucí bohatou úrodu králi. (Tušil, Ottová, Kazda, Roubíček, 2008)

Nutno ale podotknout, že toto využití umění pro obojí duchovní i mocenské účely mělo svá úskalí, kterými byla zejména jakási monopolizace umění ve prospěch panovníka a vládnoucí vrstvy a s tím související dogmatizace zobrazování, kdy se přísně daná pravidla slohu zejména v malířství téměř neměnila po celou dobu existence kultury a bránila tak dalšímu vývoji slohu.

Situace se opět změnila o něco později v době, kterou dnes nazýváme antickou a je spjata s řeckou a římskou starověkou kulturou. Vývoj společnosti na řecké pevnině opět dospěl dále, a tím se změnil i účel umění a kritéria jeho hodnocení, což souvisí s tím, že spektrum objednavatelů, ale i diváků umění se zase o něco rozšířilo i na zámožnější aristokracii a později i bohaté občany měst. Základy řeckého umění by se daly považovat za strohé, zejména proto, že byly díky intenzivnímu námořnímu obchodu převzaty většinou z Egypta, Kréty, či jiných vyspělých civilizací na východ, ale tam, kde tyto civilizace v umění skončily a stagnovaly, tam ta řecká začala. (Gombrich, 1997, s. 77)

Začala na týchž přísných pravidlech, ale její nejvyšší kritérium bylo jiné, a to sice dokonalá krása, a to zejména lidská, a proto jim rozhodně chladný sloh zaměřený pouze na monumentalitu a majestátnost spojenou s panovníkem nemohl stačit.

Z řecké a později i římské doby jsou nejznámější umělecké artefakty ve formě soch a plastik obecně, kdy se autoři zaměřovaly zejména na lidskou figuru, zkoumání dokonalých proporcí a tvarů lidského těla, přičemž ale je důležité poznamenat, že pro řeckého člověka bylo krásné pohlaví to mužské. Proto nacházíme obnažené či jen částečně zahalené figury u jednotlivých soch, kde se jedná zejména o podoby bohů v jim zasvěcených chrámech, či plastické figurální výplně tympanonů a jiné architektonické prvky zobrazující mytické bytosti a hrdiny. Jako příklad si zmiňme Parthenón, největší a nejdominantnější chrám na athénské akropoli zasvěcený kultu bohyně Athény Parthenos, kde sochař Feidas mimo menších plastik na vnější fasádě a interiéru, jako v metopách vnějšího dórského vlysu, kde jsou vyobrazeny mytologické bytosti, nebo na vnitřním iónském vlysu, který v celém jeho obvodu tvoří ucelené vyprávění oslavující bohyni, ale také athénskou občanskou obec, také 12 m vysokou sochu Pallas Athény ze zlata a slonoviny. (Srov. Syrový a kol., 1974)

Pravdou ale je, že někteří malíři řeckého období v době svého života užívali větších poct, než sochaři, avšak z jejich děl se nám toho pramálo zachovalo a většinu známe pouze z římských replik, nicméně i tak máme představu o tom, že v antickém Řecku se malířství vyvinulo z lineárního a schematizujícího v malířství opravdové, využívající modelování barvou a plochou. Podobu původního antického řeckého malířství můžeme pozorovat zejména na vázách a jiných keramických nádobách, kde se od přírodních a čistě ornamentálních motivů přešlo k figurálním, opět zejména mytickým a náboženským, ale i válečným nebo výjevům z běžného života.

Pro příklad bych uvedl vázu v tzv. černofigurovém stylu signovanou Ezekiasem, kde je znázorněn Achilles a Aiás hrající dámu. Mimo to, že se jedná o jedno z prvních malířských děl obsahující prvky prostorového znázornění v podobě kopí, která mají oba účastníci hry opřená o ramena, bych zde rád objasnil myšlenku, ke které se touto obšírnou cestou snažím dostat již od začátku. Na rozdíl od starších východních kultur, jako je právě ta egyptská, sumerská, či později babylonská a asyrská, které zobrazovali své panovníky z důvodu prestiže a moci, jak bylo vysvětleno výše, a to pomocí oslavování jejich skutků a mýtů s nimi spojených již za jejich života, tak i když tyto ukázky moci měly sloužit i dlouhá léta po jejich smrti, mluvili o současnosti. V době slávy Řecka a následujících období se však mimo bohů, kteří pro tehdejšího člověka samozřejmě byli absolutně

současní a reální, začaly vyskytovat výjevy a slavné chvíle ze životů mytických hrdinů, bytostí a stvůr, jejichž příběhy byly už dávno minulostí. Vraťme se k Ezekiasově váze, která je datována do doby asi 540 př. Kr. a pojednává o dvou bájných achájských bojovnících u Tróje, která padla někdy kolem roku 1200 př. Kr. Oba zmínění mají ve svých příbězích mnoho mytického, počínaje tím, že Achilles je synem bohyně Thetis a Aiás byl vycvičen trenérem hrdinů kentaurem Cheirónem.(Petiška, 2011) Nebo tak to alespoň vnímáme my dnes.

Co byl ale dnešní mýtus pro tehdejšího člověka? V řecké době došlo k velkému pokroku, či spíše samotnému vzniku některých vědních disciplín, včetně historiografie, nicméně ta dobře, více či méně objektivně, zaznamenávala události nedávné, pro která ještě byla relativně čerstvá svědectví, ale historické okamžiky starší, odkázané na ústní tradování i po několik generací, se opět dostávaly k mýtům. Tehdejší svět byl jednoduše protkán bájemi a legendami, protože si jimi lidé vysvětlovali to, čemu nerozuměli a doplňovali to, co zapoměli. Pro ně to byla ale realita, příběhy a události, které se pro ně opravdu staly. Proto mluvíme-li o zobrazování mytických či náboženských témat v době, kdy mýty a náboženství nahrazovaly či vysvětlovaly historii, můžeme vlastně mluvit o historickém tématu v dobovém podání.

Nejinak tomu bylo i dále. Římská civilizace z velké části kulturně vycházela z té řecké, nebo si ji alespoň brala za vzor vzdělání a vědomostí, a tak tomu bylo v sochařských, malířských, ale v neposlední řadě i architektonických prvcích. Ačkoliv malířství nebylo už bráno na tak vysokou váhu jako sochařství a bylo považováno za lepší řemeslo, přičemž tento trend pokračoval ještě spoustu dalších staletí, jsou důkazy o velké míře využití maleb zejména do interiérů jako dekorace, ale také se zde znovu ukazují mocenské prvky na velkém množství triumfálních maleb zobrazujících úspěchy silného římského vojska a později jeho císařů. Mimo to byly náměty opět mytické, vracely se k odkazům řeckých hrdinů nebo římských bohů, ale podle všeho se zde také prvně vyskytlo využití portrétní malby, jako například tzv. fajjúmské desky z pozdějšího období, využívané v římské provincii Egypt při pohřebním ritu k zobrazení zámožného nebožtíka. Co se portrétní tvorby týče, Římané, na rozdíl od Řeků, dovozovali autorům více realistické a tím leckdy i méně lichotivé zpracování při snaze vystihnout podobu a vlastnosti zobrazovaného, protože tato snaha předčila tu řeckou o dokonalou krásu. (Tušl, aj. 2008)

V období úpadku impéria začala klasická forma upadat a malba se stávala více grafickou a schematickou, s čímž ale souvisí rozvoj činitele, který se stal zásadním a vedoucím po minimálně další tisíciletí téměř všech evropských kultur, a to křesťanské víry

a církve. V pozdní antice, kterou dnes nazýváme též křesťanská, téměř vymizela plastická zobrazení a byla nahrazena freskami a mozaikami nejčastěji s motivy nového náboženství, kdy se většinou jednalo o rytmicky řazené figurální kompozice ve velkých plochách s potlačením a zjednodušováním osobních rysů, přičemž po pádu Západořímské říše tyto trendy pokračovaly v Byzanci a staly se tak základem jejího malířského slohu. Mimo velkoformátových maleb se ale začínají objevovat první iluminace, malířské a kresebné výzdoby rukopisných kodexů, které opět pojednávaly o náboženských tématech. Jako příklad bych zmínil kodex Genesis ze 6. stol. n. l., jeden z prvních, psaný ještě v době, kdy řečtina byla na východě i západě oficiálním jazykem křesťanské církve, kde vidíme využití tzv. etážového systému, který se často vyskytoval i v následujících staletích. Jedná se o vyobrazení, kdy na ploše jednoho obrazu či výjevu je vyprávěna delší část příběhu, v případě kodexu Genesis se jedná třeba o biblické vyprávění o Rebece, která na jedné z iluminací je zobrazena dvakrát, jednou, jak jde od města po cestě lemované sloupovou alejí, a podruhé dávající pít Eleazarovi. (Odehnalová, 1997)

Křesťanství, které vzniklo jako jedna ze židovských sekt a rychle se šířilo říší, samozřejmě vycházelo z příběhů Starého zákona, čímž přejalo i jejich podání historie lidstva. Později v době, kdy se samotná říše rozpadla a po Evropě putovalo nesčetné množství kmenů různých kulturních základů, vesměs však nižších úrovní, než byla ta římská, a zabíraly si svá království a panství, což bylo často spojeno s chaosem a krveprolitím, zbyla církev a učení Ježíšovo, které se mezi usazující se kmeny postupně šířilo, jako nejvýraznější pozůstatek římských struktur, zejména v podobě správní organizace, užívaného univerzálního jazyka a rozvoje vzdělanosti. A právě jednou z nejefektivnějších cest, jak nové náboženství šířit mezi divoké a nevzdělané kmeny, bylo vypodobňování zásadních postav a okamžiků nejen do nově stavěných sakrálních staveb, aby kněží o příbězích Starého a Nového zákona mohli názorně poučovat stávající věřící, kteří neuměli číst a psát a studium samotné bible by pro ně bylo nemožné, ale právě také do kodexů, evangelií a jiných náboženských spisů, které putovaly se samotnými misionáři do pohanských oblastí, kde za pomoci relativně názorných ilustrací bylo daleko snazší vysvětlit hlavní myšlenky a pravidla křesťanské víry. (Rek, aj., 2008))

Křesťanská témata jako prakticky jediný námět malby v Evropě setrvala až do dob vrcholného středověku a nástupu renesance v Itálii. To už ale nevidíme jen nástěnné malby a fresky z kostelů a klášterů nebo knižní iluminaci, ale také velké oltářní obrazy a od 13. století v Itálii pod vlivem Byzance deskový obraz velkých rozměrů, zobrazující nejčastěji Krista, Madonu či sv. Františka a výjevy z jejich životů. Nejvýznamnějším tvůrcem

pozdního středověku v Itálii byl o století později Giotto di Bondone, který byl autorem mnoha fresek a deskových maleb zobrazující život svatých způsobem, který byl velkým krokem směrem ke vznikající renesanci. Giotto již za svého života byl uznáván za věrné zobrazování přírody, díky kterému mohl více rozvinout například pozadí na úkor dříve užívané zlaté, a lidí obecně, kdy byl v podstatě jedním z prvních, který používal žánrová vyobrazení v náboženských kompozicích. Jeho ale nejspíše největším krokem kupředu je právě kompoziční princip jeho děl, jenž byl koncipován tak, jako by divák pozoroval výjev, či spíše výsek, z divadelní scény, v jejímž prostoru má každý předmět a aktér dané místo, kde stojí pevně na zemi a má jasný význam ve vztahu k celku, přičemž ale novinkou je, že postavy například nemusejí být ani na obraze celé, nebo mohou pohledem či pohybem naznačovat přesah mimo výřez obrazu. (Hodge a Anson, 2006)

S příchodem renesance a s ním spojenými myšlenkami humanismu došlo k přerodu v mnoha pohledech na společnost, kulturu, ale i přírodu a svět obecně. Už nejen učenci, ale nyní i širší vrstvy měšťanů a šlechticů v bohatých italských městech, odkud se trend šířil postupně na sever, se začaly zajímat o poznávání světa objektivnějším způsobem, než hlásala církev, a zejména člověka, ale v souvislosti s jeho světským životem a pozemskou krásou. Církev tímto postupným posunem myšlení velké části vlivných skupin obyvatelstva od teocentrismu k antropocentrismu ztrácela monopol nejen na vysvětlování světa, proti kterému začaly stát poznatky prvních vědců jako Kepler, Koperník nebo Galilei, ale také na umění, které bylo povýšeno z pouhého řemesla a stalo se prestižní záležitostí mezi bohatými a lépe vzdělanými rody a měšťanstvem. Náboženské témata sice stále převažovala, ale již v jiném podání, protože umělci čerpali z antického vidění krásy a začaly dbát spíše na smysl pro napodobení a vystižení pravé podstaty, nežli na symboličnost a neosobní zobrazování gotiky.

