

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta pedagogická

Katedra výtvarné kultury

Studijní program Specializace v pedagogice

Studijní obor Vizuální kultura

Bakalářská práce

**SPRÁVNOST PŘI INTERPRETACI OBRAZU
VE VZDĚLÁVACÍCH SOUVISLOSTECH**

Veronika Divišová

Vedoucí práce:

Doc. PaedDr. Jan Slavík, CSc.

Katedra výtvarné kultury

Fakulta pedagogická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

zadáni

Prohlášení

Prohlašuji tímto, že jsem tuto práci na téma „Správnost při interpretaci obrazu ve vzdělávacích souvislostech“ zpracovala sama pouze s využitím pramenů v práci uvedených.

V Plzni dne 9. července 2012

.....

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce Doc. PaedDr. Janu Slavíkovi, CSc. za trpělivost, cenné připomínky a odborné rady, které mi usnadnily zpracování této práce.

V Plzni dne 9. července 2012

.....

OBSAH

1	ÚVOD	9
2	Teoretická část	10
2.1	Co je umění	10
2.1.1	Hodnoty umění	14
2.1.2	Funkce umění	14
2.1.3	Umělecké dílo.....	15
2.2.4	Čtení a porozumění obrazu.....	17
2.2	Interpretace	18
2.2.1	Funkce interpretace	18
2.2.2	Hermeneutický kruh	19
2.2.3	Estetická distance	19
2.2.4	Rozdílnosti interpretace.....	20
2.2.5	Role diváka.....	20
3	UKÁZKY INTERPRETACÍ	22
3.1	Bacon, Francis – Studie podle Velázquezova portrétu papeže Inocence X	22
3.1.1	Koncepty – odborné interpretace.....	22
3.1.2	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 11 let	25
3.1.3	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 15 let	25
3.1.4	Závěr.....	26
3.2	Bosch, Hieronymus – Fůra sena	26
3.2.1	Koncepty – odborné interpretace.....	26
3.2.2	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 11 let	30
3.2.3	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 15 let	30
3.2.4	Závěr.....	31
3.3	Buonarroti, Michelangelo – Poslední soud	31
3.3.1	Koncepty – odborné interpretace.....	31
3.3.2	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 11 let	34
3.3.3	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 15 let	35
3.3.4	Závěr.....	35
3.4	Giotto – Jidášův polibek	35
3.4.1	Koncepty – odborné interpretace.....	36
3.4.2	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 11 let	38
3.4.3	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 15 let	38
3.4.4	Závěr.....	38
3.5	Grünewald, Matthias – Ukřižování	39
3.5.1	Koncepty – odborné interpretace.....	39
3.5.2	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 11 let	43
3.5.3	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 15 let	43
3.5.4	Závěr.....	44
3.6	la Tour, Georges de – Máří Magdalena s olejovou lampou	44
3.6.1	Koncepty – odborné interpretace.....	44
3.7	Masaccio – Svatá trojice	46
3.7.1	Koncepty – odborné interpretace.....	46
3.7.2	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 11 let	48

3.7.3	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 15 let	49
3.7.4	Závěr	49
3.8	Parmigianino – Madona s dlouhou šjí	49
3.8.1	Koncepty – odborné interpretace.....	50
3.8.2	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 11 let	51
3.8.3	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 15 let	51
3.8.4	Závěr.....	52
3.9	Tintoretto, Jacopo – Poslední večeře.....	52
3.9.1	Koncepty – odborné interpretace.....	52
3.9.2	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 11 let	53
3.9.3	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 15 let	54
3.9.4	Závěr.....	54
3.10	van Eyck, Jan – Klanění se beránkovi	54
3.10.1	Koncepty – odborné interpretace.....	55
3.10.2	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 11 let	58
3.10.3	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 15 let	59
3.10.4	Závěr.....	59
3.11	Shrnutí	59
3.11.1	Koncepty – odborné interpretace.....	59
3.11.2	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 11 let	60
3.11.3	Prekoncepty – naivní interpretace – děti 15 let	60
3.11.4	Závěr.....	61
4	POUŽITÍ INTERPRETACE V PEDAGOGICKÉ PRAXI	61
4.1	Interpretace ve formě reflexe a sebereflexe.....	61
4.2	Interpretace jako inspirace k vytvoření výtvarného díla.....	62
4.3	Interpretace jako vlastní dílo podle předloženého uměleckého předmětu	63
5	ZÁVĚR.....	64
6	RESUME.....	65
7	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	66
7.1	Knihy.....	66
7.2	Časopisy	67
7.3	Webové stránky.....	67
8	PŘÍLOHY	69
	Příloha číslo 1	69
	Příloha číslo 2	70
	Příloha číslo 3	71
	Příloha číslo 4	72
	Příloha číslo 5	73
	Příloha číslo 6	74
	Příloha číslo 7	75
	Příloha číslo 8	76
	Příloha číslo 9	77
	Příloha číslo 10	79
	Příloha číslo 11	80
	Příloha číslo 12	81
	Příloha číslo 13	82

Příloha číslo 14 83

ANOTACE

Má bakalářská práce se skládá ze dvou hlavních částí. V první části jsem se pokusila vysvětlit pojmy umění a interpretace. Tyto pojmy jsou stěžejní pro další část mé bakalářské práce. Ve druhé části práce jsem se věnovala jednotlivým příkladům. Pro tento účel jsem vybrala deset uměleckých děl. Všechna díla jsou malířská, protože k nim mám blízký vztah. Obrazy jsem propojila námětem s křesťanskou tematikou. Snažila jsem se vybrat různorodá díla bez ohledu na období jejich vzniku. Z tohoto důvodu se v mé práci objevují díla například Jana van Eycka, ale také Francise Bacona. K těmto vybraným uměleckým dílům jsem hledala v nejrůznějších zdrojích interpretace, které jsem poté uvedla i ve své práci. K těmto interpretacím jsem ještě připojila laické interpretace dětí. Mou snahou bylo zjistit správnost v interpretaci. Protože jsem studentka pedagogické fakulty, obsahuje moje práce ještě jednu část. V této části jsem se pokusila navrhnout možnosti využití interpretace v pedagogické praxi a jednu jsem si vyzkoušela a popsala její průběh.

My bachelor's thesis is assembled of two main parts. In the first part I have tried to explain the term "Interpretation" and the term "Art". These terms are crucial for the other part of my bachelor's thesis. In the second part I have pursued to individual examples. I have chosen ten different pieces of Art to reach the task. Every one of them is an art of painting because of my close liability to paintings. All of the paintings have been interconnected with the Christian theme. The works of art have been chosen to be varied regardless to the period of time of their origin. Therefore this thesis contains for example the works of Jan van Eyck or Francis Bacon. I have searched each work of art in the different sources of interpretation and then I have described them in this thesis. I have also attached some children interpretations. My goal was to find the right interpretation. Therefore I am a student of Faculty of Education my thesis including one more part. Into this part I have tried to propose possibilities of using the interpretation in the educational practice and I have also tried one I real and described its going.

1 ÚVOD

Ve své bakalářské práci se zabývám shromažďováním informací o interpretacích nejen jednotlivých uvedených malířských děl, ale i o interpretacích jako součást uměleckého díla. Mým cílem je ve své práci objasnit pojem umění a interpretace. Poté k vybraným malířským dílům nalézt interpretace z několika zdrojů se záměrem najít správnost interpretace. V neposlední řadě bych chtěla navrhnout způsob, jak lze využít interpretaci uměleckých děl při běžném vyučování.

„... celými dějinami nás provázejí dvě rozdílná pojetí interpretace. Na jedné straně se předpokládá, že interpretovat určitý text znamená dojít k významu, který zamýšlel jeho původní autor, nebo k jeho objektivnímu charakteru či povaze, esenci, jež je jako taková zcela závislá na našich interpretacích. Na druhé straně se má za to, že texty lze interpretovat nekonečným množstvím způsobů...“¹

Umberto Eco

Kdo by se nechtěl podívat na obraz a hned vědět, co znamená to a to a jak si to máme vyložit. Někdy je to složitější, podíváme se na obraz a vidíme kříž, madonu nebo něco podobného, ale i to má svůj symbolický význam. Proto jsem se rozhodla prozkoumat nejen umělecká díla s náboženskou tematikou, ale i jejich výklady. V první řadě si musím odpovědět na otázku, co je to vlastně umělecké dílo? A od toho se odrazím a posunu vpřed.

¹ Eco Umberto. – Meze interpretace – str. 31

2 TEORETICKÁ ČÁST

Práce obsahuje dvě hlavní části a to teoretickou a praktickou. Abych mohla aplikovat teorii na výzkum, musím vysvětlit teorie, které jsou podstatné pro praktickou část práce. V teoretické části této práce rozebírám pojem umění a budu se snažit vysvětlit jeho složitý obsah v obecné rovině. Mou snahou není vyčerpávající výklad (to by ani nebylo možné), ale pouze objasnění některých v současnosti obecných myšlenek o umění, které se vztahují k mé práci. Jejím hlavní tématem je správnost interpretace. Pro lepší vysvětlení pojmu interpretace a její závislosti, potřebuji vysvětlit, co je vlastně umění a umělecké dílo. Oba tyto pojmy jsou důležité pro mou práci.

2.1 Co je umění

Umění vycházející ze slova umět původně znamenalo užitečnou dovednost, kterou neovládá každý a které je případně třeba se naučit. Od dob renesance pod ním obvykle chápeme především “krásná umění“, která se líbí lidem prostřednictvím smyslů a pocitů. Umění zahrnuje celou paletu lidských činností a produktů: filmy, divadelní představení, hudbu, poezii, sochy, obrazy, budovy, užité umění, fotografie a další. V mozaice umění si každý člověk dle subjektivních pocitů najde svůj kousek. Zatímco někdo si nedokáže představit život bez popové hudby, jiný nedá dopustit na klasickou operu, v malířském umění dává někdo přednost moderně před starými mistry. O umění se zajímá mnoho věd například: dějiny, sociologie a psychologie umění, estetika a další. Co je a co není umělecké dílo, tvorba, zážitek, umělec a podobně závisí na předpokladech srozumitelnosti slova umění. Předpoklady závisí nejen na historickém období, sociálním prostředí, ale i na individualitě každého člověka. Abychom výtvar nebo činnost mohli nazvat uměním, musí vzbuzovat zájem. Můžeme tedy pojem umění vysvětlit? V současnosti existuje mnoho definic umění, některé jsou téměř totožné, jiné se radikálně liší. Můžeme považovat vše, co je v galeriích, za umění? Nebo považujeme za umění vše od začátku tvořivé činnosti?

Goodman (1996, str. 70) vysvětluje, že možností selhání všech pokusů o definování umění, je špatně položená otázka. Měli bychom se podle Goodmana ptát, kdy je umění, za jakých okolností se věc nebo situace stává uměním. Umělecké dílo je pro Goodmana symbolem přijímaným obecně jako umění.

Jan Slavík si ve své práci (2001, str. 208) ve schodě s Goodmanem pokládá dvě otázky, které objasňují odlišení uměleckého objektu od běžné věci: Co je umění? Kdy je umění?

Tyto otázky se staly základem pro stanovení kritérií klasifikace uměleckého díla (2001, str. 206). Tato kritéria jsou: - dílo-věc je výrazem

- dílo-věc je propem a figurou hry
- dílo-věc je symbolem
- dílo-věc prokazuje hermeneutickou identitu
- dílo-věc prokazuje estetické kvality své formy
- dílo-věc má vliv na další vývoj své výrazové soustavy a samo na ni reaguje

Dílo-věc je výrazem. Výraz chápeme jako sjednocení jevu s projevem intencionálního postoje. Výraz se stane jevem, je-li smyslově dostupným, ale také musí být projekcí mysli (a to proto, abychom s ním mohli duševně zacházet a také ho vykládat). Nebylo by to ovšem možné, kdyby neexistovalo základní zaměření lidské mysli neboli intence (tvůrčí záměr). Intence je schopnost vědomě odlišovat „něco jako něco určitého“ neboli význam. Denneto tímto pojmem označuje postoj „významotvorného“ zaměření.

Dílo-věc je propem a figurou hry (prop – předmět). Prop nám umožňuje přechod z reálného světa do fiktivního, pomocí něho rozehráváme v mysli výrazovou hru, pro nás „tady a teď“ se stává reálnou – tento okamžik nazýváme fiktivním světem. Příkladem může být obyčejná tužka, která se může změnit na autíčko nebo se stát uměleckým předmětem, ovšem musím s ní rozehrát výrazovou hru. Tady a teď ztratí tužka svůj základní význam a změní se v něco úplně jiného – fiktivní svět. Dítě hrající si s dětskou kuchyňkou, jako by to byla jeho vlastní domácnost, také rozehrává výrazovou hru s propem. Dítě se tak ocitá ve fiktivním světě. Aby to však správně fungovalo, musíme se naučit nejen do fikčního světa vstupovat, ale i z něho vystupovat. Podstatnou součástí hry jsou také figury (například rekvizity a herci). Figury fungují na mentální úrovni, v naší mysli vyvolávají další myšlenky, specifické chování a zážitek. Stejně jako nemůžeme zprostředkovat náš osobní prožitek z nějaké konkrétní události nebo věci, nemůžeme ani interpretovat jednotlivé figury. Figury jsou otázkou subjektivního vnímání ve spojení s komunikací intersubjektivní.²

Dílo-věc je symbolem. V dnešní době žijeme v zaběhlé každodennosti bez potřeby jakéhokoliv hlubšího poznání. Umění čerpá z každodennosti, ovšem povyšuje jí na vyšší úroveň. Tato situace je jedinečná a zároveň srozumitelná právě proto, že vychází z každodennosti a nachází v ní hlubší podstatu. Dílo by mělo obsahovat symbol, ve

² Slavík Jan, Umění zážitku, zážitek umění 1. díl – Teorie a praxe artefiletiky, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha, 2001, str. 122-149

kterém je ukryta hloubka lidského bytí. Symbol je výraz, který v nás vyvolává citové odezvy. „Realita“ umístěna do symbolu dostává obrazovou podobu, která na nás působí, a my se jí snažíme pochopit, to nám umožňuje interpretovat stejný obsah různými způsoby. Každý člověk přichází k symbolům s jiným předporozuměním.³

Dílo-věc prokazuje hermeneutickou identitu. Každé dílo je vytvořeno úmyslně, přesto nemusí vyjadřovat jednoznačný obsah. Dílo je nástrojem pro vyjádření jinak nesdělitelného a je kulturně podmíněno. Aby mělo dílo hermeneutickou identitu, musí se najít někdo, kdo bude dílo vnímat, snažit se ho pochopit a také vykládat. Otázky, které v nás dílo vyvolává, závisí na kulturních předpokladech. Zážitek z díla je naprosto individuální, stejně tak i předporozumění, které máme při pohledu na dílo, a to způsobuje rozličné otázky, které vedou k nejrůznějším výkladům daného uměleckého díla. Aby dílo mohlo plnit svou uměleckou funkci, musí být nejen zdrojem individuálních prožitků, ale i smysluplným předmětem. Dílo má hermeneutickou identitu, pakliže je rozmanitě interpretováno ale jen do té míry, aby neztratilo svou smysluplnost a kulturní podmíněnost.⁴

Dílo-věc prokazuje estetické kvality své formy. Estetické kvality závisí na kulturním kontextu, jenž ovlivňuje jak konečnou podobu díla, tak i ocenění a zhodnocení. V každém díle se musí nacházet kombinace efektivní formulace a individuální požitkové účinnosti – toto tvoří estetické hodnoty, míra společenského uznání pak určuje uměleckou hodnotu.⁵

Dílo-věc má vliv na další vývoj své výrazové soustavy a samo na ni reaguje. K uměleckému dílu se neodmyslitelně vztahují pojmy jako trvalost a rozsáhlý kulturní vliv. I obyčejná věc, kterou každodenně používáme, se může na krátký okamžik změnit na umělecké dílo, ale ve své podstatě zůstává stále jen „věcí“. Dílo nesmí ztratit své symbolické souvislosti, na které odkazuje a to i přesto, že se stanem propem, figurou nebo symbolem. Pokud by dílo pozbylo těchto souvislostí, stalo by se na určitý čas opět jen věcí. Díváme-li se na umělecké dílo, které neztratilo svou podstatu, přesahuje zážitek ze hry (do které nás samo vtáhlo) a bude vtahovat do hry i diváky dalších generací.

³ Slavík Jan, Umění zážitku, zážitek umění 1. díl – Teorie a praxe artefietiky, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha, 2001, str. 58-59, 165

⁴ Slavík Jan, Umění zážitku, zážitek umění 1. díl – Teorie a praxe artefietiky, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha, 2001, str. 195 - 198

⁵ Slavík Jan, Umění zážitku, zážitek umění 1. díl – Teorie a praxe artefietiky, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha, 2001, str. 205

Každé dílo-věc poté individuálně rozvíjí vlastní výrazovou soustavu. Tuto soustavu nejen rozvíjí, ale také posunuje její hranice. Tento souvislý proces bychom mohli přirovnat ke Kuhnovu principu nastolování paradigmat a následnému překonávání a určování nových paradigmat. Dílo nelze posuzovat nebo měřit podle fyzikálních kritérií, z toho nám vyplývá, že tento soud je závislý na míře sociokulturního vlivu. Pakliže chceme posoudit uměleckou hodnotu díla, musíme se na ni podívat z několika hledisek, například sociálního, psychologického nebo antropologického. Zvážíme, jak a na koho dílo působí a také kolik lidí v kolika kulturách se dílem inspirovalo⁶.

Podobně píše Anzenbacher v knize Úvod do filozofie: „Umění je svobodné. Má účel samo v sobě. Není podřízeno vnějšímu cíli. Tím se odlišuje od veškeré řemeslné technické výroby. Umění sděluje. Něco vyjadřuje. Je komunikativní. Tím se odlišuje od pouze příjemného umění her, „které nemají jiný zájem než dát času nepozorovatelně ubíhat“ (Kant)⁷. Mohli bychom to chápat tak, že umělecké od běžného se liší zejména svébytnou přitažlivostí, kterou si umění vydobývá. Pokud tedy není divák k dílu chladný a dílo ho láká, stává se dílo uměním. Toto ovšem vynáší na povrch otázku, na čem je závislá tato lákavost díla?

Pokud tedy není jev praktický, ale přesto požadujeme, aby nebyl apatický, musíme hledat důvody jeho působení. Tyto důvody vyplývají z toho, že daný jev nás k sobě láká na základě vztahů, které mu aktivně my sami přikládáme a necháme je na sebe emočně a intelektuálně působit.⁸ Jiří Kulka uvádí, že „Umění zasahuje tak širokou škálu lidského snažení, že jde spíše než o činnost, o postoj“⁹. Umění je osobitým druhem komunikace. To, co dílo vypovídá, nelze říci jinak než tak, jak je doposud vytvořeno. Výše zmiňuji, že umění je něco, co diváka láká a nenechává ho chladným a vydobývá si specifickou přitažlivost. Avšak jak Slavík píše ve své knize, základním účelem umění není pouhé vytrhnutí z jednotvárnosti, to přispívá k možnosti, jak proniknout, ale také rozpoznat v určitém uměleckém díle jeho hloubku a tedy i moudrost. Uložit velkou část života do relativně malého prostoru uměleckého díla znamená zvláštním způsobem ji

⁶ Slavík Jan, Umění zážitku, zážitek umění 1. díl – Teorie a praxe artefietiky, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha, 2001, str. 201-203

⁷ Anzenbacher Arno, Úvod do filozofie, Portál, Praha, 2010, str. 30

⁸ Slavík Jan, Umění zážitku, zážitek umění 1. díl – Teorie a praxe artefietiky, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha, 2001, str. 164

⁹ Kulka Jiří, Psychologie umění, Grada Publishing, Praha, 2008, str. 15

„zhustit“, „zašifrovat“. Proto ani její „rozluštění“ nemůže být jednoduché a bez potíží hlubšího poznání, neboli „je to prostředek k nalézání hlubšího smyslu“.¹⁰

Myšlenka nalézající se v díle nejde plně převést do laikům zřetelného jazyka, který je všem dobře známý.¹¹ Pokud ale přichází k umění člověk, který nehledá hlubší poznání, jeho komunikace s dílem je značně omezena. Člověk musí nahlížet do minulosti, aby poznal, musí prožívat a zrcadlit přítomnost, aby mohl předpovídat nadcházející situace. S použitím na naši problematiku, nemůže porozumět umění.

„Umění netvoří pouze malíř, ale spolu s ním i ten, kdo se na umění dívá... Většina milovníků umění si po celý život neuvědomí, do jaké míry jsou obrazy, které mají tak rádi, prostoupeny jejich vlastními interpretacemi.“¹² Umění a všechny jeho aspekty (například pojetí nebo teorie) se mění po celá staletí. Každá doba se lišila nejen svým uměním, ale i tím jak bylo socio-kulturně přijímáno. Například na Leonardovu Monu Lisu se odlišně dívali v době jejího vzniku a odlišně se na ni dívá dnešní divák. Jak uvádí Kulka ve své knize „Historický pohled na umění vede k závěru, že ani dnešní chápání umění není konečné a neměnné, neboť umění se stále vyvíjí a nelze dopředu vyloučit ani vznik nových uměleckých druhů“¹³. Anzenbacher (2010, str. 30) zase nabízí dva póly umění. V jednom pólu jde v umění o jakýsi duchovní obsah a v tom druhém je materiál, který je pro toto sdělení použit. V uměleckém díle jsou tyto dva póly skloubeny do jednoho díla a to v naprosté shodě. Dílo musí mít i podobu věcnou, tedy něco co je divákovi dostupné a může to vnímat smysly. V Gombrichově knize Příběh umění (1992, str. 15) se můžeme dočíst: „Umění ve skutečnosti neexistuje. Existují jen umělci“. S ohledem na tuto tezi by se poté mohlo říci, že jestliže existují umělci, existuje i umělecké dílo. Ale toto nás opět vrací nazpět k osobě tvůrce (umělci). Umělecké dílo je přeci nositelem umělcových myšlenek, jež nám chtěl sdělit. Nemůžeme tedy definovat umění jako věc konkrétní, která má předem dané atributy, ale jako proces komunikace mezi umělcem a divákem na smyslové úrovni. Tímto jsem nepřímou naznačila Hermeneutický kruh, který bude vysvětlen v kapitole interpretace.

2.1.1 Hodnoty umění

Jan Slavík (2001, str. 20) uvádí, že přestože ani umělecké aktivity a ani umělecká díla nepřinášejí lidem praktický užitek, jsou pokládány za neopakovatelnou

¹⁰ Slavík Jan, Umění zážitku, zážitek umění 1. díl – Teorie a praxe artefietiky, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha, 2001, str. 39

¹¹ Slavík Jan, Umění zážitku, zážitek umění 1. díl – Teorie a praxe artefietiky, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha, 2001, str. 60

¹² Mikš František, Gombrich-Tajemství obrazu a jazyk umění, Barrister and Principal, Brno, 2001, str. 43

¹³ Kulka Jiří, Psychologie umění, Grada Publishing, Praha, 2008, str. 17

hodnotu, která je důsledkem zvláštního výběru. Proto je také vyzdvížena z běžného života a vystavena pozornosti diváků. Lidé navštěvující galerii za účelem zhlédnutí uměleckých děl si neuvědomují, že se stávají součástí právě toho uměleckého díla, na něž se dívají.

2.1.2 Funkce umění

V této podkapitole se opírám o Jiřího Kulku (2008) a jeho knihu *Psychologie umění*. S pojmem funkce je spojen pojem účelnost. „Můžeme proto říci, že právě v množství funkcí, jimiž se umění projevuje, spočívá smysl umění a současně se vyjevuje jeho podstata – funkce vyjadřování, zobrazování a estetického formování.“¹⁴ Funkce uměleckého díla bychom mohli rozdělit na hlavní a vedlejší. Hlavní jsou charakteristické tím, že jsou stále přítomné dílu, například: seberealizace, sebevyjádření nebo komunikace umělce se světem. Vedlejší jsou proměnlivé, závisí například na čase, historii nebo na osobitosti každého diváka. Příkladem vedlejší funkce je například nynější podoba arteterapie nebo použití uměleckého díla pro masová média (například Van Goghovi Slunečnice jako omalovánky). Díla, která vznikla v minulosti, ztratila svůj původní obsah, který nahradil obsah nový. Umělecké dílo si tedy žije vlastní život nezávisle na postavě umělce. Má svojí hermeneutickou identitu, která závisí na interpretacích jednotlivých diváků. Dílo žije i přes změny v jeho chápání a vykládání, jeho obsahy se mohou měnit v závislosti na situacích nebo předporozumění daného diváka.

„Žádné umění totiž neexistuje mimo funkční kontext. Jeho funkce do značné míry určuje smysl umělecké tvorby i recepce.“¹⁵

2.1.3 Umělecké dílo

Obraz má filozofickou povahu a to i přes skutečnost, že je to materiální věc. Filozofickou povahu má proto, že v nás vyvolává otázky a také nabízí mnoho přístupů k nim. Je to soubor autorových myšlenek a pohnutek. Každé dílo v sobě skýtá nějaké sdělení. Zde se opírám o Anzenbachera, který nejen shrnuje podobnosti, ale poukazuje i na rozdílnosti mezi uměním a filozofií. Umění má s filozofií shodný prvek a to, že nemá a ani mít nemůže určitý výstup. Hlavní je zde proces tvorby, nebo filozofické úvahy. Anzenbacher (2010, str. 32) uvádí, že základní funkci při orientaci ve světě má právě umění, filozofie a náboženství. Zde můžeme nalézt shodu umění, filozofie a náboženství. Ale také poukazuje na rozdíl mezi uměním a filozofií. Filozofie vychází

¹⁴ Kulka Jiří, *Psychologie umění*, Grada Publishing, Praha, 2008, str. 21

¹⁵ Kulka Jiří, *Psychologie umění*, Grada Publishing, Praha, 2008, str. 22

ze smyslové zkušenosti a plní základní funkce v rozumu (médiu), kdežto umění realizuje základní funkce ve smyslovosti (smyslovost je zde médium). Proto také Anzenbacher spatřuje pravdu filozofie v rozumové argumentaci, kdežto pravdu umění v dokonalosti zobrazení. „Filozofii jde o obecnost teorie, umění pak o obecně platnou krásu.“¹⁶

Na tomto místě si kladu otázku, zda se opravdu současné umění potýká s neporozuměním a předsudky. Zamyslíme-li se nad revolučními díly, které byly revoluční metodou, námětem a tak podobně, musíme si uvědomit, že nebyly přijímány kladně a v několika případech nebyly přijaty svou dobou vůbec. Například Fauvisti, kteří dostali svůj název jako posměch, při jejich první výstavě kritici psali, že umělci chrstli divákům plechovky s barvou do obličeje. A dnes? Jméno jako H. Matisse zná každý a je velmi ceněný právě pro svou revoluční barevnost. Jak jsem uvedla, dílo, které ve své době bylo průkopnické, nebylo svou dobou dostatečně oceněné. Je nutno podotknout, že některá umělecká díla nebyla oceněna dodnes. V tuto chvíli se ovšem nabízí další otázky. Jsme vůbec schopni být objektivní a udržet si odstup od pojetí současného umění? Co je současné umění? Na tuto otázku se snaží odpovědět hermeneutika prostřednictvím kánonu objektu a kánonu subjektu. Jde o interpretační požadavky, jež jsou kladeny na dílo i diváka (Slavík Jan, *Od výrazu k dialogu ve výchově*, Praha, Karolinium, 1997, str. 126-131).

Faktem je, že pokud není současné umění interpretováno v době svého vzniku, nabyde dílo jiných obsahů (více v podkapitole funkce umění). Možnost jak nejlépe porozumět něčemu je právě v pozorování dané věci v době jejího vzniku a existence.

Umělecké dílo sice nemůžeme přesně ohraničit, ale můžeme se vypomoci obecnou charakteristikou.

Tím, že umělecké dílo existuje v jakékoliv společnosti, podléhá společenským očekáváním. Při reakcích na umělecká díla se můžeme setkat s větami typu: „To by zvládl každý.“. Co tedy laická veřejnost očekává od uměleckého díla a umění celkově? Většina laických diváků očekává od umění reálnost a líbivost: „Chci se podívat na obraz a hned vědět co představuje, ne se jen domnívat, zda je to člověk či váza.“. Měla by být podstatou uměleckého díla nápodoba a zalíbení? „Malíři musejí ze všech věcí, které se dají spatřit, vybírat a vybírané pouze naznačovat. Mysl diváka pak doplňuje, co chybí,

¹⁶ Anzenbacher Arno, *Úvod do filozofie*, Portál, Praha, 2010, str. 32

aby se obraz dotvořil. Podstata zobrazení v malířství nespočívá v kopírování toho, co existuje, ale ve vytváření přesvědčivého dojmu, že zobrazovanou věc vidíme.“¹⁷

Umělci hledají motivy, pro které byly stylem a vzděláním vybaveni (Mikš František, Gombrich – tajemství obrazu a jazyk umění, Barrister and Principal, Brno, 2010, str. 83). Většina diváků přichází před obraz s očekáváním, než s předporozuměním. Od díla očekávají něco, co by sami nebyli schopni vytvořit, ale snadno tomu porozumí, protože umění zobrazuje to, co je nám dobře známé, tedy realitu. I nejvýznamnější malíři, jako například E. Manet a další, neztvárňovali reálné pohledy, ale snažili se je napodobit a doplnit vhodnými prvky.