Mimo křesťanská témata se začíná objevovat tematika historická v pravém slova smyslu, kdy umělci jako zakázky pro města nebo mocné rody zpracovávají náměty z jejich dějin, aby ukázaly prestiž, popřípadě starobylost a tradici objednavatele, ale interpretace těchto historických událostí jsou často zkresleny právě zejména politickými účely, pro které byly malby pořízeny. Co se formy týče, ta vycházela z komornějších kompozic náboženských maleb, ale už na konci 15. stol. se její tendence změnily v topografické a věcné zobrazování co nejvíce detailů na velkých kompozicích v krajině s vysokým horizontem, které pokračovaly až do 17. stol. (Mráz a Mrázová, 1988)

Od 16. stol. se v duchu počínajících barokních tendencí malby ve větší míře začínají objevovat v souvislosti s historickými náměty motivy alegorické, vycházející

mimo křesťanskou tradici zejména z římskoantické, jelikož ta řecká ještě nebyla zcela poznána, a když, tak většinou právě její římskou interpretací. Výjevy skutečnosti se tak začínají prolínat s mytickými a smyšlenými, stejně tak jako i zadavatelé a mecenáši se nechávají vypodobovat jako antičtí bohové a hrdinové nebo v jejich společnosti, z čehož se největší oblibě těšili Mars a Venuše, ale také například Alexandr Veliký. (Tušl, 2008)

V této souvislosti bych se krátce zastavil u dvou nejspíše největších malířů barokní doby za Alpami, a to Rubense a Rembrandta. Oba svou formou, volbou kompozic, ale i prostředím, ve kterém žili a vlivy, které na ně působily, sice velice kontrastují a tvoří dva protipóly dobového malířského podání, nicméně témata, která ztvárňovali, byla dána dobovou poptávkou a trendem, a byla tudíž pro oba stejná. V Rubensově tvorbě, vzhledem k jeho evropským cestám a tím souvisejícím konexím, najdeme mnoho historických, mytologických a alegorických výjevů pro několik různých královských dvorů, jako například 12 obrazů Medicejského cyklu pro francouzskou královnu matku Marii di Medici zobrazující významné postavy rodu se světcí a jinými biblickými postavami v dramatických scénách. (Francastel, 2003)

Rembrandt oproti Rubensovi neměl tolik možností uplatnění historických a alegorických námětů, avšak i u něho nalezneme několik skvělých příkladů, na nichž je možné ukázat zajímavý prvek, který je u něho asi nejnápadnější, ale rozhodně ne ojedinělý. Podíváme-li se totiž například na jeho interpretaci biblických příběhů, vidíme sice zápletku či výjev vycházející z dávných dob, avšak oděvy, popřípadě brnění a jiné prvky, či řekněme rekvizity, jsou z doby Rembrandtovi současnosti. Uvedl bych obraz Samson a Delila z let jeho největší slávy, který vypráví o židovském silákovi a zradě jeho družky, která vydala Pelištejnským tajemství jeho síly, vidíme právě jí, jak v ruce drží chomáč jeho uříznutých vlasů v pozadí, ale hlavně pět vojáků v plátových zbrojích, které se samozřejmě v biblické době nevyrobily, jak zápasí a oslepují ležícího hrdinu. Tenhle jev, který bychom dnes asi nazvali historickou nepřesností či chybou, byl nejspíše způsoben omezenými znalostmi historie, tedy nejen autorovými, ale obecně dobovými, protože historiografie jako systematická věda v pravém slova smyslu ještě neexistovala, a proto nebylo moc způsobů jak zjistit přesné podoby jednotlivých detailů. Rembrandt to ale vyřešil zmíněným způsobem, pročež bychom možná mohli jeho zpodobnění chápat jako alegorická, nicméně jak jsem již zmínil, dobová znalost byla úměrná té jeho, přičemž se dá soudit, že jako velký sběratel umění a starožitností byl nad průměrem, a tento způsob byl společností přijat. Bohužel i tak tento jeden z nejvýznamnějších mistrů všech dob zemřel zapuzen a v chudobě, ale to je pro jiný příběh. (Bockemühl, 2009)

Rokokové cítění opět změnilo pohled na malířství a požadavky, které na něj kladlo. Hlavními náměty se staly "fêtes galantes, slavnosti lásky, věčné komedie o věčně pomíjivé lásce a jaru" (Mráz a Mrázová, 1988, s 501), proto pro vážná a dramatická témata církevní i světské historie nezbylo místo a historické náměty se příliš neobjevují.

Reakcí na mnohdy až velkou vášnivost a důležitost baroka a rozněžnělost a erotičnost obrazů rokoka byl francouzský klasicismus, směr, který se znovu vracel k antice, nyní ale s ohledem na její ušlechtilou a racionální krásu a velkolepost. Tomu sloužily v malířství zejména historické a mytologické výjevy, které se ale nyní inspirují a opírají o značně pokročilejší znalosti antického světa díky nově vznikající klasické archeologii a později zejména vykopávkám římskoantických měst Herculanea v roce 1738 a Pompejí o deset let později. Sopečný popel uchoval města konzervována a vědcům tak dal při jeho odkrytí velké množství autentického antického materiálu k prozkoumání, což vyvolalo samozřejmě i velký zájem vzdělané veřejnosti.

Námětově a stylově, ale i chronologicky můžeme rozlišovat v klasicistní malbě dvě fáze, což je viditelné i na historicky tematizovaných dílech. V první, někdy nazývané barokní klasicismus stojící jako opozice k radikálnímu baroku ve Francii a Itálii, můžeme jako o nejvýznamnějších zástupcích mluvit o Nicolasi Poussinovi a Claudu Lorrainovi, kteří oba, ačkoli rodilí Francouzi, díky svému působení v Římě byli silně ovlivněni renesančními mistry, ať už se jedná o řazení kompozice nebo barevnosti. Na dílech Poussinových vidíme vývoj jeho klasicistního myšlení a vášně pro antiku zejména v postupné tendenci uklidňovat a zvažňovat své výjevy, stejně tak jako ubývalo jasných a světlých barev, protože obraz podle něho měl znázorňovat ty nejušlechtilejší situace, aniž by bylo zapotřebí zbytečných detailů nebo barokní smyslnosti a zářivosti, což se také později stalo základem francouzského akademismu.

Lorrain stejně jako Poussin studoval přírodu, její vizuální podoby a způsoby jejího co nejvěrnějšího zobrazení, avšak pro něho znamenala víc. Právě oproti Poussinovi, který se, ač fascinován přírodou, věnoval převážně figurálním kompozicím a jejich místa v krajině či jiném prostoru, Lorrain zašel dál. Těžištěm jeho maleb byla krajina samotná, ve které bývala mytická či biblická stafáž, a která se postupně přerodila v tzv. krajinu ideální, kdy autor kombinoval různé části různých míst po svých cestách a tvořil tak dokonalé klasicistní krajiny plné měkkého světla a nekončícího prostoru v dálce, čehož dosahoval vzdušnou perspektivou a například střídání zastíněných a osvětlených terénních pásů a objektů. (Hodge a Anson, 2006)

Vliv obou zmiňovaných, a zejména Poussinův, byl značný už v době jejich života a po něm, což mělo dopad zejména na umění jejich rodné Francie. Malíři až do 18. stol. považovali Poussina za Raffaela 17. stol. a hojně z něj vycházeli, vedle starých renesančních mistrů. V Itálii ho také studoval v první polovině 18. století Joseph Maria Vien, malíř spojující rokoko a klasicismus v mytologických námětech, ale co je pro nás důležitější, učitel Jacque-Louise Davida, nejspíše největšího představitele druhé fáze klasicistní malby Francie 18. stol., známé jako empír. David, který se později díky římské ceně sám dostal do Itálie a podíval se i do Pompejí a Herculanea, se nadchl pro antiku a její témata, kdy ale už nevidíme výjevy z mytologie, jak tomu bylo dříve, ale právě i díky rozšíření obecného vědomí o skutečném historickém Římě spíše výjevy opravdu dějinné, jako například Přísahů Horatiů, kterou si získal velký věhlas dobové francouzské umělecké obce, nebo Smrt Sokratovu.

Druhá polovina Davidova života byla úzce spojena s politickým vývojem, kdy se aktivně zúčastnil revoluce a společenského a politického dění po ní, což mělo vliv i na náměty, jež mu byly zadávány, nebo si sám volil, jež vidíme na dílech jako Umírající Le Peletier, které bylo bohužel zničeno, nebo Zavražděný Marat. Po nástupu Napoleona k moci se stal David jeho velkým příznivcem a za to byl odměněn postem císařova prvního malíře, kdy pro Napoleona ztvárnil například velkolepý akt jeho korunovace nebo překročení Alp. Po konečném pádu Napoleona a návratu Bourbonů byl ale vyloučen z akademie a vyhnán z Francie do belgického exilu, kde jeho umělecký styl a výkon slábl, a odkud se nesměl do své rodné vlasti vrátit ani po své smrti. (Francastel, 2003)

Jeho odkaz však nevymizel, David měl mnoho žáků, a tím nejvýznamnějším je bezesporu Jean Auguste Dominique Ingres. Ingres se považoval za malíře historických a mytologických výjevů, nicméně nejvíce jeho prací je portrétních, v nichž ale také vidíme dokonalou pečlivost jeho kresby. Kresba obecně byla tímto autorem povýšena na svébytný samostatný žánr, a ačkoliv se věnoval velkolepým olejomalbám, ke každé z nich si dělal desítky, někdy i stovky kresebných studií různých gest, postojů či natočení, kdy i na samotném výsledku je znát, že kolorace je pro něho oproti precizním liniím vedlejší, což vštěpoval i svým četným žákům a čímž ovlivnil i pozdější autory jako Degase nebo Matisse. (Hodge a Anson, 2006)

David na svých zásadách setrval i v době, kdy se v souvislosti s válečnými běsy spojenými s revolucí a Napoleonskými válkami, které v Evropě už od třicetileté války neměly obdoby, vznikala romantismus a později realismus, a udržel tím ve Francii tradici klasicismu. Davidovým současníkem a rivalem byl zejména Eugène Delacroix, největší

umělec francouzského romantismu, který se ale ovlivněn soudobým anglickým uměním stylově s Davidem naprosto rozcházel. Delacroix oproti němu, který si zakládal na kresbě a Delacroixovi vytkl, že "kresba, to je poctivost" (Mráz a Mrázová, 1988), byl nadchnut užitím barevných skvrn skládaných k sobě na základě jejich kontrastu zejména u Johna Constablea a ovlivnil tím nejen budoucí realisty, ale i impresionisty. I u něho ale nacházíme velkolepé náměty historických nebo téměř soudobých událostí, jako například Vražďení v Chiu, které vypráví o tureckém masakru dvaceti tisíc Řeků na ostrově Chiu, nebo rozhodně nejznámější alegorický obraz Svoboda vede lid na barikády inspirovaný francouzským revolučním děním roku 1830.