V čem tedy můžeme spatřit podstatu uměleckého díla? Je umělecké dílo prvotní nápad, realizace, hotové dílo nebo emoce diváka? O tom co považovat a nepovažovat za umělecké dílo se vede řada diskuzí. Některé tvrdí, že umělecké dílo je jen jedno, ale liší se v závislosti na dispozicích vnímatele. Při této situaci se tedy mění jen divák a jeho předporozumění. Další tvrdí, že uměleckých děl je tolik, kolik je vnímatelů. V této situaci to tedy znamená, že existuje tolik děl kolik je interpretací. Závisí to pouze na subjektivním pohledu vnímatele. Tyto mnou uvedené přístupy však můžeme považovat za poněkud radikální.

2.1.4 Čtení a porozumění obrazu

Při předstoupení před každý vizuální projev má každý vnímatel své předporozumění. Předporozumění je soubor jedinečných a individuálních zkušeností a poznání. Předporozumění ovšem závisí do značné míry i na fyzickém stavu vnímatele. Tento soubor je naprosto osobitý.

Řada studií nás upozorňuje na odlišnosti neurofyzického vnímání u každého z nás. Vnímání závisí na funkci očí a mozku.

Kulka Jiří (2008, str. 24) uvádí, že obrazový originál existuje jen jedenkrát a to nám nedává pochyb, zda je nebo není konkrétním uměleckým dílem. Ovšem jednotlivé názory pozorovatelů o tom co viděli, co si zapamatovali a jak dílu porozuměli, se budou lišit, nikoliv místem pobytu jednotlivých vnímatelů (Američan, Číňan), ale věkem (dítě, dospělý, senior) a také stupněm vzdělání a kulturní vyspělosti. „Čtení“ uměleckého díla je tedy závislé na předporozumění a kulturních předpokladech. Velký rozdíl můžeme pozorovat například u Evropana a Afričana, kde se kulturní vlivy liší nejen ve způsobu života, ale i v umění. V dnešní době, díky rozšíření komunikačních zdrojů, komunikace

¹⁷ Mikš František, Gombrich-Tajemství obrazu a jazyk umění, Barrister and Principal, Brno, 2001, str. 80

mezi nejrůznějšími národnostmi a kontinenty není omezena, a tak jsou informace všem dostupné. Ovšem zkušenosti a vědomosti nelze přenést na jinou osobu, jsou nám vlastní a každý si je musí získat sám.

Řekněme, že bychom se vydali do Afriky k nějakému kmenu. A jako dar bychom vezli peníze a originál obrazu od Leonarda da Vinci. Co je pro nás velmi cenné, pro kmen v Africe nic neznamena. Peníze by se pokusil ochutnat a poté je asi spálili a obraz by je možná na nějaký čas zaujal, ale protože nic takového neviděli (nemají žádné předporozumění) báli by se a nejspíše by obraz zničili.

Na tomto příkladě jsem chtěla ukázat, že předporozumění se kterým předstupujeme před dílo-věc, je opravdu důležité a závisí na něm čtení a porozumění díla-věci.

2.2. Interpretace

Výše jsem uvedla, že dílo je živé, jen pokud je vykládáno (interpretováno). Zjednodušeně můžeme říci, že výklad obrazu je interpretací. Přesto se jedná o složitý proces. Výklad i umělecké dílo mají společnou vlastnost, ani jedno nemá smysl samo o sobě. Výklad uměleckého díla je prostředníkem mezi obsahem díla a laickou veřejností.

Nemůžeme se domnívat, že dílo nese pouze jeden obsah, který do něho vložil autor. Tato domněnka je chybná. V díle je ukryto více obsahů, nežli tam sám autor vložil. O tomto mluví Pierce a jeho pojem „otevřená semióza“. Zde se posiluje role kánonu subjektu, s tím souvisí, jak jsem už popsala výše, že každý člověk předstupuje před umělecké dílo s jiným předporozuměním, a tak i každá interpretace toho samého díla je jiná. Ovšem musíme si uvědomit, že také existují hranice interpretace, které bychom neměli nikdy překročit, abychom zachovali dílo stále stejným dílem. Odpovědnost za výklad díla nese interpret, který by se při výkladu neměl nechat svést svými emocemi, ale naopak se snažit proniknout do díla, pochopit jeho podstatu. Na druhou stranu, jak jsem již poznamenala, umělecké dílo není jednoznačné a nese v sobě více obsahů. Interpretovi by nemělo záležet pouze na autorovi, neměl by se nechat svázat svými očekáváními nebo myšlenkou na to, co nám chtěl autor sdělit. Umberto Eco (2008, str. 15-28) dělí interpretaci na dvě úrovně. Sémantická, ve které jde o porozumění díla, a kritická, neboli vyšší úroveň čtení, porozumění.

2.2.1 Funkce interpretace

Mohli bychom říci, že při vykládání uměleckého díla si sami v sobě vytváříme svou verzi tohoto díla. Díky tomuto získává interpretace několik důležitých funkcí.

Například funkci kognitivní - zde divák získává nové informace o díle. Dále funkce psychologická - zde se na základě poznání díla můžeme poznat my sami. Funkce sociální zase závisí na sdílení interpretací ve veřejném životě, zde se dozvídáme něco nejen sami o sobě, ale i o ostatních. Tyto funkce hojně využívá jak arteterapie tak artefiletika. Artefiletika ovšem využívá psychologickou a sociální funkci k vzdělávacím cílům a výchovným metodám.

2.2.2 Hermeneutický kruh

Hermeneutický kruh je důležitou částí interpretace a hermeneutiky. Je to kruhový pohyb výkladu, který začíná předporozuměním. Autor kóduje obsah díla do výrazu. Výraz je symbolický a má nějakou svou formu. Z této formy divák rekonstruuje obsah díla. Tato rekonstrukce je možná pouze přes interpretaci díla. Pro interpretaci díla je nutné předporozumění, se kterým divák poprvé předstoupí před dílo. Poté následuje samotný výklad díla. Výklad díla nás vede k porozumění. Toto porozumění nás vede k dalšímu předporozumění. Je to nekonečně se opakující kruh poznání a porozumění závisící na získaných informacích. K dílu se můžeme opětovně vracet a měnit své interpretace.

Na obraz se vždy díváme s nějakým předporozuměním a emocemi. Pokud vidíme dílo poprvé a nemáme k němu žádné informace, využíváme jen svých zkušeností. Dílo se snažíme dekodovat na základě námi již viděných věcí, ke kterým se snažíme obraz přirovnat. Ovšem ve chvíli, kdy nám budou sdělené nějaké informace k dílu nebo autorovi, náš pohled i výklad se změní. Přehodnocujeme svoje interpretace a tím vzniká proces přeměny sémantické interpretace na kritickou interpretaci.

2.2.3 Estetická distance

Estetická distance je pro nás důležitá právě pro to, abychom mohli interpretovat. „V estetické distanci, zhruba řečeno, jde o jakési vystoupení za hranice běžných životních zážitků a vkročení do světa fikce a důrazem na smyslové a duchovní stránky zážitku.“¹⁸ Ve fiktivním světě prožíváme emoce, které jsou nám běžně známé, ovšem jsou něčím specifické. V reálném světě jsou emoce spojeny se situacemi, na které musíme reagovat. Naproti tomu ve fiktivním světě, estetické distanci, se těmito emocím můžeme naprosto věnovat a přesto si uvědomit přirozenou míru odstupu.

Abychom mohli mít plnohodnotný estetický zážitek, musíme mít estetickou distanci (Slavík, 2001, str. 244). Měli bychom bez ohledu na reálný svět rozehrát hru

¹⁸ Slavík Jan, Umění zážitku, zážitek umění 1.díl – Teorie a praxe artefiletiky, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha, 2001, str. 244

s dílem ve fiktivním světě. Když chceme dílo lépe pochopit, porozumět mu a poznat jej, musí nás dílo oslovit.

2.2.4 Rozdílnost interpretace

Jak jsme si mohli všimnout, interpretace jednoho díla se mohou lišit. Ale jak je to možné?

Obrazy, které označují jednu věc, mohou vypadat různými způsoby. Znaky, které se liší vizuální podobou, mohou označovat jednu a tu samou věc. Na základě vizuálního porovnání často docházíme k významovým změnám a přehodnocování významu výrazu. Zkusme si to představit na příkladu. Když řekneme kohout, představíme si primárně živočicha, avšak sekundárně by se tento výraz dal použít jako označení pro něco, co má s kohoutem společnou vizuální podobu.

Díla mohou nést vizuální metafory. To znamená, že zobrazená věc může mít více významů, proto je lidé mohou chápat různými způsoby.

Různorodost interpretací v určitém okruhu lidí se označuje jako interpretační rozptyl. Individuální postoje a různorodost výkladů, týkajících se uměleckého díla, zaznamenává právě interpretační rozptyl. Individuální postoje a s tím související různorodost výkladů způsobují sociokognitivní konflikt. Význam a hodnota díla se pak mohou nacházet ve středu dohadů, které jsou vyvolané sociokognitivním konfliktem.

2.2.5 Role diváka

Někteří diváci, a to zvláště v dnešní době, přichází před umělecká díla s mylnou domněnkou, že na ně ihned a bez ohledu na cokoli začnou působit a sami s nimi rozehrají výrazovou hru i přes jejich pasivitu. Mnoho konzumentů očekává, že jim budou informace podány přímo, aby nemuseli nad ničím přemýšlet. V galeriích si nevědí si rady a očekávají, že prožitek z díla se dostaví sám a hned bez ohledu na jejich pasivní postoj. Lidé jsou schopni rozehrát hru u televize nebo počítače, ale neví, jak se chovat tváří v tvář uměleckému dílu. Jak jsem již zmínila, výše důležitou roli při čtení obrazu hrají kulturní kompetence čtenáře. Nesmíme zapomenout fakt, že při čtení obrazu hraje důležitou roli předporozumění. Pokud se divák snaží obraz pochopit, mobilizuje myšlenky a na jejich základě obraz interpretuje.

Teorií role diváka se zabývá mnoho lidí. Například Michelangelo Baxandalla a jeho pojem dobové oko. „Dobové oko sestává převážně ze tří kulturně determinovaných proměnných, které mysl vnáší do interpretace vzorců světa vrženého na sítnici: zásoby vzorců, kategorií a metod usuzování a tvorby analogií; míry osvojení si zobrazovaných konvencí; a zkušeností čerpaných z prostředí, které se týkají přijatelných způsobů

vizualizace toho, o čem máme neúplné informace. Sám Baxandall dodává varovnou poznámku, že působení těchto faktorů je „nepopsatelně složité a ve svých fyziologických detailech stále nejasné...“ Kromě toho se v ní připouští, že i tyto zdroje jsou pravděpodobně do velké míry kulturně specifické, nikoliv na základní úrovni celých epoch nebo kultur, ale spíše vzhledem ke specificky časoprostorově omezeným komunitám diváků.¹⁹

Mnoho diváků v galeriích si obraz letmo prohlédne, ale nestráví u díla tolik času, kolik by stačilo k opravdovému prohlédnutí, natož k zamyšlení nad dílem. Konzumenti v mnoha případech projevují větší zájem o díla, která nesou percepčně jednoznačný obsah. Ale i u těchto děl je možné dosáhnout hlubšího porozumění. Na druhou stranu díla, která nejsou jednoznačná, konzumenty nezajímají a navíc je i často negativně hodnotí.

Nápodoba není uměním, umění v sobě skrývá něco hlubšího, což většině diváků zůstane skryto.

¹⁹ Kelner Ladislav, Mikš František, Gombrich – porozumět umění a jeho dějinám, Barrister and Principal, Praha, 2009, str. 39

3 UKÁZKY INTERPRETACÍ

V této kapitole se věnuji příkladům interpretací děl. Díla, která jsem si vybrala, jsou s křesťanskou tematikou. Umělci jsou seřazeni podle abecedy nikoliv podle období. Použila jsem přesné citace z knih, nebo co nejpřesnější překlady, abych zachovala autenticitu jednotlivých interpretací. Porovnávám zde koncepty od odborníku a prekoncepty od laiků.

3.1 Bacon, Francis – Studie podle Velázquezova portrétu papeže Inocence X.

(Olej na plátně, 1953, Des Monines Art Center, Coffin Fine Arts Trust Fund) – Příloha číslo 1

„Vždycky jsem byl velice zasažen obrazy, které měly co dělat s jatkami nebo s masem. Pro mě byly velmi silně spjaty s celým námětem Ukřižování. Nikdy jsem se nesnažil šokovat. Stačí mít jen oči otevřené a vědět něco málo o podprahových věcech, abychom pochopili, že vše, co děláme, bylo možné“ – Francis Bacon v rozhovorech s Davidem Sylvesterem

Popravdě se musím přiznat, že toto dílo jsem si vybrala kvůli tomu, že mám velmi ráda díla Francise Bacona. Jeho díla v sobě mají velký emoční náboj. Když jsem se na něj dívala poprvé, měla jsem pocit, že se dívám na popravu papeže, jako by umíral na elektrickém křesle. Umocňuje to i jeho výraz, otevřené rty, které se opakují na většině Baconových děl. Dočetla jsem se, že Bacon vytvořil tento obraz bez toho, aby viděl originál. Měl strach, že to zkreší jeho dílo a zároveň, že se nikdy nemůže vyrovnat starému mistrovi.

3.1.1 Koncepty – odborné interpretace

„Bacon byl obdivovatelem průkopníků fotografie a filmu. Muybridgeho a Ejzenštejna. Muybridgwho řady pokusů o průběhu pobytu u člověka i zvířat, ale především filmové detailní záběry křiku v Ejzenštejnově filmu Křižník Potěmkin zanechaly v jeho díle zřetelné stopy. Dokládají to do sebe zaklesnuté mužské postavy, stejně jako řada papežů, které jsou reminiscencemi na Velázquezův velkolepý portrét papeže Inocence X., obraz, který Bacon nikdy nechtěl vidět v originále, protože mu velký vzor připadal nedostižný. Pracoval často podle fotografických předloh, ale velkou

přednost spatřoval v tom, že struktura malby působí přímočařeji a intenzivněji než u fotografie.“²⁰

„Když v roce 1962 v rámci putovní výstavy vidělo dílo irského malíře Francise Bacona poprvé široké publikum, zavládlo nemalé pobouření: bylo to dílo – neovlivněné abstraktním uměním – vyrovnávající se jako kdysi s problémy předmětného, figurativního malířství, avšak dospělo k výsledkům, které musely diváka šokovat.

Baconovy obrazy probouzejí náladu strachu a stísněnosti. Až k nepoznání deformované postavy se protahují z vyvýšených podíí stojících osaměle v místnosti proti divákovi. Krvavé hromádky masa, části kostry vykuchaných těl, duté jako černá výčitka zejí oční důlky a u všech postav ústa roztažená do široka k výkřiku, se zhutňují, aby vytvořily lidskou postavu. Je zhola nemožné přistupovat k Baconovým dílům s esteticky neutrálním postojem. Podobným způsobem působí bezprostředně na náladu diváka jen málo děl, možná ještě Isenheimský oltář od Grünewalda...