Romantismus ale sám o sobě měl na historickou tematiku zásadní vliv, a to nejen ve Francii. Nadcházel době klasicismu a osvícenství, kterou Gombrich nazval zlomem v tradici (Gombrich, 1997, s 492), protože myšlení a náměty umělců zažily velké uvolnění z církevních a částečně i z mocenských vlivů a funkcí umění se stávalo spíše, než prokazování dokonalé technické zručnosti vyjádření umělcovy osobnosti. Podstatným faktorem jeho vzniku, jak jsem již zmiňoval, bylo také Napoleonovo alexandrovské tažení, kdy začínáme u obyvatel podrobených zemí Evropy, zejména Německa, ale také českých zemí, poprvé ve větším měřítku sledovat počátky národnostního, postupně až vlasteneckého cítění jako odpor proti dobyvateli. V reakci na válku a mocenské touhy zobrazované monumentálním uměním empiru a klasicismu v malířství podle konvencí akademie, má romantická tvorba působit na lidské nitro, na city, užívaje i vášně jako silného prostředku, ale také lidské vůle a motivu vzdoru. Individuální a citové projevy se staly základem, hledaly se netypická zobrazení, často tajemná, exotická, ale i heroická, spojená s přírodou a její krásou i ničivou silou a divokostí. (Mráz a Mrázová, 1988)

U autorů malířských, literárních ale i hudebních děl díky tomu vzniká živý zájem o středověké a ranně novověké dějiny jejich národů, který vytlačil zájem o antiku, kdy ale zprvu vycházejí zejména z lidových ústně tradovaných příběhů a pověstí, které v zásadě přijímají jako dějiny, a až později s dalším rozvojem historiografie je na ně pohlíženo kriticky, ale také různých pohádek a písní. Umělci častěji vyrážejí na venkov, kde obecně získávají inspiraci v lidových tradicích, ale i běžném životě, a v divokých krajinách, kde obdivují četné zříceniny odkazující k národní historii. Ze světových romantických malířů mimo ty francouzské, jako zmíněný Delacroix nebo vůbec první romantik Géricault, bych uvedl v Německu Caspara Davida Friedricha, krajináře zobrazující malebná zákoutí, tajemné ruiny a sílu moře, nebo ve Španělsku Francesca Goyu, kterého dnes považujeme zároveň za posledního starého mistra, ale i za jednoho ze zakladatelů moderního malířství,

protože ve svých dílech spojoval prvky klasicismu, romantismu, ale i expresionismu v dílech s žánrovými, ale také mystickými a historickými náměty jako například proslulý cyklus Hrůzy války, vyprávějící o bojích Španělů s francouzskými okupanty. (Hagen, 2004)

Romantické smýšlení a tendence v umění se přes Německo také dostaly do Zemí Koruny české jako součásti habsburské monarchie, kde se rychle rozšířily a nejdříve v literatuře a později i ostatních formách umění dosáhly velkého, až rozhodujícího významu. Romantismus se stal slohem vrcholné fáze českého národního obrození, kdy v literatuře již definitivně převládla čeština a snaha o její prosazení i do vědeckých okruhů a v malířství náměty českých pověstí, venkovského lidu a kraje obecně, a dá se říci, že definitivně skončil až s generací Národního divadla. Dobu národního obrození a její souvislosti s vývojem kultury a hlavně zobrazováním historie v českých zemích se sice pokusím hlouběji rozebrat později, pro naše účely ale nyní zmíním alespoň nejvýznamnějšího malíře českého romantismu Josefa Mánesa. Rod Mánesů měl ve svém středu hned několik umělců nemalého významu, jako Josefův otec Antonín, který pod německým vlivem přešel od klasicistních krajin k romantickým, nebo bratr Quido, jenž zprvu tvořil spíše výjevy bitev a dějin, ale přešel k lidovým a žánrovým námětům, nicméně Josef do svých děl dal romantické vlastenectví a lásku k lidové historii a zvykům. Jeho zájem o dějiny kultury můžeme spatřovat například v obraze Poslední okamžiky Lukáše z Leydenu, zobrazující chvíle před smrtí prvního žánrového malíře Holandska žijícího na přelomu 15. a 16. stol, nebo třeba na Setkání Petrarky s Laurou v Avignonu roku 1327, kde se tento jeden z prvních humanistů prvně setkává s Laurou de Noves, svou velkou, ale neopětovanou láskou, které poté věnuje většinu svých italských básní, přičemž je možné, že Mánes tím narážel na jeho souvislost s českým králem Karlem IV. (Hanzal, 1987)

V souvislosti s Plzní má pro nás ale také velký význam Mikoláš Aleš, jenž vytvořil sgrafitovou výzdobu s náměty z historie městské a národní pro mnohé fasády domů zejména v oblasti Vnitřního města. Větší koncentrace se pak vyskytuje například v Nerudově ulici, kde Aleš vypracoval hned pět fasád, například s husitskými hrdiny jako Prokopem Holým, Janem Žižkou ale i králem Jiřikem, nebo v Tovární ulici, kde je k vidění mimo jiné vyobrazení obléhání Plzně roku 1433. (Míčko, Svoboda, 1955)

Účelová ideálnost a i jakási naivita romantismu ovšem brzy přestala vyhovovat všem a začaly se objevovat náznaky realismu, které můžeme vidět už u Constablea nebo Turnera z počátku 19. stol. Ve Francii je nacházíme u tzv. barbizonské školy, kdy se malíři jako Francois Millet nebo Theodore Rosseau, ti se však jako první zaměřili na živé podání

přírody bez přikrášení a idealizování přímo v plenéru. Obecně francouzský realismus zobrazoval převážně krajinu a venkov, výjimku tvoří ale například Camille Corot, který ačkoliv považován za největšího krajináře 19. stol. ve Francii, maloval mimo portrétů i mytologické náměty a historické krajiny, jako Hagar na poušti nebo Sv. Šebestián, jež pravidelně dodával do salónu. Dalším, kdo se jako jeden z mála nezabýval krajinou, byl Honoré Daumier, ačkoliv ten se ve své tvorbě věnuje převážně soudobé sociální a politické tematice. (Hedge, Ansen, 2006)

Zvláštní skupinu realistů, která se vyvinula v Anglii přibližně v polovině 19. stol., jejíž náměty jsou však více mytické a biblické, jsou tzv. prerafaelisté, kteří zavrhovali Raffaela a jemu nadcházející umělce za záměrné zkrášlování svých zobrazení, a vraceli se k době, kdy umělci nemalovali pro světskou slávu, která vyžadovala ideální krásu a s ní spojenou lichotivost, ale dělali to pro tu duchovní. Vycházeli z románských, gotických a raně renesančních témat, která pojímali často mysticky a smyslově, čímž předznamenávali symbolismus a dekadenci. Prerafaelisté byli poměrně malým uskupením, které nemělo dlouhé trvání, nicméně bylo nejspíše poslední, které se otevřeně hlásilo k náboženským a velmi duchovním tématům. (Lynton, 1981.)

V programu nově vznikajících moderních směrů, jako byl nejdříve impresionismus a na něj navazující postimpresionismus, expresionismus a raně avantgardní hnutí, byl odpor proti akademismu, proto umělci ovlivnění tímto vývojem většinou nevytvářeli díla tak závažných a formálních motivů jako ty historické, náboženské nebo mytické, jež by je svazovala a určovala jim pravidla. Výrazněji z tohoto trendu vybočuje snad jen secese, ve které se setkáváme s biblickými momenty Gustava Klimta, ale například i se sérií Slovanská epopěj Alfonse Muchy představující ve dvaceti velkoformátových malbách velké okamžiky slovanských národů. Secese však užívala jiné prostředky a formy, než předešlé styly, kladla důraz na ornament, plochu a linii a obecnou stylizaci, stejně jako na návrat k citům a náladám, což je znát právě i na biblických a mytických námětech, jejichž zobrazení se znovu začíná odpoutávat od realistického. (Wittlich, 1987)

V dalších dobách se umělci s tendencemi moderních a postmoderních směrů umění příliš k historickým a tématům nevraceli, až na několik jednotlivostí jako Manetovo Zastřelení císaře Maxmiliána, které ukazuje popravu mexického císaře habsbursko-lotrinské dynastie dosazeného Napoleonem III., nebo o desítky let později Guernica Pabla Picassa jako reakce na německé bombardování civilního španělského města Guernica během občanské války generála Franka, které ve svém rozsahu nemělo obdoby. Události soudobé a historické, sloužící však zejména propagandistickým účelům a podporující

leninsko-stalinskou ideologii, byly využívány pouze v jediném pozdějším směru, a to socialistického realismu první poloviny 20. stol. ve vzniknuvším v bolševickém Rusku, který stál jako opozice počínající avantgardě. (Lynton, 1981)

V západním světě, kde se umění mohlo vyvíjet více či méně svobodně, však začali umělci přicházet s více a více náměty, obzvláště po dovršení expresionismu v abstrakci, kdy se otevřel teoreticky neomezený prostor pro rozvoj stylu a motivů. Pro ty byly inspirací a impulzy nejen stále se zrychlující vývoj vědecký a technický ve všech směrech a obecně zvyšující se gramotnost obyvatelstva na všech úrovních, ale také postupné liberalizace umění, která přerostla v postmodernismus.

3 Technika a forma zpracování

První, pro co jsem se rozhodl, bylo černobílé zpracování, protože dokud se nenaučím pracovat s modelací hmot a prostoru světlem a kontrastem, ve které nacházím asi největší zájem, pomocí odstínů šedé na úrovni, se kterou budu spokojený, nemá z mého pohledu smysl začínat další náročný vyjadřovací prostředek, kterým je barevnost. Co se právě kontrastu a světelnosti týče, moc obdivuji renesanční a barokní díla užívající šerosvit a temnosvit pro vystižení atmosféry a prostoru pomocí silně osvětlených objektů vystupujících z tmavého prostředí, ať už se jedná o díla autorů, jakými byl Carravagio nebo Rembrandt. K tomu bych ale rád užil proměn a prvků prostorového vnímání zapříčiněných různými úhly pohledu (Kulka, 1991, s. 158 - 163) na vyobrazovanou scénu a s tím spojenými deformacemi vedenými vědomě možná až do lehkých extrémů, ačkoliv v této mé snaze zatím často projevují očividné nedostatky, kterých si sám bohužel až pozdě všímám. Nicméně na kresbě nalézám krásu i pro ten fakt, že se v ní člověk neustále vyvíjí, učí a objevuje nové pohledy a způsoby, a celkově posouvá úměrně času a zájmu, který jí věnuje, a proto také čím větší má praxi a zkušenost, tím méně dělá chyb.

Pro svou práci jsem se však nerozhodl využít velkolepých klasicistních kompozic, nýbrž komornějších, které bych na základě mé zkušenosti a znalosti přirovnal spíše ke kompozicím autorů realismu, a to zejména proto, že se snažím zaměřit více než na monumentálnost a závažnost okamžiku jako celku na aktuální prožitek zúčastněných postav, který se pak snažím vyjádřit. Z toho důvodu se většinou na mnou vypracovaných vyobrazeních objevuje spíše méně figur, u kterých se pak ale soustředím na to, aby nepůsobily jako stafáž pro konkrétní scénu, ale jako hlavní námět a byly nejdůležitějším prostředkem vyjádření obsahu sdělení. Figurálním námětům se věnuji i ve své volné tvorbě, nalézám v nich největší zalíbení a možnosti, přičemž bych rád zmínil slova profesora Borise Jirků (Jirků, 2004, 9:42 – 9:57) z pořadu Na plovárně, kdy popisuje svůj vztah k figuře v souvislosti se svou výukou kresby, a to: "*V tom člověku je pro nás schováno nejvíc vizuálních informací. To není ani ve zvířeti, ani v nějakém zátiší, předmětu, prostě tam je ten prostor, anatomie a navíc je tam ještě ten výraz, charakter, emoce a vzájemný vztah mezi modelem a tím malířem.*"

Jako médium bylo použito suchého pastelu černé a slonovinové barvy na šedě šepsovaný papír o velikosti 120 x 200 cm. Pastel stojí tradičně na pomezí malby a kresby, pokud vycházíme z rozdílu mezi užitím linky a plochy i rozdílu mezi černobílým a

barevným zpracováním, já bych však svůj styl vypracování řadil stále ještě do kresby, nejen pro to, že si myslím, že u mě linie převažují linie nad modelací plochou, ale také proto, že i jiné techniky kresby jsou mi blízké a naopak malbu neovládám v jiných podáních téměř vůbec. (Teissig, 1986)

4 Výběr a pojetí námětů

Historická malba v českém prostředí, ať už se jednalo o autory jako Josef Mánes, Václav Brožík nebo Alfons Mucha a jiní, se vyvinula zejména v dobách národního obrození a jeho dozvucích, kdy ale čerpala zejména z událostí, jež projevovali sílu a udatnost českého národa, jeho vzdor nebo starobylost tradici, a dá se říci, že byla motivována silně vlastenecky či dokonce politicky. Dnes o více než staletí déle se pohled na historii změnil a změnil se i účel její interpretace, kdy se většina vědců, včetně historiků, snaží o objektivní a pravdivé podání faktů nezkrácené politickými ani jinými požadavky, o což se snažím i já. Proto jsem se nezaměřil na historii pouze z hlediska událostí utvářejících další politický vývoj naší země, ale spíše na vývoj kulturní a na vliv těchto událostí na směřování uměleckého smýšlení.

K tomu jsem využil sedm situací od pozdního středověku do vzniku samostatného Československa, přičemž tím jsem nakonec skončil z toho důvodu, že z mého pohledu jsou události novější stále nedostatečně, řekněme, uleželé, těžko se soudí jejich význam s nedostatečným odstupem a některé otázky československé historie jsou i dnes poněkud aktuální. V původním skicovním materiálu, který je také výstupem praktické části mé práce, bohužel však pro celý jeho rozsah není v obrazové příloze místo, je vidět v některých případech i vývoj výběru námětů, kdy mimo zmíněnou věcnou změnu například u znázorňování školních povinností za Marie Terezie nebo požár budovy Národního divadla, ale výjimečně i skici ukazující přemýšlení nad okamžiky, kdy jsem například měl v plánu zobrazit i okupaci Československa roku 1968 a tedy ještě z té fáze, kdy jsem teprve tvořil pevnější tematický rámeček mé práce.

4.1 Jan Hus se svým přesvědčením

(příloha č. 1)

Jméno Jana Husa, jednoho z prvních reformě myslících kazatelů a předchůdce velkých zakladatelů protestantismu, zná u nás jistě každý. Pro jeho velký vliv na další vývoj českého království a společnosti mu však v různých dobách byl přisuzován různý význam, a proto i interpretace samotné jeho osoby a souvislostí s ním spojených se liší v závislosti na dobovém smýšlení, kdy od 19. století začínáme pozorovat i vzrůst jeho národního významu.

Římskokatolický kněz a kazatel se narodil roku 1370 v Husinci, ale už od jeho 16 let je jeho život spojen spíše s Prahou a pražskou univerzitou, kam odešel studovat a kde se roku 1401 stal děkanem artistické fakulty a o osm let později, po odchodu většiny pedagogů na zahraniční univerzity na základě Dekretu kutnohorského v roce 1409 rektorem. Důležitá je ale zejména jeho teoretická a kazatelská činnost, kdy si po vzoru Jana Viklefa začal všimnout mravního úpadku církve, ale i společnosti obecně, a mimo jeho rozsáhlou literární práci začal také od roku 1402 na tato témata kázat v Betlémské kapli v Praze, kde si získal široké publikum. Mezi jeho posluchače patřila nejen nižší vrstvy obyvatelstva, které slyšely zejména na požadavek chudoby kněžstva a církve, ale také například zámožnější ženy měšťanského a šlechtického stavu, které oslovil svou studií sociálních otázek jako postavení žen a dětí a mravního rozvoje rodinného života, a mezi kterými byla na prvním místě královna Žofie Bavorská, manželka Václava IV. a Husova velká zastánkyně, jež se stala později jednou z hlavních postav legend o sv. Janu Nepomuckém. (Kejř, 2009)

Nebudu se zde však pouštět do životopisného výkladu Husova života, který je sice z mého pohledu nadmíru zajímavý už jen kvůli mylným informacím, jež jsou všeobecně rozšířeny, pro který ale bohužel zde není místo.

Jeho život, ale i smrt měly mezi českým lidem už v jeho době obrovskou odezvu, ve které můžeme vidět dle mého názoru první opravdu velký vliv na pokračování a směřování naší kultury, a to zejména díky jejímu měřítku, kdy se nastávající husitské války výrazně podepsaly na vývoji celého království. To sledujeme nejen z hlediska materiálního, kde můžeme mluvit například o radikálním obrazoboreckém husitském hnutí a obecnému odporu k umění nebo o úpadku životní úrovně, potažmo kultury, kvůli dlouho trvající občanské válce a s ní spojenými problémy, ale také duchovního. Rozšířenost učení Jana Husa, které se dostalo mezi převážnou většinu běžného obyvatelstva a bylo jí přejato, dalo základ budoucí české protestantské tradici, jež hrála roli po celé 15., 16., ale i 17. století, kdy s katolickou šlechtou, ač v porovnání s celkovým počtem obyvatel tvořící mizivé procento, ale oplývající oproti zbytku většinou nevýslovným bohatstvím, přerostl v události na Bílé hoře roku 1618 a započal v celé Evropě nábožensky motivovaný válečný konflikt nemající obdoby a dnes nazývaný Třicetiletá válka.

Jan Hus byl v různých podobách zobrazován již od 15. stol., a to zejména v knižních ilustracích, ale větší míře se snahou zobrazit jeho konkrétní podobu s ohledem na jeho psychiku a osobnost se setkáváme až od 19. století, kdy ho nejčastěji vidíme jako vousatého asketicky působícího postaršího muže jako stereotyp mučedníka na dílech jako

Mistr Jan Hus před koncilem kostnickým od Václava Brožíka nebo Hus ve vlhkém a tmavém vězení od Josefa Mathausera, který je ale svým způsobem výjimkou, protože většina děl pojednává o Husovi před koncilem či na hranici, a zmiňují ho jen v souvislosti s mou volbou zpracování. (Hall, 1991) Přesná podoba nám dodnes bohužel není známa, objevují se názory, že například mohl být hladce oholen a jako většina tehdejšího kněžstva silnější postavy (Kejř, 2009). Já jsem se rozhodl přiklonit se k prvnímu zmiňovanému způsobu, a to nejen pro psychologický efekt, ale zejména proto, že Hus byl v době, kterou jsem zvolil, půl roku vězněn v podmínkách, na které si jeho přátelé velice stěžovali a ve kterých on sám několikrát vážně onemocněl.

Pro své zobrazení jsem si vybral poslední období Husova života, kdy byl během kostnického koncilu držen v podzemním žaláři, kde se ho nejen žalobci, ale i Zikmund a dřívější nepřátelé snaží přesvědčit, aby své názory odvolal a vyhnul se kruté smrti. Do cely mu také chodilo spoustu dopisů z království, kdy ale spíše, než za prosby o vlastní omilostnění, je vděčen za ty, které ho nabádají, aby setrval. A právě tuto vědomou volbu, protože milost mu skutečně byla nabízena, jsem chtěl vystihnout. (Čornej, 2010)

Co se kompozice týče, měl jsem už od začátku představu přibližně podobou finálnímu výsledku, avšak od prvního návrhu (příloha 1a), který bychom mohli nazvat velmi romantizujícím, jsem postupně začal ubírat detaily a prvky, které sice měly navodit historickou atmosféru, ale rušily hlavní zájem o pocity zobrazovaného, a přibližovat pohled k samotné figuře, přičemž ale dlouhou dobu mi zabral samotný výběr úhlu pohledu (příloha 1b, 1c). Tím vznikl pohled shora, který měl evokovat tíhu rozhodování sedícího Husa, kolem něhož z rekvizit zbylo jen několik dopisů, jejichž souvislosti jsem uvedl výše a které v neposlední řadě měly také svým umístěním a zpracováním prohloubit prostorový dojem.

4.2 Nástup Habsburků a renesance v zemích Koruny české

(příloha č. 2)

Roku 1526 zemřel u Moháče v dnešním Maďarsku v bitvě proti Turkům mladý král polsko-litevské dynastie Ludvík Jagellonský a české země tím přišly o panovníka. Podle smlouvy mezi Vladislavem, otcem Ludvíka, a Maxmiliánem I. Habsburským, který vládl v rakouských zemích, z roku 1515 měl v případě vymření jednoho z rodů po meči dědit druhý rod, což ale české stavy odmítly uznat, a tak se objevilo hned několik kandidátů na tuto pozici. Nakonec ji získal Ferdinand Habsburský, bratr španělského krále Karla V.,

panovníka s tragickým osudem, kterého můžeme nazvat prvním a posledním císařem světa, čehož ale musel dosáhnout ne díky zmíněné smlouvě, ale přes dědické nároky spojené se svou manželkou Annou Jagellonskou, kterou si ale na základě té smlouvy vzal. (Demerle, 2012)

Vláda Ferdinanda, prvního Španěla na českém trůně, nebyla jednoduchá, musel čelit nejen útokům z venčí, zejména od Turků, ale také nepokojům v říši, pro kterou byl svým bratrem určen místodržícím v Německu, a v neposlední řadě také právě v Čechách a Uhrách, jimž přímo vládl. Svou pozici si však dokázal udržet a jeho osobou začala téměř čtyřsetletá epocha vlády habsburského rodu, možná jen o několik desítek let delší než ta přemyslovská, a jeho dynastie se definitivně rozdělila na dvě, starší španělskou a novější rakouskou. (Hamann, 2001)

Pro naše účely je ale důležitější fakt, že za jeho vlády k nám začala ve větší míře proudit myšlenka humanismu a s ním renesance v umění. Ano, i v předchozích dobách se u nás objevovali náznaky a jednotlivosti, jako například dovezené renesanční portály, například u Tovačovského zámku, nebo budovy značící přechod mezi gotikou a renesancí, jako je Ludvíkovo křídlo na Pražském hradě vystavěné Vladislavem Jagellonským pro svého syna, ale až s Ferdinandem můžeme mluvit o opravdovém začátku renesance u nás. Král a pozdější císař nechal v renesančním stylu postavit hned několik staveb, z nichž bych však chtěl vyzdvihnout Belvedér, známý také jako Královský letohrádek nebo později Letohrádek královny Anny, a to z toho důvodu, že byl postaven první a v Čechách neměl svým stylem a zpracováním obdoby, a proto jsem na své kresbě znázornil právě ten, ačkoliv jen jako detail.