Z interview s uměleckým kritikem Davidem Sylvestrerem je zřejmé, jako Bacon chápe produkty své práce, když říká: „Moje obrazy mají vypadat, jako by jimi prošla lidská bytost a zanechala v nich stopu lidské přítomnosti a vzpomínku na minulé události, jako když za sebou hlemýžd' nechává cestičku slizu.“ Bacon popírá, že by jeho obrazy měly určitý význam. „Představují jen pokus zviditelnit určité citové hnutí.“ Malovat pro něj znamená „promítnout něčí nervový systém na plátno“. Podobně jako o něco staršímu sochaři a malíři Giacomu Giacomettimu, jehož Bacon obdivoval, šlo autorovi o to, propůjčit viditelný výraz určitému pocitu ve chvíli, kdy se postava „ukazuje“ v prostoru.

Bacon se ve svých obrazech nevyrovnává s krutostmi právě skončené války. Jeho postavy netrpí následky fyzického násilí; trpí samy sebou, jako v Muchově výkřiku. Tímto pojetím se Bacon blíží existencialismu, obrazu člověka, který zastupovali Jean-Paul Sarte, Jean Genet a především Samuel Beckett, Baconův krajan a vrstevník.

Bacon se bez ustání snaží zaklít „slabé lidské stvoření“ na plátno. Přitom hledí na všechno, co dělá, jako na pokus a přiblížení ideálnímu obrazu, který sice existuje v jeho fantazii, o němž však zároveň ví, že ho nelze realizovat...

...Bacon se vědomě řadil do tradice evropského předmětného malířství. Na počátku malířského procesu stály často fotografie, reprodukce uměleckých děl, reportážní obrázky a soukromé záběry. V padesátých letech se mu stal posedlostí Velasquezův Portrét papeže Inocence X., který Bacon znal dlouhou dobu jen

²⁰ Ruhrberg, K.; Schneckeburger, M; Frickeová, Ch.; Honnef, I. F. – Umění 20. století, I. díl – str. 331

z reprodukcí. Zdá se, že se konfrontaci s originálem vědomě snažil vyhnout. Od roku 1949 do začátku šedesátých let vzniklo více než čtyřicet „papežských podobizen“, za nimiž pochopitelně stojí i portréty papežů od Rafaela a Tiziana. Přesto byl pro Bacona právě Velazquez tím malířem historie západního umění, jemuž se prostřednictvím zdánlivě nezachytitelného portrétu podařilo přesně vypreparovat právě ty duševní vrstvy a hlubiny osobností jedince, jež fascinovaly i jeho. Papežova postava byla pro Bacona ztělesněním všeho, proti čemu se bouří: nároku na autoritu, nároku na věčnost, zásahu do soukromé sféry člověka, až do jeho ložnice, zde ve jménu nadřazené morálky. V popředí je pohled na papeže jako na „tragického hrdinu“, je to vizualizace parametrů osobnosti určujících její existenci, napjatých na stojanu, díky němuž je vidíme jako ve skleněné skříni, z jaké sledoval roku 1961 v Jeruzalémě svůj proces válečný zločinec Adolf Eichmann. Zdá se, že ze široce otevřených úst papeže uniká výkřik, ale je to bezhlesný výkřik, který nás nedostihne podobně jako Výkřik Muchův nebo výkřik děvčete z Ejzenštejnova němého filmu Křižník Potěmkin. Papežův výkřik zaniká neslyšen. Ten je lapen fyzicky i psychicky. Jeho výkřik směřuje proti tomu, co je strašidelného ve chmurné přítomnosti. Kanonické hodnosti, trůn – ten u Bacona vypadá jako elektrické křeslo – a purpurový ornát, to jsou prvky přinucené, na rozdíl od Velazqueze neposkytují papeži ani oporu, ani důstojnost. S ohledem na nemilosrdné odhalení až zkarikované redukované psychiky ustupují jako groteskní ilustrace pozadí: Bacon mění a odhaluje výchozí materiál, Velázquezovu podobiznu papeže, tak dlouho, dokud se neobjeví halucinogenní antiobraz s maximální průrazností. Surové brady, měkká patra, která jsou vidět, pahýly zubů a lesklé dásně, to vše působí na mnoha Baconových hlavách odpudivě. Zde, stejně jako v celém obličejí, především však v očích, lze vidět člověka bez příkras. Ústřední význam měly pro Bacona oči a ústa; fascinovaly ho instinktivně rozevřené chřtány zvířat při žraní nebo při hrozbě protivníkovi.“²¹

„Obraz britského malíře Francise Bacona, malovaný štětcem, štětkou a prsty na drsnou zadní stranu apretovaného plátna, vypovídá o vehementní práci poznamenané vývarným gestem, jež počítá i s náhodou. „Obraz se v průběhu práce mění,“ vysvětluje Bacon. Umělec maluje bez předběžných náčrtů a skic, nicméně sleduje určitou předlohu – Velázquezův portrét papeže Inocence X. V letech 1950-1965 Bacon na základě tohoto portrétu zhotovil sérii čtyřiceti pěti obrazů. Jeho expresivní,

²¹ Johannsen, R.H. – Slavné obrazy – 50 nejvýznamnějších maleb dějin umění –str. 254 - 258

*deformovaná a destruktivní podoba papeže je též inspirována fotografií Pia XII. V jeho sedia gestatoria (nosítkách). Bacon zdůrazňuje již tak výlučnou a izolovanou pozici papeže na obraze, která je zde ještě prohloubena černou plochou...*²²

3.1.2 Prekoncepty - naivní interpretace - děti 11 let

Klárka

Na první pohled viděla v obraze trpícího člověka. Obraz se jí nelíbil. Na mou otázku ohledně barev reagovala, že jí to připadá jako světlo, které by toho člověka vymazávalo. Přirovnala postavu k duchovi, kterého vymazává žlutá barva na obraze. Postava je podle Klárky muž z období hradů a princezen (nějaký kníže), toto usoudila podle oblečení.

Zde se Klárka neshodovala s koncepty. Podobnost možná můžeme vidět ve vymazávání postavy, na kterou hledíme.

Štěpánek

Na prvním obrázku viděl Štěpánek pána ve fialovém, obrázek se mu nelíbil, a proto k němu nechtěl dále mluvit. Když jsem ho požádala, aby mi ještě něco řekl, tak jen sdělil, že je to pán na židli a nevidí tam nic víc, co by mi měl sdělit.

Štěpánek se od konceptů moc nelišil a to díky tomu, že jen konstatoval, co viděl, a dále se tomu nevěnoval. Musím dodat, že mě velmi zaujalo, že mi vše řekl stručně a neměl potřebu se tím více do hloubky zabývat.

3.1.3 Prekoncepty – naivní interpretace - děti 15 let

Dominika P.

Dominika v obraze identifikovala krále sedícího na trůnu, barevnost se jí líbila, ale králův výraz v obličeji se jí nelíbil vůbec. Jeho výraz jí přišel rozzlobený. Celý obrázek jí nepřišel pozitivní.

Zde se Dominika neshoduje s koncepty vůbec. Ovšem musela jsem ocenit nápaditost, kterou zde ukázala.

Dominka B.

Je to člověk na židli, kterému se nelíbí, že zde musí sedět, to Dominika usuzuje z otevřených úst. Důležité jsou pro ni na tomto obraze barvy. Žlutá barva v ní asociuje zavřené dveře a z pod nich rozlévající se světlo. Obrázek na ní působil neutrálně, ani se jí nelíbil, ani se jí nezdál nehezký.

²² Debicki, J.; Favre, J.-F.; Grünwald, D. a Pimentel, A. F., Dějiny umění, str. 270-271

Zde se Dominika shoduje s koncepty jen velmi málo, a to ve větě o otevřených ústech a nepříjemných pocitech. Jinak se její interpretace díla liší.

3.1.4 Závěr

Na závěr této kapitoly musím dodat celkové shrnutí. Jak jsem již napsala výše interpretací je tolik kolik je pozorovatelů, ale mě jde o zjištění správnosti v interpretaci, není to snadný úkol právě proto, že interpretace je věc subjektivní. Ale podíváme-li se na interpretace z kunsthistorického hlediska, musíme konstatovat, že prekoncepty nemají pravdu. Koncepty jsou kunsthistoricky správné.

3.2 Bosch, Hieronymus – Fůra sena

(Olej na dřevě, kolem 1500, Muzeo del Prado, Madrid) – Příloha číslo 2

Fůra sena mě zaujala, až při hledání obrazů na mojí práci, Dlouho jsem se rozmýšlela, zda ho použít, jelikož se toho na jednom díle děje velmi mnoho. Ale pak jsem si řekla, že je to na jednu stranu dobrá příležitost dozvědět se více o tomto díle, který jako by názvem nemá s náboženskou tematikou nic společného. Ale název může klamat. I zde schoval Bosch náboženskou tematiku, fůra sena je symbol lidské chtivosti.

3.2.1 Koncepty – odborné interpretace

„Triptych fůra sena má dvě verze, jedna se nachází v klášteře El Escorial a druhá v Pradu. Obě jsou špatně zachovalé a silně zrestaurované a badatelé se rozcházejí v názoru, která z nich je originálem. V obou případech je snad třeba říci, že u obou vnějších stran křídel se jedná o poměrně neobratnou dílenskou práci. Stejně jako na u vídeňského Posledního soudu je na vnitřní straně levého křídla stvoření člověka a jeho prvotní hřích. Události zde ovšem probíhají v obráceném prostorovém sledu: z pozadí do popředí; vnitřní strana pravého křídla nabízí pohled do pekla. Zato prostřední deska skrývá neobvyklý obraz: velkou fůru sena, která projíždí rozlehlou krajinou sledována světskými veličinami na koních. Je mezi nimi císař a také papež, v němž byl rozpoznán Alexandr VI. Příslušníci nižších stavů, sedláci, měšťané, jeptišky a klerici, se pokoušejí urvat z vozu hrst sena nebo spolu bojují o svou kořist. Ve variaci motivu, který se objevuje již na stolní desce se Sedmi smrtelnými hříchy z Prada, nechává Bosch i zde Ježíše pozorovat ztřeštěné počínání člověka. Ten ovšem na vše shlíží z velké výšky, velmi vzdálen trpytu zlata a rezignovaný. Zdá se, že nikdo, kromě

anděla klečícího a modlícího se nahoře na fůře, si nevšímá boží přítomnosti, stejně jako si nikdo nevšímá, že čerti táhnou vůz do pekla a zatracení.

Podivný povoz nám může připomínat loď, kterou použil Brant ve svém podobenství „Lodi bláznů“, Blechův náklad sena však znamená víc než jen pohodlnou příležitost k cestě do pekla; fůra sena představuje také jednu stránku lidské slabosti a pomíjivost, kterou symbolizoval obraz dávno pokosené trávy. V jedné nizozemské písni z doby kolem r. 1470 se říká, že Bůh navršil všechny dobré věci světa jako kupu sena k užítku všech lidí a že je pošetilé, když jeden člověk chce mít celou kupu jen sám pro sebe. A protože seno není drahé, symbolizuje toto srovnání ještě i nepatrnou hodnotu pozemských požitků vůbec. V r. 1563 vezli fůru sena při procesí v Antverpách; podle dobového popisu na ní seděl čert jménem „Podvodník“. Vzadu, aby ukázali, že všechny světské statky jsou „al hoy“ (jen seno).

Všechny tyto fůry sena se objevují několik let po Blechově smrti a jsou pravděpodobně inspirovány jeho triptychem, je tedy možné se domnívat. Že toto dílo mělo stejný význam. Skutečnost, že u fůry sena z r. 1563 šlo o vůz z karnevalového průvodu, podnítila u některých autorů domněnku, že Bosch byl svého času takovým vozem inspirován. I kdyby tomu tak bylo, jisté je, že obecná dispozice vozu připomíná alegorická procesí, zejména „triumfy“ Francesca Petarcy, které jsou zobrazeny na mnoha tapisériích a rytinách 15. a 16. století. Snad měl Bosch na mysli takové vzory, když tvořil svůj vlastní triumf hříchu.

A tak Fůra sena stejně jako Sedm smrtelných hříchů ukazují lidstvo vydané hříchu na pospas, které nedbá božích přikázání a nemyslí na osud, jenž ho očekává. Bosch však si zde všiml především jednoho ze smrtelných hříchů, a sice honby za pozemskými statky, tzv. chamtivosti, jejíž různé projevy jsou zobrazeny skupinami postav kolem vozu tak detailně jako ve starých knihách posuzujících ctnosti a neřesti. Spisek „Králov sen“ z r. 1279, jehož autorem byl Laureát Gallus, varuje před tím, že chamtivost vede k hádkám, násilí, ba dokonce k vraždě. Všechny tyto hříchy lze najít názorně vyobrazené ve volném prostoru před vozem. Jestliže knížata preláti postupují za vozem poklidněji a drží se stranou od vřavy, pak je to proto, že náklad sena je již prakticky v jejich vlastnictví; proviňují se hříchem povýšenosti. Chamtivost svádí lidi také k podvodu; muž s vysokým kloboukem a s dítětem v levém dolním rohu je s největší pravděpodobností falešný žabák jako ti, kteří se v Deguillevillově „životní pouti člověka“ těší přízni staré lakoty. Uprostřed rozbil svůj stánek mastičkář a obklopil se cedulkami a kelímkami a mastmi, aby zapůsobil na své oběti. Senem napěchovaný

měsíc na jeho opasku prozrazuje, že na svém nepoctivém obchodě vydělává. Vpravo dole cpou jeptišky z různých řádů seno do velkého pytle. Tomu přihlíží sedící mnich, jehož velké břicho prozrazuje bezbožné požívačné sklony.

Význam několika dalších skupin zůstává nejasný a je třeba si také položit otázku, co je míněno mileneckou dvojicí, která sedí nahoře na fůře. Z výskytu podobných postav na odpovídajícím výjevu stolní desky v Pradu lze soudit, že ti dva představují hřích chlípnosti, rovněž však by se dalo říci, že smyslnost sotva slouží hrabivosti, protože s sebou přece nese především výdaje. Mezi selskou dvojicí, která se líbá v houštině, a mezi vznešeněji oděným párem věnujícím se hudbě lze snad postřehnout třídní rozdíl, avšak i hudba vznešenějších mladých lidí je nepochybně smyslná, neboť čert, který stojí vedle nich a troubí jim na svůj nos lascivní melodii, už dávno odvrátil jejich pozornost od anděla modlíciho se po jejich levici.

Takové vedlejší děje podporují Boschovo hlavní téma, jímž je triumf chamtivosti. Obraz Fůry sena má mimoto ještě další metaforickou funkci. V 16. století bylo seno pokládáno za symbol podvodu a falše a „vznést s někým fůru sena“ znamenalo posmívat se mu nebo jej podvádět. Domníváme-li se, že čert, který seděl na fůře sena v r. 1563, se jmenoval „Podvodník“ a vezmeme-li na vědomí, že troubící čert v Blechově fůře sena je modrý – tato barva byla v té době považována za barvu podvodu - , bude nám význam vozu se senem jasný: Světské statky a pocity nejen že nemají vlastní hodnotu, ale slouží Satanovi a jeho vojsku jako návnada, s jejíž pomocí přivádí lidi do záhuby.