Stavba začal vznikat roku 1538 z plánů italského architekta Giovanniho Spazia a sochaře Paola della Stelly, nicméně samotný průběh byl z větší části prováděn právě sochařem a kameníkem della Stellou. Původně vznikala jako jednopodlažní, lehká stavba vycházející z italské renesance a antických prvků, nicméně některé prvky zapůjčené právě z antiky jsou z dnešního pohledu i v antickém světě raritou. Nejspíše hned po dokončení však došlo k přestavbě, přibylo jedno patro, možná pocitově o něco těžší než to první, a atypicky tvarovaná střecha, což bylo dílem Bonifáce Wohlmuta, možná i za zásahů samotného Ferdinanda, nejspíše proto, že císaři stavba přišla málo dominantní. Celou stavbu, jakkoli je zajímavá, zde však není prostor rozebírat, zmínil bych ale reliéfní výzdobu vypracovanou právě zmíněným italským sochařem, která mimo historické osobnosti antického světa a mytologické postavy ukazuje také krále Ferdinanda, například v mládí nebo podávající květinu své ženě Anně. (Syrový a kol., 1974)

V pozdějších letech měl letohrádek různé využití, například jako pracovna Tychona de Brahe za vlády Rudolfa II. nebo jako výrobní střešního prachu v dalších staletích. Zvláštní význam však dostal v dobách národního obrození, protože tou dobou vznikla historicky nepodložená myšlenka, že Ferdinand nechal vybudovat tento letohrádek pro svou ženu Annu, a s ní i dnes vžitý název Letohrádek královny Anny. Je sice pravdou, že král svou ženu velice miloval a bral ji sebou dokonce na své cesty po říši spojené s císařskými a královskými povinnostmi, nicméně původní účel stavby byl nejspíše ryze reprezentační. Důvody k tomu byly zcela politické, a to hlavně fakt, že o Anně, jako zástupkyni slovanského národa, si myslelo, že jí byly Čechy velice blízké, na rozdíl od nenáviděného a chladného Habsburka, ale také, že Belvédér byl vystavěn čistě podle italských vzorů a nebyl nijak ovlivněn německými architekty, protože z něho, jako ze zástupce české, neměmecké renesance, hojně čerpali později při stavbě Národního divadla a dalších významných novorenesančních budov. (Bažant, 2006)

Pro své zobrazení jsem si vybral smyšlenou scénu, kdy král a císař Ferdinand konzultuje návrhovou kresbu, konkrétně pohled na delší stranu prvního, jednopodlažního Letohrádku s Paolem della Stellou v prostředí nově zbudovaných královských zahrad na Pražském hradě. Obraz italského architekta se mi bohužel nepodařilo v žádné vypovídající podobě sehnat, proto jsem ho zobrazil jako muže upraveného a oblečeného v souladu se soudobou italskou módou, ale v o něco méně elegantně a honosně působící formě než je ta králova, spolu s brašnou se srolovanými papíry a velkými rukavicemi. (Burke, 1996)

Samotný král je ztvárněn jako mladý muž, bylo mu tou dobou kolem třiceti, ve tmavém kabátě s kožešinou a černém kulatém čapci, které na sobě měl snad na každém jeho vyobrazení, na které jsem narazil. Podle dobových portrétů, ale například i plastik della Stelly, byly nejvýraznějšími rysy jeho obličeje plné, lehce pokleslé rty a ostrý mohutný nos, což jsem se pokusil zachovat, ačkoliv většina lidí ho nejspíše zná z pozdějších obrazů s vousy, ve kterých tyto prvky mohou zanikat. Ferdinand však až do roku 1547, kdy zemřela jeho milovaná žena, měl holou tvář a až poté si na znamení zármutku a stesku nechal narůst plnovous, který nejspíše nosil až do roku 1564, kdy zemřel on, aniž by se do té doby znovu oženil. Původní myšlenka byla zobrazit Ferdinanda starého a zahořklého již po smrti jeho ženy (příloha 2a, 2b), ale propojení samotného námětu s nějakým prvkem renesance, kterým Belvédér je, mi přišlo rozumnější a více na místě.

Pohled shora jsem zde zvolil ze dvou důvodů. Jeden z nich je zjevný, aby bylo dobře vidět do plochy papíru, jejíž ukazuje sochař císaři a divák se tak mohl ujistit, že se

jedná o konkrétní výše zmiňovanou stavbu, avšak tím druhým je jakýsi náznak Ferdinandovy nejistoty nad návrhem, který nakonec vyústil v přestavbu letohrádku.

4.3 Doba Rudolfova

(Příloha č. 3)

Fulget caesaris astrum, neboli Ať září císařova hvězda, bylo heslo římského císaře a českého a uherského krále Rudolfa II., jedné z mého pohledu nejzajímavějších postav spojených s českým trůnem, které z širšího pohledu koresponduje s jeho osobností a prostředím, které vytvářel, možná více, než si sám císař myslel a které spíše než o reálném přání vypovídalo o zoufalé touze.

Roku 1575 proběhla korunovace Rudolfa českým králem a o rok později, po smrti jeho otce Maxmiliána II., zdědil i římský císařský titul a s ním i nelehkou politickou situaci říše, kterou vyvolávalo hlavně neustálé ohrožení ze strany Osmanů, kvůli kterému mimo jiné bylo také přesunuto centrum říše z Vídně do Prahy, ale také stupňující se napětí mezi katolíky a protestanty spolu s intrikami a spiknutími ze strany celého svého okolí včetně jeho vlastní nejbližší rodiny, což se vše stupňovalo s postupem jeho vlády. (Hamann, 1996))

Samotná politika ale není to, na co bych se zde chtěl zaměřit a ostatně ani to, proč ho většina historiků, ale i umělců považuje za zajímavého. Rudolfovo přestěhování svého dvora do Prahy přineslo do české metropole, řekněme, i kult jeho osobnosti a jeho mnohé zájmy a záliby, které pro zejména pražské kulturní prostředí znamenaly obrovský posun, který od těch dob nejspíše neměl obdoby. Rudolf už od mládí, kdy mu ve Španělsku bylo dopřáno prvotřídní vzdělání, jevil zájem o umění, o kulturu, historii, vědu, ale i magii a okultismus, které byly tou dobou ještě její neodmyslitelnou součástí. Z toho důvodu na svém dvoře vydržoval nejlepší vědce, často šarlatány a podvodníky, a umělce své doby, stejně tak jako se věnoval rozsáhlé sběratelské činnosti, ať už se jednalo o díla velkých malířů, jako Albrecht Dürer nebo Breughel, nebo různé historické předměty svým časovým zařazením sahající dokonce až do pravěku.

Dalším důležitým faktem, na který bylo poukazováno zejména v dobách obrození, byl Rudolfův vztah k Čechám, kdy nejenže byl posledním králem, který trvale sídlil v Praze, ale také dal českým stavům jisté, z dnešního pohledu, demokratické ústupky a v neposlední řadě Majestát, garantující náboženskou rovnoprávnost, který byl cenou za to, že mu české

stavy jako jediné zůstaly věrné v době, kdy se proti němu vojensky postavilo celé jeho mocné příbuzenstvo v čele s bratrem Matyášem a zbyl mu jen titul českého krále.

Velkým faktorem, ovlivňující vše výše zmíněné, ať už zájmy, politické smýšlení nebo rodinné vztahy, byla právě Rudolfova osobnost postupem času více a více ovlivňovaná psychickou chorobou vzniklou nejspíše blízkým pokrevním vztahem jeho rodičů Maxmiliána a Marie, kteří byli bratranec a sestřenice. Čím složitější byla politická situace v říši, tím více o ní Rudolf ztrácel zájem, tím více začal být stíhán paranoiou a uzavírat se se svými sbírkami do sebe, a když roku 1612 v Praze zemřel s faktickou vládou pouze nad Čechami, byl to zahořklý stařec v ústraní slibující pomstu celému světu. (Evans, 1997)

A právě na tuhle stránku pozdní rudolfínské doby jsem se chtěl zaměřit, na atmosféru zahořklosti a obav, a znázornit duševně podlomeného císaře, který své doby byl největším mecenášem a milovníkem kultury. Inspirací pro mé pojetí mi nebyl žádný z mnohých majestátních portrétů, ze kterých však také můžeme vyčíst nevyváženost jeho osoby, ale z kresby Antona Zieglera, zobrazující Rudolfa spícího na křesle mezi svými sbírkami. Z mého pohledu se autor snažil vyjádřit jeho apatii a touhu po samotě, avšak já jsem se pokusil zajít o něco dále právě použitím velkého prostoru a císařově místa v něm.

V mém podání sedí Rudolf ve smyšleném tmavém sále proti oknu, kde je nejspíše pohroužen do svých myšlenek a světu nevěnuje pozornost. Tísňivý pocit jsem chtěl navodit také pomocí dlouhých stínů, které vrhají konstrukce oken a objekty, které jsou okny osvětleny. Dlouhou dobu mi trvalo vybrat správný úhel a prostředí, (příloha 3a, 3b, 3c) přičemž nakonec jsem se rozhodl pro pohled více z boku, než původně zezadu, kdy jsem postupem času ubíral i objekty v síni, jako například zamýšlenou poraženou židli, avšak nakonec jsem se omezil na několik papírů ležících před Rudolfovým křeslem a vázu a o ní opřený obraz, které mohou navozovat dojem předchozí činnosti.

4.4 Nejistota Jana Mydláře

(Příloha č. 4)

"Běda, jak nešťastný je konec švédské války. Doufali jsme v osvobození ode jha antikristova tyranství, a hle, upadli jsme hlouběji do osidel! Běda! Nebylo by však křesťanské, svádět své chyby na jiné. Ať již s jakýmkoli úmyslem vypověděli válku kozáci, Švédi a kníže sedmihradský... Přece my neseme hněv Hospodinův..." (Hanzal, 1987, s. 136) To jsou slova Jana Ámose Komenského z dopisu jeho příteli Samuelu Hartlibovi z

Amsterdamu roku 1657, která svým způsobem vyjadřují atmosféru v Čechách po 8. listopadu 1620, kdy proběhla bitva na Bílé hoře, a po tom navazující Třicetileté válce.