Pekelná krajina na pravém křídle Fůry sena stojí někde uprostřed mezi panoramatem vídeňského Posledního soudu, zacházejícím do nepřehledných podrobností a monumentální prostotou benátské desky s obrazem pekla. Tuto desku připomíná jak vysoká, rozeklaná zřícenina, tyčící se na ohnivém pozadí, tak i duše, zmítající se bezmocně dole v jezeře. Popředí ovládá nový motiv, okrouhlá, rozestavěná věž. Je to pro Bosch příležitost, aby předvedl praxi pekelného pozemního stavitelství do všech detailů. Jeden d'ábel stoupá s čerstvou maltou po žebříku k lešení s pekelnými zedníky, zatímco jejich kolega s černou kůží vytahuje vzhůru pomocí kladkostroje podlahový trám. Význam této horečné aktivity není zcela jasný. Na středověkých obrazech pekla je sice obvykle plno věží, ale čerti se většinou pilně zabývají mučením svých obětí a nemají čas na architektonické podnikání. Existuje však líčení nebeské vize sv. Řehoře, kde se mluví o tom, že v nebi se ze zlatých cihel, z nichž každá znamená almužnu nebo dobrý skutek některého na zemi žijícího člověka, stavějí zlaté domy, které

slouží za obydlí duším spravedlivých. Možná, že Bosch chtěl vytvořit pekelný protějšek k této nebeské výstavbě obydlí: ďábelské dílo postavené s cihel chamtivosti. Na druhé straně může být Blechova věž také parodií na slavnou Babylonskou věž, s jejíž pomocí chtěli lidé ztéci nebeskou bránu. V tom případě by věž symbolizovala hřích pýchy, který byl příčinou pádu vzbouřených andělů, a jak jsme již viděli, dopouštějí se jej i světská a církevní knížata, na prostředním obraze za fůrou sena.

I ostatní tresty se vztahují ke hříchům, které můžeme spatřit na prostředním obraze. Na mostě, který vede k pekelné věži, trýzní tlupa čertů ubohou nahou duši sedící v jezdecké pozici na krávi. Tato nešťastná postava pochází pravděpodobně z „Tundova vidění“. Tuncale musel za své návštěvy v pekle jako trest za to, že ukradl krávu svému sousedovi, převádět krávu po úzkém můstku. Na můstku potkával provinilce, kteří se dopustili svatokrádeže a jiných znesvěcení a je proto možné, že obřadní kalich, který drží Blechova postava v ruce, připomíná toto setkání. Muže na zemi, kterému ropucha odhryzává genitálie, stihl osud chlípníků, zatímco v popředí trestá rybě podobná nestvůra nepřítomnějším způsobem nenasytu. Vlevo nad nimi troubí pekelný lovec na svůj roh, jeho lidská kořist, zabitá jako králik, je zavěšena hlavou dolů na jeho oštěpu. Jeho psi ho předbíhají, aby pod mostem zadrželi dva další uprchlíky. Ať už se téma jakkoli komplikovaně větví, základní význam Fůry sena je poměrně prostý. I ten, kdo neví nic o metaforickém významu sena 16. století, snadno pochopí, že Bosch zde chce kárat jednu neradostnou stránku lidské povahy.“²³

„Námětem oltáře je pošetilé jednání člověka, počínaje jeho pobytem v ráji (levé křídlo) až po pád do pekla (pravé křídlo). Na prostřední desce znázorňuje malíř přítomnost a rozvíjí přehlídku všech odstínů marnivosti, které nejsou prostřeny světské ani církevní vrstvy. Střed malby tvoří vůz se senem, symbol světských statků, který je tažen postavami podobnými zvířatům doprava, kde mají být hříšníci trestáni za nedostatek víry.“²⁴

„Triptych Vůz sena patří k nejvznešenějším výpovědím o Blechově pohledu na lidstvo. Levé křídlo představuje Ráj, pravé křídlo Peklo. Ve středu na fůře sena je symbolicky představen celý svět.“²⁵

Po prozkoumání různých textů jsem byla vážně překvapená, co nám jeden triptych může říci. Jako bychom četli knihu, ale místo textu jsou tu miniaturní výjevy,

²³ Bosing, W., Bosch, Malířské dílo, str. 45 - 51

²⁴ Stukenbrock, Ch, a Töpfer, B., 1000 Mistrovských děl evropského umění 1300-1850, str. 98

²⁵ Magalhaes, R. C. a Konečný, S., Malá kniha velkého umění, str. 304-307

kteřé můžeme luštit, musím se přiznat, že to pro mě bylo velmi náročné, ale nakonec s pomocí textů jsem rozluštila několik „přizračných výjevů“. Dřívě to pro lidi bylo nejspíše snadnější, v dnešní době již bible nepatří na noční stolky všech lidí. Málo kdo jí přečetl. A proto je pro nás problém v díle „rozluštit“ a pochopit některé výjevy. No řekněte sami, kdo přečetl bibli?

3.2.2 Prekoncepty - naivní interpretace - děti 11 let

Klárka

Důležitost Klárka viděla v prostředním obraze. Na tomto obraze viděla římské dobyvatele, jak dobývají hrad. Obraz na ní působí smutněji. Barvy se jí zdají být vybledlé. Je to obraz z dávné minulosti. Obraz se jí nelíbí.

Tento obraz Klárka vůbec nespojila s náboženskou tematikou, jako je to uvedeno v konceptech. Viděla zde bitvu.

Štěpánek

Na obrázku Štěpánka nejvíce zaujala prostřední část. Jako první konstatoval, že vidí paní na obláčku, jak se vznáší nad ostatními. Motivuje je, aby šli za ní. Lidé jsou to obyčejní a důležitou myšlenkou je pro Štěpánka, že se chtějí dostat za tou paní, která je pro ně velmi důležitá. Obrázek se mu velice líbil.

Zde se Štěpánek naprosto odlišil od konceptů, protože neviděl Boha ani vůz se senem, ale ženu a obyčejné lidi.

3.2.3 Prekoncepty - naivní interpretace - děti 15 let

Dominika P.

Orientaci Dominika zaměřila jen na prostřední obraz. Hlavní motivem jsou lidé po bitvě. Vidí zde i mrtvé lidi. Barevnost se jí líbila. Ale obraz jí přišel obyčejný a moc jí nezaujal.

Zde se Dominika lišila od konceptů velmi. Nenašla jsem ani jediný shodný bod.

Dominika B.

Orientaci Dominika zaměřila jen na prostřední obraz. Hlavním námětem byli podle ní lidé lezoucí nahoru k Bohu. Zde na ní velmi působí náboženský námět, pokládala ho za důležitý. Barvy jí přijdou světlé. Obraz Dominika hodnotí jako zajímavý.

Zde se Dominika lišila od konceptů naprosto, jedinou shodnou věcí je obraz Boha v obláčku nahoře nad výjevem.

3.2.4 Závěr

Při hodnocení této kapitoly musím přiznat, že z kunsthistorického hlediska Dominika B. dobře odhalila Boha, ale jinak jsou opět kunsthistoricky správné koncepty a prekoncepty se značně odlišují.

3.3 Buonarroti, Michelangelo – Poslední soud

(Fresca, 1536 – 1541, západní zeď Sixtínské kaple, Vatikán) – příloha číslo 3

Téma posledního soudu bez pochyb patří k důležitým biblickým výjevům. A proto jsem ho chtěla zahrnout i do své práce. Freska od Michelangela Poslední soud mi vyrazila dech. Krásné atletické postavy, které byly sice kvůli pozdějším zákonům o mravnosti zahaleny, jako by mi braly všechna slova. Prostě jen němě obdivuji poslední soud v obřích rozměrech, kterého se Michelangelo zmocnil s lehkostí sobě vlastní. Nebo je snad lehkost jen zdánlivá, za prvním dojmem se skrývá něco hrůzostrašného?

3.3.1 Koncepty – odborné interpretace

„Tato fresca vyvolala spory od samého začátku. Hlavním problémem byl Kristus, který spíše stojí než sedí – jak je psáno v bibli – ačkoliv ve stoje působí mnohem autoritativnějším dojmem. V reakci na pozdější zákony proti nahotě přidal jiný malíř falešné drapérie. U Kristovy levé nohy sedí mučedník sv. Bartoloměj, držící v ruce vlastní staženou kůži, která v sobě skrývá Michelangelův autoportrét.“²⁶

„Práce na tomto díle trvala celých osm let. Michelangelo začal na fresce před smrtí Klementa VII. a dokončil ji v roce 1541. Poslední soud je rozdělen na dvanáct hlavních skupin. Ve dvou horních lunetách podpírají andělé na jedné straně sloup a na druhé přinášejí kříž. Pohled dolů přitahuje Kristus v kruhu andělů a proroků. Pak je zde skupina těch, které Bůh vyvolil, ještě níže vidíme vyvolené, jak stoupají do nebe se skupinou andělů uprostřed, kteří troubí na trubky, zatímco zatracení vpravo jsou hnáni do pekla. Na dolním okraji vstávají mrtví z hrobů, Charón s bárkou stojí napravo od středu.

Náboženská inspirace je nejdůležitější u andělů bez křídel nesoucích nástroje umučení Krista. Podobně jako u Correggiových obrazů je i zde vidět, že Michelangelo

²⁶ Gerlings, Ch., 100 největších malířů, Cesta od Fra Angelica k Andymu Warholovi, str. 134

se uchýlil k výrazné zkratce: figury jsou uspořádány bez ohledu na vyjádření hloubky, se sebejistou zkratkou, až vypadají jako dvojrozměrné výstřižky, naklonované jedna za druhou bez jakékoliv snahy o individualizaci.

Kristus tyčící se zlobně do výšky nad mraky s pravou rukou zdviženou, jako by chtěl uvrhnout kletbu, vypadá – na rozdíl od Michelangelových Jehovů z jiných nástropních maleb – naprosto pobouřeně. Vedle Krista sedí odvrácená Marie sledována spravedlivými a vyvolenými v obavách, že je boží a bezmilostný hněv uvrhne rovněž do pekla. I svatý Petr vypadá nejistě, když s úzkostí a váhavě podává klíče, náhle zbytečné symboly své moci. Vylekaný svatý Vavřinec držící přes rameno trám se dívá pokradmo na Krista. Dokonale zobrazení svatý Bartoloměj podává Kristovi kus staré kůže. Celé dílo prostupují muka a hněv, není zde ani stopy po klidu a míru.

Michelangelův realismus, který nahradil exaltovanou náboženskou doktrínu v Posledním soudu, se projevuje zejména ve spodním plánu ve scéně zachycující zmrtvýchvstání. Většina mrtvých vypadá zdravě a silně a vstává z hrobů s menšími či většími potížemi; někteří prohýbají záda, aby ze sebe shodili nánosy hlíny, jiní se pomalu pozvedají ze země.

Nejbolestnější a nejznámější výjev s Charónem nejlépe zachycuje enigmatická scéna vpravo dole. Jeskyně Kyklopů je plná démonů sledujících zatracené; jejich děsivá podoba ještě zdůrazňuje hrůzy pekelné, téma nesourodé s námětem obrazu.

Napravo zvedá své kalné vody řeka Styx a vyháni z přeplněné bárky zatracené vstříc jejich osudu na druhém břehu. Na opačném konci houhající se loďky stojí Charón s rohatým čelem a drápy na nohou, kterého Dante popsal jako „démona s ohnivým zrakem, jenž vesly tluče do váhaviců“, a zvedá veslo, aby dav zatracených vytlačil na břeh.“²⁷

„Poslední soud na konci časů, při němž Kristus jako soudce světa rozhodne o živých a mrtvých, zobrazil Michelangelo pro papeže Pavla III. Na ohromné fresce v Sixtinské kapli. Oltářní stěnu zalidňuje více než 390 postav, z nichž některé dosahují výšky přes dva metry. Ve zmeti nahých těl je těžké od sebe rozeznat smrtelníky, anděly a světce. Nebeští poslové jsou zobrazeni bez křídel a světci bez svatozáří a jen někteří z nich u sebe mají znaky svého mučednictví, které by usnadnily identifikaci. Kristus obklopený svatými a anděly trůní v záři své aureoly a s vladařským gestem soudí, zatímco Maria se k němu bázně tiskne. Dole vlevo vystupují z hrobů vzkříšení

²⁷ Mladá fronta, 1000 geniálních obrazů, str. 144

a s pomocí andělů se vznášejí k nebi. Na pravé straně převáží Charón zavržené přes pekelnou řeku Styx. Očekávají je hrůzní d'áblové a vpravo král Minos, soudce podsvětí s oslíma ušima a pásem s hadů. Po skončení tridentského koncilu byl Michelangelův žák Daniele da Volterra pověřen tím, aby zakryl nahotu postav. Malíř při tom postupoval tak šetrně, že Michelangelovo dílo příliš nepoškodil. Ještě při posledním restaurování bylo respektováno rozhodnutí koncilu a přemalby zůstaly na svém místě.

Michelgelo se vzdal rámce kolem své nástěnné malby. Proto se obraz pozorovateli jeví jako malý výřez z nekonečného, stěny kaple přesahujícího dění. Velmi působivě jsou ztvárněny postavy, které se zmučeně svíjejí na zemi, podobně jako na Signorelliho fresce Zavraždění.²⁸

„Boží majestát (spíše než jeho otcovské poslání) nás nejvýrazněji oslovuje z nejúděsnějšího Posledního soudu, jaký známe. Zralý Michelangelo tu odsuzuje svět, který mu připadá nevyčísitelně zkorumpovaný; tento verdikt, považovaný tehdy za hluboce pravověrný. Michelangelo se trápil až k zoufání, a proto zobrazil Krista jako ohromného, pomstychtivého Apollona. Do obrazu včlenil i sám sebe; nikoli ovšem jako jednu z postav, ale jako kůži zažíva staženou z těla, jako prázdný obal s odumřelým povrchem, vysušeným pod tlakem tvorby. Jedinou útěchou, která z obrazu (na němž se pod výhružným obrem zmenšila i Panna Marie) sálá, je poznání, že tato kůže patří sv. Bartolomějovi: z příslibu spásy, vyzářujícího z tohoto mučedníka, lze usoudit, že zázračně zachráněn bude nakonec i samotný tvůrce.“²⁹

„Výjev na oltářní stěně představuje nové pojednání tradičního námětu. Malebně staršího a pesimističtějších Michelangela dominuje kruhový pohyb vlevo povstávajících spravedlivých a napravo padajících zatracenců. Ve středu burácivého děje stojí mocná postava Krista, spodobněná zároveň v apollinském i herkulovském duchu. Kristus není zobrazen jako soudce světa, nýbrž jako Mesiáš při svém druhém příchodu. Po jeho pravici Panna Marie ustrašeně couvá před bouřlivým děním. Toto hrozivé dílo bylo přijato nejen s uznáním, ale i s kritikou. Pod vlivem dekretů, jež byly vydány Tridentským koncilem a dotýkaly se mj. i způsobu zobrazení, Daniele da Volterra, Michelangelův žák, všechny nezakryté části těl roku 1564 přemaloval.