Bitva na Bílé hoře byla definitivním koncem českého stavovského povstání, které vzniklo na základě politického a náboženského napětí mezi českými protestantskými stavy a katolickým císařem Matyášem. Začalo v roce 1618 třetí pražskou defenestrací, kdy zástupci českých stavů v čele s Jindřichem Matyášem z Thurnu vtrhli na pražské místodržitelství sídlící v Ludvíkově křídle na Pražském hradě, kde bohužel nezastihli kancléře Josefa Vojtěcha z Lobkovic, ale pouze Viléma Slavatu, Jaroslava Bořitu a kancléřova sekretáře Filipa Fabricia, které po krátkém jednání vyhodili z okna kanceláře. Všichni tři tento pád přežili, nejen díky tlustým dobovým oděvům, ale také proto, že je zbrzdila jedna ze stříšek křídla v nižším patře, a ještě ten den Filip Fabricius jel do Vídně informovat o vzpouře. Po tomto dramatickém gestu následovaly dva roky bojů mezi císařem Matyášem a po něm Ferdinandem II. a českou šlechtou, které vyvrcholili právě v této relativně krátké bitvě, a ve své podstatě přerostli ve Třicetiletou válku, poslední nábožensky motivovaný vojenský konflikt v Evropě. (Rada, 1992)

Po této osudné porážce, ke které ale došlo hlavně kvůli rozporům ve velení stavovského vojáka, které mělo daleko lepší strategickou pozici, obsadily katolické jednotky Prahu, rozdrtily nebo donutily k útěku zbytek odporu a vzbouřenci museli čelit následkům svého nezdaru. Následky byly pro českou protestantskou šlechtu do té doby nevídané, kdy mimo konfiskaci spousty majetku provinilých, upevnění císařovi moci a konce protestantských snah u nás došlo ke smutné události, kterou dnes nazýváme Staroměstskou exekucí nebo popravou 27 českých pánů.

21. června 1621 došlo na pražském Staroměstském náměstí k velké podívané pro tisíce obyvatel města i okolí, kdy před budovou radnice bylo vystavěno velké lešení s pódiem a tribunami pro katolickou šlechtu, což vše bylo zahaleno černým sukem, na kterém kat popravil 27 odsouzených viníků rebelie, z čehož byli tři páni, z nichž bych zmínil Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdružic, významného spisovatele, diplomata, hudebníka a cestovatele své doby, trestaného mimo jiné za to, že vedl dělostřelecký pluk odstřelující císařovu Vídeň, dále 7 rytířů a 17 měšťanů. (Petráň, 2004)

Ve svém zpracování jsem se však nezaměřil na to tragické divadlo jako celek, ale na jeden vnitřní boj, který se odehrával tam, kde bychom ho možná nečekali. Provedením rozsudku byl totiž pověřen Jan Mydlář, Mistr ostrého meče Starého Města pražského a vystudovaný magistr medicíny z pražské univerzity. Svým vyznáním však nebyl stejný jako soudci, na jejichž rozkaz konal, nýbrž s těmi, které stínal a musel tím jako úřadující

kat a zástupce vrchnostenské moci být vystaven obrovskému tlaku. Ačkoliv podle zpráv svou práci vykonal jako vždy vítečně a bez zaváhání, kdy si musel dokonce v polovině vyměnit meč, protože ten první se ztupil, chtěl jsem vyjádřit právě moment jeho nejistoty před tím, kdy v něm převážila profesionální zodpovědnost. (Francek, 2007)

K tomuto účelu jsem si vymyslel kompozici, kdy kat Mydlář vychází ze stanu na pódiu před radnicí a na chvíli se zastavuje a hledí na špalek, který mu symbolizuje snad možná první situaci, kdy si není jistý svou pracovní povinností. Z toho důvodu jsem mu také na hlavu oblékl katovskou masku, ačkoliv na většině dobových zobrazení, i když často dosti fantazijních, je ukázán jako muž s odkrytou holou tváří a světlými vlasy. V žádné literatuře se mi však nepodařilo najít podklady pro jeho podobu v osudný den a proto jsem se možná rozhodl historickou přesností účelově upozadit za pocitem, který jsem chtěl vyvolat. Možná proti tomu mluví i fakt, že sám kat možná kápi přes obličej nenosil z toho důvodu, že byl velkým bojovníkem za práva a postavení katů v tehdejší společnosti, na jejímž okraji se nacházeli, nicméně i to je domněnka a i kdyby tomu tak bylo, z mého pohledu si Jan Mydlář mohl rudou katovskou masku vzít právě kvůli rozporuplným pocitům a studu, který nejspíš cítil sám před sebou.

První myšlenkou byl záběr na samotného Jana Mydláře (příloha 4a), jako například u práce věnované Janu Husovi, nakonec jsem však nechtěl tak moc opakovat tento detailní pohled, proto jsem záběr trochu oddálil, což mi dalo možnost přidat popravčí špalek a tím motiv vyjadřující jeho povinnosti, na druhou stranu ale více práce pro vystižení z mého pohledu nejlepšího úhlu. (příloha 4b – 4d)

4.5 Všeobecný školní řád

(Příloha č. 5)

O více než sto let později, v době, kterou dnes nazýváme osvícenským absolutismem, se už čeští habsburští panovníci nezabývali náboženskými spory, protože po Bílé hoře u nás definitivně zvítězila katolická nadvláda, a ačkoliv měli jiné starosti o stabilitu své vlády, zejména ze strany agresivního Pruska, začali provádět rozsáhlé a novátorské reformy, které měly zefektivnit správu říše, ale také zvýšit životní úroveň běžného lidu.

Tyto snahy započaly s osobou první a poslední panovnice na českém trůně Marií Terezií, která ačkoliv od počátku musela své vlády bojovat o své právo na titul, od šedesátých let pověřovala svůj vládní kabinet studií a vypracováváním změn a různých počinů v mnoha oblastech administrativy. Mezi ty nejvýznamnější bych zařadil například

tereziánské katastry, které byly soupisem pozemků, domů a obyvatel, vydávání bankocetlí v letech 1761a 1762 jako prvních papírových peněz u nás, nebo série robotních patentů stále zmírňující robotu, z nichž poslední vyšel roku 1775. Nejnámějším, avšak často mylně interpretovaným počinem byl Všeobecný školní řád pro všechny země, kterým Marie Terezie vládla, který zakládal systém triviálních, hlavních a normálních škol pro všeobecné zvýšení gramotnosti a s tím související produktivity ve městech i na venkově, nikoli však povinnou školní docházku, jak to bývá často mylně chápáno, protože ta byla zavedena až tzv. Hasnerovým zákonem roku 1869. Dalším zásahem do školství bylo zrušení jezuitského řádu, kteří tím ztratili dohled nad ním a spolu s tím i přes polovinu svých gymnázií. (Bělina, 1985)

Na Marii Terezii navazoval svým osvícenským smýšlením a z něj vyplývajícími reformami její syn Josef II. ihned po nástupu na trůn. Reformoval církevní správu, nejen, že si podřídil faráře celého království, zrušil řeholní řády, které podle něj nevykonávali žádnou důležitou činnost ve chvíli, kdy vzdělávací činnost přešla plně do rukou státu, čímž zaniklo současně přes 600 klášterů, ale hlavně v září roku 1781 vydal patent zvaný toleranční, který v Čechách povoloval, ačkoliv s omezeními, luterství, kalvinismus a pravoslaví.

Ze stejného roku pochází ještě jiný patent pro nás z hlediska kultury důležitý, a to sice rušící nevolnictví a s ním i mnohých omezení týkajících se zejména svobody pohybu. Tahle naprosto nová situace pro český lid, později i moravský a uherský, znamenala veliké otevření a rozšíření světa, kdy se začalo mnoho lidí z chudého venkova stěhovat do bohatších měst, stejně tak jako se začala obecně zvyšovat úroveň gramotnosti, což, můžeme říct, že vyústilo mimo vznik průmyslu a velký růst měst také v obecnější zájem o lidovou kulturu a tím nechalo vzniknout počátkům národního obrození. (Hanzal, 1987)

Josefinismus znamenal mnoho posunů v pohledu na správu a formu vlády a obsahoval mnoho dalších reforem, které měly posílit a stabilizovat politickou, ale i ekonomickou a společenskou oblast Josefova zájmu. Já jsem si však vybral situaci navazující na školskou reformu jeho matky Marie Terezie, která zavedla vzdělávací povinnost pro děti od 6 do 12 let. Avšak tato povinnost byla ve velké míře rodiči zanedbávána, protože nebyl účinný způsob, jak je donutit, kdy to markantní bylo zejména na venkově, kde děti vždy pracovaly s rodiči na poli, a můžeme se domnívat, že například v době sklizní, kdy práce na poli vrcholí, musely být třídy vesnických škol téměř prázdné. (Frais, 2005)

První myšlenkou byla ukázka školní výuky (příloha 5a) podle informací a dobových vyobrazení s přidáním netradičtějšího pohledu, avšak po dalším uvážení jsem se rozhodl k tomu samo o sobě možná nezajímavému nápadu přidat další, nebo spíše něco odebrat a zobrazit třídu přímo v době sklizně či žně. Od toho jsem se ale nakonec dostal ještě o něco dál a výsledný obraz zobrazuje rozčileného učitele, který už nejspíše ztratil trpělivost s tím, že nemá koho učit, jak kráčí k rodině pracující na poli, přičemž prostor nejbližší divákovi je věnován chlapci s hráběmi, pro kterého si učitel jde. Dítěti je věnována pozornost zejména z toho důvodu, že se dá předpokládat, že i ono by daleko raději sedělo v klidu ve škole, i když by se třeba i nudilo, než aby celý den dřelo na poli, avšak proti vůli rodičů tou dobou pramálo zmohlo. Po několika pokusech, kdy jsem se snažil najít takový pohled, který by mi přišel nejlepší (příloha 5b), jsem došel ke kompozici, kdy chlapec vlastně na učitele ani nevidí přes kopy sena a vlastně ví, že se něco děje, ale teď ještě neví co přesně.

4.6 Ohrožení dlouhé snahy o Zlatou kapličku

(Příloha č. 6)

Ve druhé polovině 18. stol. spolu se šířením a uplatňováním osvícenských názorů a změnami ve společnosti s nimi souvisejícími docházelo zejména v rozdrobených státech dnešního Německa a později i u nás k počátkům národního uvědomění, přičemž v Německu se to projevovalo prvními úvahami o sjednocené Německo a u nás snahami o emancipaci českého slovanského národu v rámci habsburské monarchie. Do té doby si samozřejmě obyvatelstvo Evropy uvědomovalo, že mluví například jinými jazyky nebo různé drobné fyziologické odlišnosti, nyní však s dalším rozvojem vědy a filozofie docházelo k novým poznatkům z oblasti historie, ale také k pronikání venkovské, tradičně české kultury do z velké části poněmčených měst. V našich zemích zejména po Bílé hoře docházelo k pronikání cizích vlivů, když na místo perzekuované české protestantské šlechty přicházela šlechta zahraniční z celé říše, v největší míře německá, ale také italská nebo španělská, nicméně v dobách napoleonských válek na přelomu 18. a 19. stol., kdy české země v rámci monarchie byly dokonce několik let francouzským vazalským státem, došla myšlenka národní identity nového významu. (Hanzal, 1987)

V první fázi procesu, který dnes nazýváme národním obrozením, dříve také vzkříšením, působili národní buditelé, zejména v oblasti jazykové, kde byli na prvním místě Josef Dobrovský a Josef Jungmann, což se rozšířilo i do dalších oblastí vědy i umění,

kde se nejprve logicky jednalo o literaturu, ať už o poznávání lidové slovesnosti či s ním souvisejícími počátky romantické poezie, později ale také do výtvarných projevů, které u nás dozněly prakticky až s generací Národního divadla. Jak jsem již zmínil, novým výrazným zájmem se stalo také studium české historie, které bylo dovršeno prací Františka Palackého, jenž také přišel s politickým programem austroslavismu určujícím místo českého národa a jeho vztah k císařství.