Spasení (detail) - Omámení a aniž by věděli, co se s nimi děje, jsou muži a ženy, kteří právě vstali z hrobů, pozvedáni vírem událostí. Již osvobození, ještě však částečně

²⁸ Grömlingová, A., Michelangelo, str. 72 - 73

²⁹ Beckettová, W., Toulky světem malířství, str. 124

oděni v rubáších, si navzájem usilovně pomáhají. Také tento výjev je poněkud neobvyklý, protože anděly, typické pro vyobrazení Posledního soudu, zde nenalzáme.

Charonův člun (detail) – Toto Michelangelovo ztvárnění pekelného výjevu vyvolalo rozruch. Převozník mrtvých, Charón, vysazuje zatracence před branou podsvětí a vyháání je ze své velké lodi. Pekelné bytosti mu pomáhají. Z řecké mytologie přebírá Michelangelo postavu soudce zemřelých, Minoa, který nešťastníky přijímá. Jeho postavu obepíná had.

Kristus a Panna Marie (detail) – Ve středu výjevu Posledního soudu je vyobrazen Kristus. Proti tradičnímu pojetí je spodobněn jako silný mladý muž bez vousů. Stejně nekonvenční je i mladistvý vzhled a postoj Panny Marie a živá gestikulace statných apoštolů.“³⁰

„Boží majestát nás nejvýrazněji oslovuje z nejúděsnějšího Posledního soudu. Michelangelo tu odsuzuje svět, Kristus se zde jeví jako ohromný, pomstychtivý Apollo. Poslední soud nastane podle Nového zákona po druhém příchodu Krista a po všeobecném vzkříšení mrtvých, kteří budou společně s živými s konečnou platností souzeni, a bude rozhodnuto, zda přijdou do nebe či do pekla.“³¹

„K vytvoření fresky Poslední soud na oltářní stěně Sixtinské kaple byl Michelangelo povolán r. 1534. Znovu projevil výjimečnou schopnost ztvárnit lidské tělo. Dokonalé svalnaté postavy mají sošnou hmotnost, jež je ještě zdůrazněna hloubkou okolního prostoru. Naladění a odstínění obrazu je tmavší než nástropní fresky – odpovídá to vizi konečného rozhřešení, při němž bude dobro odměněno a zlo potrestáno a zavrženo.“³²

Po pročetí několika článků o této fresce jsem si všimla toho, co jsem na první pohled přehlédla. Na příklad: nevládne zde zobrazení velikosti postav podle toho, zda jsou nebo nejsou důležité a jak moc. Ale musím souhlasit, že i přes krásné postavy jsou si skoro všechny podobny jako by byly jeden. Co když to byl Michelangelův záměr? Možná naznačení toho, že i když jsme každý jiný, pocházíme z jednoho.

3.3.2 Prekoncepty - naivní interpretace - děti 11 let

Klárka

Na tomto obrázku Klárka jednoznačně viděl lidi v nebi. Líbí se jí barevnost. Jak sama říká: „je to hezky udělaný“. Na moji otázku tykající se nahoty zareagovala

³⁰ Stukenbrock, Ch. a Töpfer, B., 1000 Mistrovských děl evropského umění 1300-1850, str. 638 - 643

³¹ Magalhaes, R. C. a Konečný, S., Malá kniha velkého umění, str. 376 - 379

³² Hodgeová, N. a Antonová, L., Umění od A do Z, Největší světoví umělci a jejich díla, str.260

nelibostí: „měli by mít přes sebe alespoň nějaký hábity a nějaký kalhoty“. Obraz se jí zdá spíše nehezky.

Zde byla už velmi blízko, tak jako odborníci ve svých konceptech i ona zde vidí nebe. To je ovšem vše. O tomto obraze se jí příliš mluvit nechtělo, ani si ho pořádně nepohlédla. Měla jsem pocit, že je to právě kvůli nahotě

Štěpánek

Na první pohled mu přišel obraz přesycen lidmi, nahota na obraze se mu nelíbila ani trochu (viděla jsem náznak začervenání se). Obraz se mu ale díky svým barvám líbí.

Zde Štěpánek neviděl žádnou souvislost s Bohem nebo náboženstvím. Proto se od konceptů značně liší. Chybí mu pohled pod povrch obrazu, nezamýšlí se nad tím, co to má znamenat. Popíše pouze, co vidí.

3.3.3 Prekoncepty – naivní intepretace - děti 15 let

Dominika P.

Dominika jako první upozornila na nahost na tomto díle. Dílo je pro ni válečné. Zařadila by ho do minulosti, kdy lidé ještě nenosili do bitev brnění. Nejspíše ten, kdo bitvu vyhrál, si nechal vymalovat tento výjev. Barevnost se Dominice líbila.

Zde se neshoduje opět vůbec s koncepty.

Dominika B.

Dominika na první pohled konstatovala, že je to pro ni velmi zajímavé. Řeka spojující se s nebem, to je podle ní hlavním námětem. Dominiky názor byl, že se jedná o převážení mrtvých. Na obraze spatřuje symboliku nebe a pekla. V dolní levé části konstatuje, že jsou zde mrtvoly a nad tím se andělé snaží zachraňovat duše. Nahotu spojuje s jakousi božskostí a také s malbami v historii, že se to takto dříve dělalo.

Zde se shoduje téměř ve všem s koncepty.

3.3.4 Závěr

Zde musím podle kunsthistorického hlediska za správný označit i prekoncept Dominiky B.

3.4 Giotto – Jidášův polibek

(Fresca, kolem 1305, Capella Scrovegni, Padova) – Příloha číslo 4

Jidáš, největší zrádce všech dob? Podle tehdejších autorů určitě. A podle dnešních? I když z bible neznáme nic, jméno Jidáš je nám známo. Zamyslíme-li se o trochu více, vybavíme si, že dostal 30 stříbrných, aby prozradil Ježíše. Možná

si také vzpomeneme, že ho v davu políbil a tím ho označil. A tím se dostáváme k obrazu Jidášův polibek. Vidíme zachycení chvíle, kdy Jidáš líbá Ježíše a tím ho odsuzuje k záhubě. Nejvíce mě zaujala barevnost a to, že část obrazu zahaluje Jidášův žlutý plášť. Na jedné straně vidíme Ježíšovy učedníky a na straně druhé rozlícený dav s pochodněmi. Giotto mistrovsky rozehrává děj kolem ústřední scény na svých obrazech.

3.4.1 Koncepty – odborné interpretace

„Další z fresek v padovské kapli, Jidášův polibek, překypuje pohybem; každá z postav dává jasně najevo, zda je s Kristem či proti němu. Pochodně planou a zbraně se blyští. Zato v srdci výjevu panuje tragická nehybnost: Ježíš hledí do potměšilých očí svého žáka Jidáše a my vnímáme, že tu pravda čelí – s láskyplným smutkem – zradě. Oba, zrazený i zrazující – jsou zcela uprostřed dění; úlisně žlutý Jidášův plášť zakrývá Kristovo tělo, jako kdyby chtěl Ježíše zcela pohltnout. Podobně jako na všech Giottových obrazech hrají i tady důležitou úlohu lidské hlavy – jsou ústředním bodem zobrazeného dramatu. City znovu a znovu v tomto cyklu vyjadřuje výraz tváře či směr pohledu, anebo prostě jen pohyb těla. Byzantští malíři zobrazovali hlavu v poloprofilu, takže postavy vždy hledí stranou. Šlo jim o to, aby nedošlo ke kontaktu buď mezi nimi, či dokonce s divákem; jenomže umění Giotta je založeno právě na vzájemnosti.

Jidáš Iškariotský byl apoštol, který Ježíše zrádně vydal úřadům a pak – neschopen žít s důsledky svého činu – se oběsil. Giottův obraz zachycuje chvíli, kdy Jidáš líbá Ježíše, čímž ho označuje jak kněží, tak vojákům.

Čas se zastavil (detail) – Uprostřed této vášnivé scény jsou jenom dvě nehybné postavy: Kristus a Jidáš. Kristus ztělesňuje trvalost; jeho klidný pohled pod vyrovnaným obočím ostře kontrastuje s tváří Jidáše, zamračenou a plnou obav. Giotto jako by zde zastavil čas: Ježíšův pátravý pohled nám zároveň sděluje, že o Jidášově zradě ví, ale že pohnutky jeho srdce chápe.

Petr brání Ježíše (detail) – Veškerý děj se točí kolem protagonistů – Krista a Jidáše. Meče i pochodně jako by z nich trčely v podobě zvětšené svatozáře, či do nich naopak míří. Protiváhou gestikulujícího kněze napravo je apoštol Petr na levé straně, jenž v zuřivosti uťal vojákovi ucho.

Zatčení (detail) – Zástup vojáků působí v Giottově podání jako nezadržitelný lidský příliv. Jako jeden muž postupují k Ježíšovi, kterého ovšem beztak dusí Jidášův

háv. Vojáci jsou navzájem nerozlišitelní. Jsou to neosoby, jejichž hodnost lze vytušit pouze z jejich diagonálně umístěných zbraní.“³³

„Kompozice zachycuje moment, kdy Jidáš velmi oduševněle obejmě Ježíše, aby mu dal zrádcovský polibek. Jidáš si už právě chystá rty k polibku, když se na něj Ježíš podívá : dva profily se téměř spojují. Z Ježíše vyzařuje vznešenost nejvyšší dobroty, která nyní nechce triumfovat: cítíme, že má moc, ale nyní dovolí Zlu, aby zvítězilo. Tato morální převaha ho zdvihá přes zástup s kopími; Ježíš nehybně stojí, jen pozoruje zrádce. Neobrací se ani na Petra – jako na předešlých zobrazeních, například na mozaice ve florentském baptisteriu – aby mu zakázal použít násilí. Není zachycený ze předu, jako v horním chrámu San FrancESCO v Assisi, dílo římského malíře z konce 13.století, kde se Ježíš i tělesnými rozměry vyjímá nad ostatními postavami, jeho formální postoj vyzařuje božskou moc, ale negativní postavy jsou zobrazeny z profilu. Giotto skoncoval s tímto chápáním: i Ježíš je zobrazený z profilu a na rozdíl od všech dosavadních ztvárnění Jidáš téměř zakrývá jeho postavu. Giotto ukazuje boj Dobra a Zla ve vrchním bodě napětí; kopí, palice, pěsti se vesměs obracejí proti Ježíšovi. Zprava, v popředí se velekněze ve fialovém plášti zmocňuje třes z vzrušení, když ukazuje na Ježíše. Zády obrácený voják vlevo v tmavém hávu tahá za fialový plášť utíkajícího mladíka, pozdějšího sv. Marka evangelisty. Markovu tvář vidíme na okraji malby jen do poloviny. I vášnivá postava Petra vlevo jako by byla obrazem Jidáše: jednoho žene láska, druhého nenávisť. Světlo pochodní v nočním výjevu ještě více vyzdvihuje postavu Jidáše ve žlutém plášti.“³⁴

„Vše, co je zobrazeno na této fresce, je soustředěno směrem k hlavnímu dění – gesta i pohledy vojáků se obracejí k nemotorně vyhlížejícímu Jidášovi a k postavě Krista. Prostor není konstruován s pomocí perspektivy, nýbrž prostřednictvím objemného charakteru figur. Giotto dosahuje tohoto účinku tím, že komponuje výjev zevnitř a koncipuje jej ve vztahu k zarámování. Daří se mu tak dosáhnout dosud nepoznaného vnitřního řádu obrazové kompozice.“³⁵

Na tomto díle se mi líbilo, že i po přečtení několik textů se můj pohled moc nezměnil. Myslím, že je velmi dobře čitelný, čímž nechci říci, že nás nemůže ničím překvapit, protože Vždy se najde něco, čeho si hned nevšimneme, třeba Ježíšova učedníka, který v záchvatu uřezává ucho jednomu z vojáků. Není to od apoštola trošku

³³ Beckettová, W., Toulky světem malířství, str. 48-49

³⁴ Prokopp, M., Giotto, str. 44 - 45

³⁵ Stukenbrock, Ch. a Töpfer, B., 1000 Mistrovských děl evropského umění 1300-1850, str. 391

nečekané? Nebo nám autor naznačuje, jak moc byl Kristovi oddán, že se uchýlil až k násilí?

3.4.2 Prekoncepty – naivní interpretace - děti 11 let

Klárka

Na obrazu viděla Ježíše, který se loučí s matkou. Kolem se i ostatní loučí. Matku Ježíše poznala díky žlutému oblečení. Odchází totiž na vojnu. Obraz se jí líbí, zdá se jí nejhezčí s těch, co zatím viděla.

Na tomto obraze Klárka dobře identifikovala Ježíše, ovšem Jidáše zaměnila za matku Ježíše. Tento omyl příkládám neznalosti náboženství a logické úvaze, že když mu dává polibek je to žena.

Štěpánek

Tento obrázek Štěpánka nezaujal a nelíbil se mu. Hlavním motivem obrazu jsou podle něj lidé s pochodněmi, kteří jdou vypálit nějakou vesnici. Proto se mu obrázek nelíbil.

Opět se Štěpánek neshodl, neviděl ani Ježíše a ani Jidáše

3.4.3 Prekoncepty - naivní interpretace - děti 15 let

Dominika P.

Ježíš, který se objímá s lidmi. V pozadí plápolá oheň. Obraz na Dominiku působil velmi příjemně, nemá z něho pocit nějakého neklidu. Barevnost se jí líbila, její pozornost upoutal žlutý plášť.

Zde Dominika jednoznačně poznala Ježíše a to na první pohled, ovšem to je bohužel jediná shoda s koncepty. Jidáše zde vůbec nepoznala a ani téma Jidášova polibku se jí zde nepromítlo.

Dominika B.

Hned na první pohled konstatovala Dominika náboženskou tematiku. Jde o výjev z pochodu. Dav se bouří a je ozbrojen, ale zároveň se podle Dominiky v kontrastu k tomu modlí. Líbilo se jí, že jsou osoby odlišeny barevnými plášti. Domnívá se, že je to dobré, protože jednotlivé postavy vyniknou.

Zde Dominika nezpozorovala Jidáše a ani symboliku tohoto výjevu, tak jak nám to koncepty předkládají. Její výklad je zato velmi originální.

3.4.4 Závěr

Zde za správné (v kunsthistorickém měřítku) považuji koncepty, i když musím uznat, že prekoncepty mají některé správné atributy, ovšem díky nedostatečnému předporozumění interpretů si je nedali do potřebné souvislosti.