Po dramatických událostech roku 1848, kdy kníže Metternich, který dal jméno tzv. metternichovskému absolutismu znamenajícímu velký útlum svobod v monarchii, musel prchnout do Anglie, a přibližně dalších deseti letech nelehkých politických poměrů končících propuštěním ministerského předsedy Alexandra Bacha prosazujícího tzv. neoabsolutismus došlo konečně k uvolnění atmosféry a s tím spojenému rozkvětu kultury. (Hroch, 1999)

Jako pomyslnou tečku za touto velkou kapitolou českých dějin můžeme považovat zbudování Národního divadla, jehož základní kameny, pocházející z významných míst české historie a pověstí, byly položeny za velké slávy 18. května 1868. Tato myšlenka vznikla v roce 1844 a formuloval ji o rok později František Palacký a už v roce 1862 stálo na pozemku budoucí stavby a dřívější solnice budova Prozatímního divadla.

Samotná stavba a její výzdoba, vnitřní i vnější, zahrnující velké množství plastik a maleb, dala příležitost spoustě umělců, které souhrnně nazýváme generací národního divadla, kam řadíme například architekta Josefa Zítka, který zpracoval novorenesanční návrh budovy, sochaře Bohuslava Schnircha a Josefa Václava Myslbekra nebo malíře jako Mikoláš Aleš, František Ženíšek nebo Václav Brožík. (Konečná a kol, 1984)

Národní divadlo pro mě bylo pro zobrazení vyvrcholení národního obrození relativně logickou volbou, nicméně jsem se rozhodl vybrat si známý okamžik, který mohl znamenat konec celému tomuto velkému a významnému projektu, a to sice požár budovy večer 12. srpna 1881 během posledních dokončovacích prací, již po premiéře opery Libuše nejspíše nedbalostí techniků a následnou sérií nešťastných náhod. Nicméně kvůli významu, který stavba měla pro celé české země, se zpráva o této tragédii velice rychle rozšířila a vzbudila velkou vlnu solidarity a vlasteneckého zapálení, včetně četné finanční podpory ze strany běžného obyvatelstva, kdy na opravu přispělo asi 45 procent obyvatel Prahy, díky které pod vedením Josefa Schulze bylo divadlo opraveno a otevřeno už o dva roky déle 18. listopadu 1883, kdy proběhlo, již podruhé, divadelní představení Smetanovy Libuše (Benešová, Flídrová, Součková, 1999)

Co se mého zpracování týče, nejdříve jsem se chtěl zaměřit na samotné divadlo (příloha 6a.), protože jsem ještě nedospěl k celkovému finálnímu konceptu převážně figur jako vyjadřovacích prostředků, pak ale došlo k posunu záběru výjevu prakticky o něco níže, dá se říci, kdy budova divadla byla upozaděna za dvěma muži, kteří z mola na Střeleckém ostrově zaskočeně pozorují hořící scénu, která je divákovi interpretována odrazem ve Vltavě. V levé části jsem mimo to zanechal ještě viditelnou část mostu císaře Františka I., řetězového mostu na místě dnešního mostu Legií, a v pravé můžeme vidět náznak budovy Prozatímního divadla, dosud nepřipojenému k nové stavbě. Nicméně i tak mi nějakou dobu trvalo zjistit správné umístění diváka (příloha 6b) a hlavně osvojení alespoň částečné znalosti zákonitostí odrazu ve vodě, které byly zprvu dosti slabé.

4.7 TGM přijíždí do své republiky

(Příloha č. 7)

Rok 1918 byl již čtvrtým rokem války, která svým rozsahem a počtem obětí do té doby neměla obdob a po jejímž skončení dalšího roku na pařížské mírové konferenci se myslelo, že už bude poslední a budoucí spory se budou řešit jen diplomatickou cestou, což měla zajistit nově vzniklá Společnost národů.

Napětí mezi národy Rakouska-Uherska bylo tento rok už obrovské, nejen kvůli vojenským neúspěchům habsburských vojsk bojujících zejména na východní frontě, ale hlavně bídě a hladu, způsobenými špatným zásobováním civilního obyvatelstva, a v neposlední řadě také bolševickou revolucí v Rusku předešlý rok, kdy části obyvatelstva nejspíše každého prohrávajícího státu hleděly právě na východ a hledaly tam spásu svého národa. V Čechách sled událostí již od počátku roku vyvrcholil Andrásyho nótou, krátkou zprávou rakousko-uherského ministra zahraničí americkému prezidentu Woodrow Wilsonovi 27. října 1918, kde oznamuje, že císař je ochoten jednat o separátním míru s dohodovými mocnostmi a dalším postavení a právech slovanských národů v rámci monarchie. (Bělina, 1992)

Hned dalšího dne ráno se v Ženevě sešlo zástupci československého zahraničního odboje jednat s delegací Národního výboru v čele s Karlem kramářem o dalším postupu a formě nového státu. Nóta se dostala téhož rána také do redakce novin Národní politika, které je zprostředkovaly pražskému lidu, jež v nótě viděl úplnou kapitulaci monarchie a ve vlně emocí a nadšení došlo k vyhlášení samostatného československého státu na Václavském náměstí a další kroky potřebné pro začátek nového státu pod vedením pětice

českých politiků později zvaných Muži 28. října, jimiž byli Alois Rašín, Antonín Švehla, Jiří Stříbrný, František Soukup a Vavro Šrobár. Ještě téhož dne večer byl jimi podepsán první zákon nové země, zákon o zřízení samostatného českého státu a tím formálně vznikl stát, o kterém ještě sice nebylo vyhlášeno, jakou má vládní formu, ale již o dva týdny později byla 13. listopadu vydána Prozatímní ústava, jež zákonodárnou moc dávala do rukou Národnímu shromáždění, které se prvně sešlo hned další den, svolalo republiku jako státní zřízení s prezidentem Tomášem Garrigue Masarykem a vládou v čele s Karlem Kramářem, ale také vydal dva první zákony, které rušily šlechtické tituly v nové republice a uzákonily osmihodinovou pracovní dobu. (Peroutka, 1991)

Nechtěl jsem však ztvárnit velkolepé vyhlášení republiky na nejrušnějším pražském náměstí a to hlavně z toho důvodu, že tam nebyl přítomen muž, který stál za většinou zahraničních jednání, jehož byla většina myšlenek a postupů a obecně byl vůdčí osobností zahraničního odboje, kdy podle jeho slov, když začala válka a události se začaly odvíjet směrem ke svobodnému českému národu, nežil ničím jiným než válkou a stále jen přemýšlel nad vývojem situace a dalšími kroky. Na druhou stranu ale také ve svých pamětech a různých rozhovorech často opakoval, že se k politice vlastně nikdy dostat nechtěl, a že když už ji dělal, bylo to jen z donucení okolnostmi. (Čapek, 2009)

Nebudu se zde však věnovat životopisu Tomáše G. Masaryka, který je sice velice velmi zajímavý jak z hlediska jeho politického, tak filozofického a, řekněme, lidského smýšlení, ale objasním námět, který jsem se rozhodl ztvárnit. Právě z důvodu jeho vedoucí role při formování československého programu během války, jeho nejspíše největších zásluh a nehorlivějšího zápalu a při přípravě podmínek pro nový stát, mě napadlo ukázat chvíli, kdy pro něho tohle hektické a mnohdy nelehké období končí, a začíná doba tzv. První republiky. Masaryk se přes Velkou Británii, Francii, Itálii a Rakousko vracel vlakem do své vlasti, do které překročil hranice v pátek 20. prosince 1918 v Horním Dvořišti a pokračoval do Českých Budějovic, kde byl na náměstí poprvé přivítán veřejností, která zaplnila celé českokobudějovické náměstí. Chvíle mnou zvolená však je ta, kdy jeho vlak zastavuje na nádraží v Horním Dvořišti, kde na něho čeká Národní shromáždění a on prvně vystupuje ve své nově svobodné vlasti.

Jak jsem již výše zmiňoval, muselo to pro něj znamenat konec jedné velké kapitoly jeho života a začíná další, kterou silně ovlivnil další existenci a směřování státu jako prezident až do své abdikace při vážných zdravotních obtížích na konci roku 1935. Samozřejmě se objevovali i odpůrci politiky Hradu a Masaryka, který ji jako prezident určoval, avšak o jeho tehdejší vlivu mluví i vydání zákona Lex Masaryk, neboli zákon

Masaryk se zasloužil o stát, schválený jako projev úcty v souvislosti s jeho osmdesátými narozeninami 30. 7. 1930 Národním shromážděním. (Houška, 2007)

Bohužel ze samotné události, kterým byla zastávka prvního prezidenta v Horním Dvořišti, se mi nepodařilo získat žádný obrazový a prakticky ani popisový materiál, i proto jsem se rozhodl pro pohled na samotného Masaryka z pohledu asi ve výšce diváka stojícího před vlakem, tedy z pohledu některého z členů Národního shromáždění. Mohl jsem ho ukázat v chvíli, kdy již sešel dolu a vítá se nebo podobně, ale tento pohled mi také dal možnost ukázat chvíli očekávání, kdy ho členové shromáždění viděli prvně po čtyřech letech, ačkoliv si byli dozajista vědomi právě toho, kdo stojí za většinou úspěchu české samostatnosti. Z toho důvodu jsem také odebral další osoby, které jsem chtěl i do tohoto pohledu přidat (příloha 7a), jako byla například jeho dcera Olga, a pozornost jsem věnoval pouze Masarykovi, oděného do tlustého kabátu s kožešinou, rukavic a černého klobouku, které na sobě měl další den po přivítání v Českých Budějovicích na fotografii Josefa Jindřicha Šechtla na zastávce v Táboře.

5 Závěr

Historická tematika se v umění užívala z různých důvodů téměř od samého počátku, kdy se z mytologických a náboženských interpretací historie vyvinula spolu s rozvojem vědeckého vysvětlení světa v zobrazení skutečných historických událostí, a to zejména v době, kdy se mezi etnickými skupinami v Evropě začalo rozšiřovat národní uvědomění. V českém prostředí se to projevilo zejména v období, které nazýváme českým národním obrozením končícím s první polovinou 19. stol. a vyvrcholilo tzv. generací Národního divadla umělci jako František Ženíšek nebo Václav Brožík.

Já jsem se zaměřil na dějiny české, a to konkrétněji na dějiny české kultury, nebo spíše na okamžiky, které určovaly její směřování, jichž jsem ztvárnil sedm pomocí suchého pastelu na šedivě šepsovaný papír o formátu 2 krát 1,2 metru. Kompozice, které jsem zvolil, však neukazují velkolepost či okázalost scény, abychom z ní na první pohled cítili, jak silný vliv měla na budoucí generace z pohledu dnešního člověka, ale na prožitek přímého účastníka, čehož jsem se snažil docílit pomocí umístění bodu, ze kterého divák pozoruje situaci a s tím souvisejícími deformacemi způsobenými požadovanou hloubkou prostoru a využitím lidské figury jako hlavního obsahu.