3.5 Grünewald, Matthias – Ukřižování

(Olej na dřevě, asi 1514, Museum d'Unterlinden, Colmar) – Příloha číslo 5

Ukřižování. Děsivé, zničující. Když se podívám na Grünewaldův obraz, jako bych cítila, jak Ježíš na kříži trpí. Prsty zdvižené k nebi ve smrtelné křeči. Tělo poničené nemocí, jako by bylo pokryto plísní. Musím říci, že při hledání obrazů s křesťanskou tematikou jsem viděla několik obrazů ukřižování, ale tento ve mně nechal největší stopu. Jako bychom před ním měli pokleknout a poděkovat za oběť, kterou podstoupil. Dnes nám může přijít obraz velmi surový, ale domnívám se, že obraz zapadl do doby, do které byl určen. V 16. století byl život velmi odlišný od dnešního. Lidé vidali hodně děsivého i v běžném životě, a tak na ně Grünewaldův výjev nepůsobil stejným dojmem jako na diváka v dnešní době.

3.5.1 Koncepty – odborné interpretace

„Milosrdní bratři z bratrstva sv. Antonína pečovali o oběti nevléčitelných chorob, např. otravy námelem a syfilidy. Realistický obraz nevýslovného utrpení a bolesti je umocněn symbolickým znázorněním pevného pouta mezi Kristem a nemocným. Slova záhlaví „Onť musí růst, já pak menšit se“ (sv. Jan 3/30) podtrhuje disproporce mezi postavami Ježíše a těch, kdo se shromáždili kolem něho.“³⁶

„Snad nikdo jiný nezobrazil utrpení tak hrůzně a přitom pravdivě, aniž by nám – na rozdíl od Bosch – nenabídl spasení. Ukřižování, jež je částí mnoha deskového Isenbeimského oltáře, je nyní k vidění v Kolmanu. Vznikl na objednávku isenheimského kláštera sv. Antonína a měl poskytovat útěchu pacientům v tamním klášterním špitále. Kristus na tomto obraze působí odpudivě; pleť má poničenou a rozdrásanou bičováním i mučením, jímž v uplynulých dnech a hodinách prošel. Trpícím v nemocnici, kteří si s boláky na těle jak v jednom ohni, podobná představa zuboženého Krista jistě pomáhala snášet vlastní očištěc.“

Toto je malba na ústředním panelu Grünewaldova rozsáhlého, mnoha deskového Isenheimského oltáře. Před námi se s úžasnou naléhavostí odvíjí příběh vysilujícího lidského utrpení. Grünewald na tomto díle pracoval v nemocnici a zobrazil tedy lidské utrpení „z první ruky“. Lidé tam většinou trpěli kožními chorobami, což bylo tehdy zcela běžné.

Rodinný žal (detail) – Umírající Kristus na obraze odděluje stoickou postavu Jana Křtitele od zdeptaných příbuzných a přátel. Panna Maria se hroutí – buď

³⁶ Gerlings, Ch., 100 největších malířů, Cesta od Fra Angelica k Andymu Warholovi, str. 84

vyčerpáním, či proto, že už nemůže snést pohled na svého ukřižovaného syna. Grünewald ji původně namaloval stojící, ale později kompozici přemaloval a její postavu útrpně zvrátil nazad. Marii podpírá sv. Jan, plný zoufalství.

Obraz agonie (detail) – Grünewald dovádí gotickou posedlost utrpením, hříchem a smrtelností k naprostému extrému. Na tomto detailu vidíme Krista coby oběť, tělesně odpudivou ve svém zbídačelém stavu a na hony vzdálenou hrdinným, atleticky krásným renesančním Kristům. Grünewald vnímá pouze utrpení, metaforu pro nekonečnou krutost a ponížení, jehož je lidstvo schopné; současně je však příčinou Kristova blahořečení.

Tělesná bolest (detail) – Příčné břevno kříže není ničím jiným než neotesaným kusem dřeva prohnutým pod vahou umírajícího. Kristovy paže jsou nezvykle dlouhé a jeho ruka, zkroucená v bolestech, jako by současně byla zoufalou výčitkou i odevzdáním se bohu.

Proroctví sv. Jana (detail) – Sv. Jan Křtitel stojí bos, v prostém rouchu z vydělaných kůží, jež symbolizují dobu strávenou v pustině; v ruce drží knihu. Hrůza chvíle jím zjevně neotrásla, neboť je nezlomně přesvědčen o proroctví, napsaném na noční obloze: „Zatímco já klesnu, on vstane“. Sv. Jan nám sděluje křesťanské poselství o naději a vykoupení, čímž vyrovnává zoufalství zobrazeného příběhu.

Beránek Boží (detail) – Beránka, kterého Židé používali pro obětní účely, přijali první křesťané jako symbol Kristovy oběti. Sv. Jan Křtitel prý při pohledu na Krista prohlásil: „Ejhle, beránek boží!“ Zobrazený beránek drží kříž a jeho krev kane do kalichu.³⁷

V tomto oltáři vytvořil Grünewald jeden z posledních křídlových oltářů středověké tradice. Zavřený ukazuje Ukřižování. Otevře – li se první dvojice křídel, spatříme Zvěstování, Narození páně a Nanebevstoupení Krista, otevře-li se druhá dvojice křídel, uvidíme schránku s plastickými postavami světců a na otevřených křídlech Antonína jako poustevníka a světcovo pokušení. První dvojice křídel se otvírala o svátcích; druhá jen o světcově svátku.“³⁸

„Toto Grünewaldovo mistrovské dílo vzniklo na zakázku preceptora Guida Guersiho jako hlavní oltář kláštera sv. Antonína v alsaském Isenheimu. Jedná se o nákladný křídlový retábl s dvojitými dveřmi, které jsou oboustranně pomalovány a umožňují tak tři varianty díla. Námětem komplexního obrazového programu je

³⁷ Beckettová, W., Toulky světem malířství, str. 75-76

³⁸ Johannsen, R.H., Slavné obrazy – 50 nejvýznamnějších maleb dějin umění, str. 52

příchod Krista na zem, jeho smrt na kříži a zmrtvýchvstání. Původně byl oltář opatřen ještě vysokým nástavcem. Zavřený oltář líčí naléhavým způsobem ukřižování Krista. Tento výjev doprovázejí postavy světců – sv. Šebestiána a sv. Antonína Abbase, patronům řádu. Beránek, který nese kříž a jehož krev vtéká do kalicha, symbolizuje svazek Starého a Nového zákona a zároveň vykoupením skrze Krista.“³⁹

„Na tabuli dominuje těžké kostnaté tělo Krista vyjadřující utrpení a hrůzu smrti. Smrtně bledý Kristus je přibitý na mohutný dřevěný kříž, nízko nad zemí. Pozadí tvoří tmavá hrozivá krajina se zapadajícím sluncem. Kristus na kříži je mrtvý. Ztuhlé a vytočené údy jsou poznamenány smrtelným zápasem, hlava skloněná téměř v pravém úhlu je zakomponovaná do linie ramen, která končí v rukách s roztáhnutými prsty. Dojem příšernosti a hrůzy zdůrazňuje potlačení jakékoliv symetrie, a to i přes to, že na kříž je umístěný ve středu obrazu. Mezi ostatními figurami vládne zvláštní, napjatý vztah. Je zesílený různou velikostí postav, která neodpovídá přirozeným proporcím. Na pravé straně stojí osamělý, vzpřímený sv. Jan Křtitel. Na levé straně je trojčlenná skupina – Marie, Matka Boží, se úplně poddává svojí bolesti, sv. Jan Evangelista a klečící sv. Marie Magdalena, která je neproporčně malá. Cílevědomým využíváním barev a kompozice zesílil celkový dojem. Výsledkem je obraz působící i na dnešního diváka sugestivní silou obrazu. „Obraz Ukřižování má jako celek neodolatelnou působivost, člověk nemá žádnou možnost uniknout síle tohoto strašného příběhu: slzám rozbolavěné Magdaleny, společnému utrpení Marie a sv. Jana, umučenému Kristovu tělu. Vykoupení, po kterém touží náš pohled, možná najdeme jen v zobrazené krajině.“ (Wilhelm Fraegner).

Marie, Jan Evangelista a Máří Magdalena – skupina postav, pevně spojená pohybovým rytmem, se nachází před Golgotou – krajinou ponořenou do tmavé zeleně. Jejich pohyb zachycuje a stupňuje výraz smutku a dojetí, odrážející se v tvářích a sepjatých rukách. Dlouhá splyvavá roucha, jejichž červené tóny kontrastují se šedobílou barvou, skoro skrývají, než naznačují stavbu těl. Jsou to vlastně schránky naplněné smutkem a utrpením. Jen v detailech tváří a rukou se projevuje duševní rozpoložení účastníků tragédie. Ruce se zvedají v nevyslovitelné bolesti, která nutí zavřít oči a mlčet. Do obrazu se vkrádá přízrak opuštěnosti, jednotliví účastníci děje jsou ponořeni do sebe, jsou to osamělé postavy – Marie a Jan, jehož ruku ukončují jakoby bolest zachycující štíhlé prsty; to všechno expresivně vyjadřuje atmosféru námětu.

³⁹ Stukenbrock, Ch. a Töpfer, B., 1000 Mistrovských děl evropského umění 1300-1850, str. 428

Kompozice a barevnost obrazu nejsou výlučně determinované realistickým zobrazením postav a detailů. Celkový sugestivní dojem vychází z intenzivního podání duševního rozpoložení.

Jan Křtitel – sv. Jan Křtitel je umístěný napravo od kříže. Stojí tu vzpřímený a prstem natažené ruky ukazuje na ukřižovaného Krista. Je zahalený do velbloudí kůže, jejíchž barva koresponduje s červenými odstíny pláště Jana Evangelisty a Máří Magdaleny. Do scény se dostal díky svému symbolickému významu – podle biblických prorocství předpověděl příchod Krista Spasitele. On, kterého popravili dávno před tím, vstal z mrtvých, aby byl svědkem Kristovo smrti. Jeho z mrtvých vstání předpovídá triumf Vzkříšení. Kdysi předpověděl Kristovo narození, nyní ohlašuje v hodině jeho smrti svátek Velké noci. Protože pozná nevyhnutelnost Kristovy oběti, která je božím záměrem, stojí před křížem bez dojetí. Utrpení se ho nedotýká.“ (Wilhelm Fragner)

Překlad latinského nápisu na pozadí zní: Všechno musí růst, jen ze mě musí ubývat. Krev ovce, zobrazené u Kristových nohou, tekoucí do kalicha symbolizuje Kristovu oběť. Její velikost a smrtelné utrpení se odrážejí v tváři Syna Božího, který na sebe vzal podobu člověka. Hlava s trnovou korunou mu klesla hluboko na prsa. Motiv Ukřižování zůstal hlavní tematikou Grünewaldovy tvorby i v následujícím období. Dokazuje to Ukřižování Krista v Karlsruhe. Obraz z Isenheimského oltáře je však nejdokonalejší.“⁴⁰

„Ježíšovo znetvořené tělo je zobrazeno realisticky, ale obraz je symbolem, který tlumočí slova Jana Křtitele stojícího vedle Krista, „Ale ten, kdo přichází za mnou, je silnější než já...“ Jako u mnoha byzantských ikon odpovídá každá figura jejímu významu, od Ježíše až po nejmenší Máří Magdalenu klečící u kříže. Expresivně zachycené ruce každé postavy vypovídají o realistickém přístupu, přestože by mohlo být zařazeno mezi poslední ze známých oltářů nesoucích charakteristické gotické prvky. V popředí Agnus Dei nechává prýštit svoji krev do poháru životadárné spásy.

Dramatický výraz postav a barvy (černá a červená) probouzejí zbožnost: autor si je vypůjčil od Massacia a Gossaerta (Mabuse). Marie je zachycena jako spasitelka: je stejně výrazná jako její syn, oblečena rovněž do bílého šatu. Svatý Antonín pokoušený obludou a svatý Šebestián probodnutý šípy tvoří důstojné strany Ukřižování.“⁴¹

Ukřižování určené do nemocnice? Musím říct, že tato informace mě velmi zaujala. Grünewald nejspíše chtěl, aby se nemocní mohli ztotožnit se svým Kristem.

⁴⁰ Mittelstädt, K., Matthias Grünewald, str. 30 - 35

⁴¹ Mladá fronta, 1000 geniálních obrazů, str. 123

Záměr byl jistě dobrý, ale výjev mi přijde stejně velmi děsivý. Nemocní v této nemocnici měli velmi podobné příznaky nemoci jako Ježíš na tomto obraze a proto ztotožnění s ním bylo pro nemocné jednoduché.

3.5.2 Prekoncepty – naivní interpretace - děti 11 let

Klárka

Na obrázku Klárka viděla ukřižovaného Ježíše. Kolem něj jsou lidé, kteří ho našli a uctívají ho. Je jim líto jak skončil a tak mu skládají svou poklonu. Protože je námět pro Klárku smutný, tak i barvy jsou smutné, aby to dohromady umocnilo pocit smutku. Na moji otázku ohledně barev mi řekla, že by obraz nebyl veselejší, kdyby barvy byly veselé. Pro ni by se na tom nic nezměnilo. Jsou pro ni nejdůležitější vyobrazené osoby, které v sobě mají smutek. Zeptala jsem se na beránka dole na obraze. Okamžitě ho spojila s obrázkem, který viděla. Je to posvátná ovce z předchozího obrazu a jde také uctívat Ježíše. Klárce obraz přijde „pěkný“.

Ježíše na obraze Klárka identifikovala stejně jako autoři konceptů. S tím, že neměla pocit, že okolní postavy mají s Ježíšem nějaký vztah, v tomto se liší od konceptů, které jsem měla možnost číst. Beránek, který krvácí do poháru, je pro ni znakem jiného náboženství, zde se také odlišuje od kritik. Zaujalo mě, jak si propojila dva na sobě nezávislé obrazy.

Štěpánek

Zde Štěpánek viděl pána na kříži, ani trochu se mu obrázek nelíbí. Je tmavý a ponurý, což podle Štěpánka dělají barvy. Také vidí okolo kříže lidi, kteří litují, že ten pán umřel.

Tady bychom mohli říci, že malá shoda je. Ovšem Štěpánek viděl pouze pána, ale odborníci vidí Krista.

3.5.3 Prekoncepty - naivní interpretace - děti 15 let

Dominika P.

Na obraz se Dominika podívala s velkou nelibostí. Ježíše na kříži poznala ihned. Nelíbil se jí beránek, který podle ní je propíchnutý. Obraz jí přišel velmi negativní. Toto odůvodnila tím, že nemá ráda náboženství.

Dominika přistoupila k dílu velmi negativně, její shodnost s koncepty je pouze v Ježíšovi, beránek tam sice také je, ale z jiného důvodu a není propíchnutý, jak se Dominice zdálo. Proto shoda s koncepty je velmi malá.

Dominika B.