Situace a události, které jsem se rozhodl vypracovat, jsem vybíral na základě znalosti různých období dějin českých zemí a jejich dalšímu studiu, přičemž se můj pohled někdy na některá fakta změnil s dalším jeho poznáním. Dospěl jsem k sedmi vlivům, které pro tvorbu českého kulturního prostředí od dob středověku až do meziválečného období byly z mého pohledu nejzásadnější, a to osobu Jana Husa, který, dá se říci, založil mezi českým lidem silnou protestantskou tradici v katolické Evropě, dále přerod gotiky v renesanci za vlády Ferdinanda I. Habsburského od roku 1526 podaný budovou Belvedéru na Pražském hradě, po něm rudolfínskou dobu, kdy Praha byla centrem vědeckého a kulturního dění, kterým se obklopoval císař Rudolf II., na něj navazující situaci kolem bitvy na Bílé hoře a těžké persekuce po ní, reprezentované Staroměstskou exekucí, o více než sto let později pak Všeobecný školní řád Marie Terezie, jako jednu z mnoha tereziánských a josefínských reforem druhé poloviny 18. stol., které velmi změnilly poměry ve společnosti směrem k národnímu obrození, které je mým dalším námětem znázorněným jeho velkolepým koncem, a to stavbou Národního divadla, a jako poslední vznik první republiky a příjezd TGM do svobodného Československa po svém dlouhém a neúnavném snažení za války.

Během své teoretické jsem se snažil zaměřit na obecné informace a nezabíhat do zbytečných detailů během objasňování svých myšlenek, nicméně sám jsem potřeboval získat znalost o něco hlubší, což považuji za jeden z největších přínosů této práce pro mě osobně, stejně tak jako prohloubení mé malé zkušenosti s koncipováním velkých formátů a delší přípravou pro jejich konečné zpracování.

Mým plánovaným přínosem pro diváka bylo zprostředkovat historické události pohledem a prožitkem jejich účastníka a uvést je do historického kontextu zaměřeného na jejich důležitost v souvislosti s vlivem na další podoby české kultury, čehož se mi doufám přijatelnou formu podařilo docílit.

Myslím si, že ačkoliv se historické náměty ztratily v záplavě nových a nových s příchodem moderních směrů a v závěru postmodernismu, stále ještě nám mají co říci, nejen kvůli znalosti, kterou tím můžeme nabýt a která nám může přijít zajímavá, ale také proto, že v historii je možné nacházet stále nové situace a motivy, jež mohou být skvělými metaforami k dění v současnosti, díky neustále přibývajícím objevům z oblasti dějin a jim přidružených věd často popírajících dřívější mínění, a v neposlední řadě také posunech v myšlení většiny, což se již také nejednou objevilo v interpretaci historie.

6 Resumé

Historical themes in art were commonly chosen by the artist since the ancient times for many reasons, firstly political and as a way to show someone's wealth and power, then for images from mythology and religion traditionally interpreting the history in their own way, but finally from the end of 18th century for their importance for the forming of real nations.

I have decided to make seven big drawings showing the situations I consider to be the most influence to forming of our czech culture, which was thoroughly explained in the theoretical part of my work. However, I did not choose the majestic and dramatic concepts of classical artist or romantic authors, which would represent the importance for future generations in the eyes of recent days, and I focused on the feelings and experience of the participants of the scene using the human figure as the main medium to show the emotion. For that I use unusual points which should together with the deformation of the proportions and space based on the linear perspective.

The final outcome which is in this case the series of drawings has for me the same value as the theoretical study behind it and the historical base which it stands on, so I paid a lot of attention to the historical context of both evolution of historical motives and the reason I decided exactly those moments for.

7 Seznam použité literatury a zdrojů

- BAŽANT, Jan, *Pražský Belvédér a severská renesance*. Praha: Academia, 2006. 381 s.
- BĚLINA, Pavel. *Česká města v 18. Stol. a osvícenské reformy*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1985. 124 s.
- BĚLINA, Pavel. *Dějiny zemí Koruny české*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 1992. 312 s.
- BENEŠOVÁ, Zdeňka, SOUČKOVÁ, Taťána, FLÍDROVÁ, Dana. *Národní divadlo - historie a současnost budovy*. Praha : Národní divadlo v Praze, 1999. 128 s.
- BOCKEMÜHL, Michael. *Rembrandt: 1606-1669 : tajemství odhalené formy*. Překlad Klára Ježková. Praha: Slovart, 2009. Mistři světového umění. 96 s.
- BURKE, Peter. *Italská renesance: kultura a společnost v Itálii*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1996. 320 s. ISBN 80-204-0589-5.
- ČAPEK, Karel. *Hovory s T.G.M.* Vyd. 1.. Praha: Fragment, 2009. 170 s.
- ČORNEJ, Petr. *Velké dějiny zemí Koruny české. 2., revid. vyd.* Praha: Paseka, 2010. 790 S. ISBN 80-7185-264-3.
- DEMMERLE, Eva. *Habsburkové: dějiny jedné dynastie*. V Praze: Slovart, 2012. 259 s.
- DOLANSKÁ, Karolína. *České moderní a současné umění 1890-2010*. V Praze: Národní galerie, 2010. 182 s.
- EVANS, Robert J. W. *Rudolf II. a jeho svět : myšlení a kultura ve střední Evropě 1576-1612*. Praha: Mladá fronta, 1997. 382 s. ISBN 80-204-0590-9
- FRAIS, Josef. *Reformy Marie Terezie a Josefa II.: (nejen v českých a moravských zemích)*. Vyd. 1. Třebíč: Akcent, 2005. 156 s.
- FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2003. Dějiny a teorie umění.
- FRANCEK, Jindřich. *Katovské řemeslo v českých zemích*. 1. vyd. Hradec Králové: Muzeum východních Čech v Hradci Králové, 2007. 104 s.
- GOMBRICH, E. *Příběh umění*. Vyd. v češ. 2. (rev.), v Mladé frontě a Argo 1. Praha: Argo, 1997. 684 s.
- HAGEN, R. *Francisco Goya: 1746- 1828*. Bratislava: Slovart, 2004. 208 s.
- HALL, James a Jan ROYT. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Vyd. 1. Překlad Allan Plzák. Praha: Mladá fronta, 1991. 517 s.
- HAMANN, Brigitte. *Habsburkové: životopisná encyklopedie*. Vyd. 2., 1. české vyd. Praha: Brána, 2001. 408 s.

- HANZAL, Josef. *Od baroka k romantismu*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1987. 226 s.
- HODGE, Nicola a Libby ANSON. *Umění od A do Z: největší světoví umělci a jejich díla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2006. Albatros Plus. 399 s.
- HOUŠKA, Vítězslav. *T. G. Masaryk "Myslitel a státník"*. Vyd. 1. Karviná : Paris, 2007. 218 s.
- HROCH, Miroslav. *Na prahu národní existence: touha a skutečnost*. Praha: Mladá fronta, 1999. 246 s.
- JIRKŮ, Boris, *Na plovárně*, vysíláno 28. 9. 2004, dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/204522160010011-na-plovarne-s-borisem-jirku/>
- KEJŘ, Jiří. *Jan Hus známý i neznámý: (resumé knihy, která nebude napsána)*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009. 138 s.
- KONEČNÁ, Hana a kol., *Čtení o Národním divadle*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1984. 416s.
- KULKA, Jiří. *Psychologie umění: (obecné základy)*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. Učebnice pro vysoké školy. 435 s.
- LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. stol.*, Vyd. 1. Překlad Věra Nosková. Praha: Artia, 1981. 191 s.
- MACEK, Ondřej a kol. *Po vzoru Berojských (Život i víra českých a moravských evangelíků v předtoleranční a toleranční době)*. Praha, 2008. 284 s.
- MÍČKO, Miroslav, SVOBODA, Emanuel. *Mikoláš Aleš nástěnné malby*. Praha 1955. 204 s.
- MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ, Marcela. *Encyklopedie světového malířství*. Vyd. 2. Praha: Academia, 1988. 632 s.
- ODEHNALOVÁ, Alena. *Vybrané kapitoly z dějin kultury: [(od pravěku do počátku 19. století)]*. Brno: CERM, 1997. 228 s.
- PETRÁŇ, Josef. *Staroměstská exekuce*. Vyd. 4., autorem dopl. a přeprac., v nakladatelství Rodiče 1. Praha: Rodiče, 2004. 242 s. ISBN 80-86695-44-1.
- PEROUTKA, Ferdinand. *Budování státu I*. Vyd. 3. Praha: Lidové noviny, 1991. 442 s.
- PETIŠKA, Eduard. *Staré řecké báje a pověsti*. Vyd. 15., Praha: Ottovo nakladatelství, c2011. 192 s.
- RADA, Ivan. *Dějiny zemí Koruny české*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 1992. 304 s.

REK, Václav, Pavel OLIVA a Petr CHARVÁT. *Encyklopedie dějin starověku*. 1. vyd. Praha: Libri, 2008. 536 s.

SYROVÝ, Bohuslav a kol. *Architektura, svědectví dob*. Vyd. 1. Praha: SNTL, 1974. 448 s.

TEISSIG, Karel. *Technika kresby*. Vyd. 1. Praha: Artia, 1986. 190 s.

TUŠL, Jiří, Michaela OTTOVÁ, Jaromír KAZDA a Vít ROUBÍČEK. *Nástin dějin evropského umění: Období starověku a středověku*. Praha: Fortuna, 2008a. 152 s.

TUŠL, Jiří. *Nástin dějin evropského umění: výtvarné umění, literatura, divadlo, hudba*. 1. vyd. Praha: Fortuna, 2008b. 183s.

WITTLICH, Petr. *Umění a život – doba secese*. Vyd. 1. Praha: Artia, 1987. 206 s.

8 Přílohy

8.1 Finální kresby



Příloha č. 1 Jan Hus a jeho přesvědčení



Příloha č. 2 Nástup Habsburků a renesance v zemích Koruny české



Příloha č. 3 Doba Rudolfova



Příloha č. 4 Nejistota Jana Mydláře



Příloha č. 5 Všeobecný školní řád



Příloha č. 6 Ohrožení dlouhé snahy o Zlatou kapličku



Příloha č. 7 TGM přijíždí do své republiky

8.2 Skicovní materiál



Příloha č. 1a



Příloha č. 1b



Příloha č. 1c



Příloha 2a



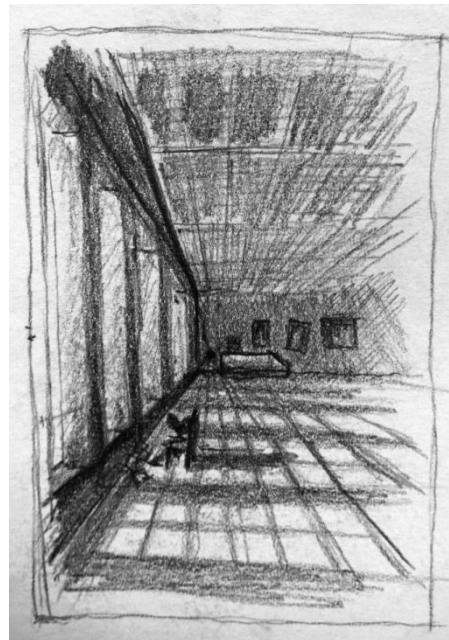
Příloha 2b



Příloha 3a



Příloha 3b



Příloha 3c



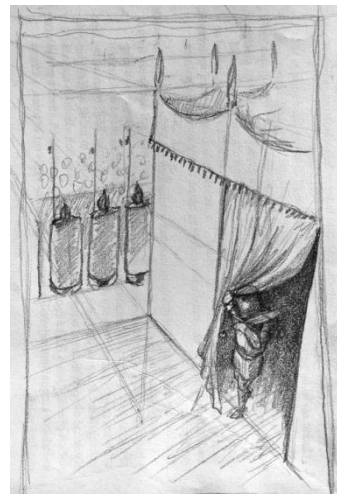
Příloha č. 4a



Příloha 4b



Příloha 4c



Příloha 4d



Příloha 5a



Příloha 5b



Příloha 6b



Příloha 6a



Příloha 7a