První, co Dominiku zaujalo, je kříž a kalich. Také poznává apoštola, který drží knihu. A beránka božího identifikovala ihned. Dominice přijde Kristus namalován opravdu jako mrtvý. Napomáhají tomu podle ní i tmavé barvy v pozadí, které jí připadá také jako mrtvé. Obraz se jí líbí díky své ponuré náladě, kterou malíř velmi dobře vystihl.

Až na menší nesrovnalosti Dominiky interpretace sedí. Nerozpoznala osoby na levé straně a ani jim nevěnovala příliš pozornosti.

3.5.4 Závěr

Po stránce kunsthistorické považují za správné koncepty, v prekonceptech jsou opět části dobře poznány, ale chybí jim nábožensko-historická souvislost.

3.6 la Tour, Georges de – Máří Magdalena s olejovou lampou

(Olej na plátně, kolem 1644, Museum du Louvre, Paříž) – Příloha číslo 6

Tento obraz jsem si vybrala proto, že jeho autor de la Tour byl téměř zapomenut. Obraz je přitom naplněn zvláštní mystičností, jako bychom se dokázali vžít do situace, kterou Máří Magdalena, viditelně těhotná, prožívá. Náš prožitek jistě podporuje i to, že je vše osvětleno jen plamenem svíčky, což podle mého názoru ještě umocňuje mystičnost tohoto výjevu. Také zde vidíme olejovou lampu, knihy, dřevěný kříž a lebku, kterou drží Máří Magdalena. Je to jako bychom se dívali na zátiší s postavou. Také si kladu otázku, komu patří lebka, co drží Máří Magdalena? Má nám kříž na stole ukázat na to, že dítě co čeká je Kristovo? Nebo je to snad jeho lebka? Myslím, že toto zůstává otevřené, aby každý mohl zapojit i svou fantazii. Jako by se nás obraz na všechno ptal.

3.6.1 Koncepty – odborné interpretece

„Říci, že Georges de la Tour (1593 – 1652) maloval „nízké náměty“, není přesné. Tvořil sice na hranici zjednodušování, ale s pozoruhodným smyslem pro dualitu světla a stínu, vycházejícím z caravaggiovské tradice. Jeho prostor je holý, tvary chudé. Byl to nepochybně provinční malíř; nespoutávaly ho vžitě konvence, tvořil, jak chtěl. Nebyl to pravý důvod, proč zarytým zastáncům klasicismu připadal „nízký“? Jeho Máří Magdalena je dílo zaměřené s takřka brutální upřímností na údobí, v němž se Magdalena, jež před tím zhřešila, oddává nářkům nad svou minulostí. Obraz však působí obecněji. Magdalena vskutku působí spíš zadumaně než kajicně. Malíř se odvážil ponechat drtivou část obrazu v temnotě, z níž tato mladá žena vyhlíží tak jako kdysi

*Lazar ze stínu. Obraz je to zároveň nezapomenutelný i nevysvětlitelný. Je opravdu nízký, nebo naopak duchovně bohatý?*⁴²

*„Tato malba, dříve než byla roku 1949 zakoupena pro sbírku Louvru, náležela pařížské sběratelce umění Camille Terff. Ukazuje Georgese de la Toura nejen jako citlivého figuralistu, ale i jako dovedného specialistu na zátiší. Lidská lebka, knihy a plamen jednoduché olejové lampy symbolicky odkazují na pomíjivost pozemského života. Kříž symbolizuje naději ve spásu na onom světě.“*⁴³

*„Několik la Tourových obrazů ukazuje, nakolik byl malíř fascinován světlem svíce a stíny, postupem, který se později stal známým jako „noční“ malba. Tento námět Georges de la Tour zpracoval třikrát. Obraz uložený v Louvru má nejprísnejší kompoziční stavbu. Dokládá i autorovu zručnost malby zátiší a portrétu. Malíř prokázal velkou virtuozitu v zachycení světla a předmětu: všimněte si zvětšovacího efektu skla, který vytváří olej v lampě. Divák si do prchavého okamžiku může dosadit vše, co ví a předpokládá o Máří Magdaleně, která je zachycena v zasmušilé náladě. Ve středověkém umění často znázorňována lidská lebka je symbol smrti a nevyhnutelného osudu každého člověka. Zde je tento symbol doprovázen křížem jako připomínka toho, že Bůh vtělený do člověka si vybral smrtelnost.“*⁴⁴

*„Zadumaná Máří Magdalena zahleděná do plamene lampičky. Georges de La Tour mistrně vyjádřil duševní hnutí své postavy. V jejím postoji je klid i svým způsobem smutek.“*⁴⁵

*„Sv. Máří Magdalena s nočním světlem je dobrým příkladem výjevů, v nichž je dramatický šerosvit ozvěnou díla velkého italského mistra Caravaggia. Ponuré a vznosné naladění je zesíleno uhlazenými a zjednodušenými formami. Magdalena je oděna do běžných prostých šatů a vypadá zamyšleně. Tak se projevuje tichý mysticismus, třebaže je tu i strašidelná lebka.“*⁴⁶

Pro přečtení několika článků o de la Tourovo obrazu jsem se nad tímto obrazem musela znovu zamyslet a říci si, že se téměř všichni shodli na tom, že Máří Magdalena je zamyšlená, což jsem nevypozorovala, na obraz jsem se dívala mnohokrát, ale já nevidím zamyšlenou Máří, ale spíše jen zahleděnou, mám z ní pocit, že v této chvíli nepřemýšlí, ale spíše relaxuje. Řekněte sami, když se díváte do plamene svíčky,

⁴² Beckettová, W., Toulky světem malířství, str. 223

⁴³ Stukenbrock, Ch. a Töpfer, B., 1000 Mistrovských děl evropského umění 1300-1850, str. 518 - 519

⁴⁴ Mladá fronta, 1000 geniálních obrazů, str. 198 - 199

⁴⁵ Magalhaes, R. C. a Konečný, S., Malá kniha velkého umění, str. 490 - 491

⁴⁶ Hodgeová, N. a Antonová, L., Umění od A do Z, Největší světoví umělci a jejich díla, str. 228

na obraze je to plamen olejové lampy, neuklidňuje vás to? Je v tom něco magického a nemusíme u toho přemýšlet nebo se kát. Poté jsem svůj pohled zaměřila na lebku, našla jsem ve výkladech, že je to symbol smrti a nevyhnutelného osudu. Vyvolává v nás opravdu pocit strachu ze smrti? Nebo je v této lebce něco hlubšího? Spíše bychom čekali, že bude držet něco k jídlu, nebo možná nějaký obleček pro dítě, ale drží lebku. Bez strachu nebo špatné emoce. Tak proč bychom při pohledu na lebku v tomto výjevu měli mít nějaký strach? Ve mně tento výjev nevyvolává strach. Cítím se jako součástí nějaké výjimečné chvíle.

Poznámka: K tomuto obrazu jsem neshromažďovala naivní interpretace, protože byl použit v pedagogické části práce.

3.7 Masaccio – Svatá trojice

(Fresca, kolem 1426, S. Maria Novella, Florencie) – Příloha číslo 7

Svatá trojice, námět, který nás ve spojení s křesťanskou tematikou napadne snad jako první. Zároveň je to ale těžké téma. Jak znázornit Otce, Syna i Ducha Svatého? Myslím, že Masaccio se toho ujal obdivuhodně. Na této fresce máme pocit, jako by prostor, kde se odehrává výjev, byl skutečný. Velmi tomu napomáhá architektura, na které je krásně vidět perspektiva. Při pohledu na tuto fresku mám pocit, jako bych se dívala na předchůdce epitafů. Máme tu kostru a důležitý křesťanský motiv. Nebo má snad kostra jiný význam? Mohla by to být snad kostra Ježíše? Nebo jde jen o umocnění dojmu z díla? Na toto vše jsem se snažila v textech najít odpovědi.

3.7.1 Koncepty – odborné interpretace

„Masacciovo dílo je jedinečné svou majestátností; snad nikdy nikdo nemaloval tak hutně a přitom vznešeně, ušlechtilě i lidsky. Také po řemeslné stránce jsou jeho obrazy doslova zázračné. Do své Svaté Trojice dokázal Masaccio včlenit hned šest lidských postav. V samém středu jsou Otec a Syn. Ve svém majestátu jsou sice dojemně lidští (zatímco trpící Ježíš cítí i na kříži sounáležitost s lidstvem, pro něj umírá, Otec – obdivuhodně vznešený – podpírá kříž a zároveň svého obětovaného Syna); přesto však přijímáme božskost obou postav. Božské bývá sice definováno jako cosi tajemného, co nám není dáno pochopit, ale Masaccio se tajemství této Svaté Trojice zmocňuje výsostně lidským způsobem. Pod ideovým průsečíkem celého díla jsou zobrazeny další čtyři – tentokrát pozemské – postavy dramatu. Jen jedna z nich, Panna Marie, se na nás dívá. Na opačné straně vyvažuje přítomnost Kristovi matky u kříže sv. Jan – další

postava z masa a kostí, jež ovšem nehledí na nás, ale na Krista. Pod nimi jsou zobrazeni dva donátoři – představitelé lidstva. A úplně dole leží ještě jedna postava: pouhá kostra, znázorňující Adama jako jednoho z nás. To je ona lidská pravda, skrývající se za každým náboženským dogmatem. Na kamenné zdi úzkého náhrobku, v němž kostra leží, je napsáno okřídlené úsloví: „To, co jsem teď já, budete i vy.“

Doktrína svaté Trojice – Boha v podobě tří odlišných bytostí, jež přesto zůstává bytostí jednou – patří mezi základní křesťanská mystéria. Poprvé se o ní zmiňuje ve svém evangeliu sv. Matouše (28, 19); zahrnuje podle něj Otce, syna a Ducha svatého. Masacciova Svatá Trojice vznikla r. 1425 pro kostel Santa Maria Novella. R. 1570 ji deskovou malbou zakryl Vasari a teprve r. 1861 byla znovu objevena.

Svatá Trojice (detail) – Masacciova Svatá Trojice náleží k renesanční malířské tradici, jež Otce většinou zobrazovala jako starého patriarchu s vousem, stojícího za svým ukřižovaným synem a nad ním. Často rukama podpírá konce příčného trámu kříže a tím zdvojuje synovu oběť. Mezi nimi se vznáší Duch svatý, tradičně zobrazovaný jako holubice. Tento Duch svatý je třetí osobou svaté Trojice; běloba, která ho znázorňuje, z fresky přímo svítí.

Kristova matka (detail) – Z pozemských tvorů na tomto obraze se přímo na nás dívá jediné Panna Maria. Stojí vzpřímeně, nepláče; gestem, jež je současně nesmiřitelné i pokorné, však ukazuje na své ukřižované dítě a její oči jsou výčitka sama.

Donátoři (detail) – Oba donátoři sice působí stejně hodnověrně jako postavy sv. Trojice, Panny Marie a sv. Jana, a přece jsou z tohoto nadčasového výjevu svým způsobem vyloučeni. Pravda, prostorově k němu patří: už nejsou namalováni ve výrazně menším měřítku jako kdysi a navíc na ně dopadá stejné světlo, jaké ozařuje vnitřek hrobky. Přece však oba donátoři zůstávají „mimo“ výjev, neboť Masaccio je umístil na nižší schod, jako by spočívali na predelle (namalovaném dolním okraji) oltáře; zůstali součástí divákova světa.

Perspektiva (detail) – Vasari se obdivně vyjádřil o Masacciově Svaté Trojici, jejíž propracované vnímání prostoru popsal takto: „Je to vyklenutá hrobka, namalovaná v obdivuhodné perspektivě a rozdělená do čtverců v podobě rozet, jež se tak věrně zmenšují, že zeď vskutku působí členitě.“ Brunelleschiho teorii perspektivy využíval Masaccio s takovou dokonalostí, že mnozí měli za to, že Brunelleschi s ním na tomto díle pracoval.⁴⁷

⁴⁷ Beckettová, W., Toulky světem malířství, str. 84 - 85

Ve středu je znázorněn motiv nejsvětější Trojice – trůnícího Boha Otce, Syna Krista a Ducha svatého – s Pannou Marií, sv. Janem a klečícím donátorem Gonfalonierem Lenzim a jeho paní. Význam obrazu je možno vyčíst z nápisu na podstavci nad sarkofágem s kostrou. „Byl jsem tím, čím jste vy, a vy budete tím, čím jsem já.“ Poprvé je zde zobrazen vnitřní prostor pomocí centrální perspektivy, jež vytváří iluzi hlubokého výklenku s kazetový stropem.“⁴⁸

„Obraz je vynikajícím příkladem Masacciovy schopnosti využít prostor a sbíhavou perspektivu; lze to považovat za první kroky ve vývoji iluzivní malby. Architektonické prvky jsou „vypůjčeny“ z antiky i rané renesance, např. kazetová valená klenba.“⁴⁹

Masacciovo dílo je jedinečné svou majestátností. Také po řemeslné stránce jsou jeho obrazy doslova zázračné. Božské bývá definováno jako cosi tajemného, ale Masaccio se tajemství Svaté trojice zmocňuje výsostně lidským způsobem.“⁵⁰

Z textů jsem vyčetla odpovědi na všechny otázky, které jsem si kladla. Kostra patří Adamovi a nápis „To, co jsem teď já, budete i vy“, musíme vzít také ohled na to, že každá interpretace je dalším uměleckým dílem a proto si můžeme z každé vzít jen to, co považujeme za důležité.

3.7.2 Prekoncepty - naivní interpretace - děti 11 let

Klárka

Je to také ukřižovaný Ježíš. Na obrázku je víc lidí, protože se roznesla zpráva, že ho našli. Už to ví celá oblast a jdou ho všichni uctít. Podle Klárky kříž s Ježíšem podpírá papež, který ho také přišel uctít. Ptala jsem se na kostru dole na obraze. Kostra patří podle Klárky Ježíšovi, protože na kříži je kůže. Barvy jí přijdou vybledlé. Myslí si, že je lepší než předchozí obrázek.

Jako u předchozího obrazu velmi dobře identifikovala Ježíše, stejně jako je to u konceptů, ovšem pak podobnost končí. Místo boha vidí papeže. A kostru, která je podle konceptů Adama, považuje za Ježíšovu. Lidé opět nemají nic společného s Ježíšem, jen ho jdou uctít

Štěpánek

⁴⁸ Stukenbrock, Ch. a Töpfer, B., 1000 Mistrovských děl evropského umění 1300-1850, str. 600 – 601

⁴⁹ Mladá fronta, 1000 geniálních obrazů, str. 53

⁵⁰ Magalhaes, R. C. a Konečný, S., Malá kniha velkého umění, str. 202 - 203

Obrázek se mu příliš nelíbí. Zdá se mu velmi podobný tomu, co viděl před tím. Jen je barevnější. Zaujala ho kostra, která se sem podle něj vůbec nehodí a neví proč tam je. Zase jsou zde okolo něj lidé, kteří se přišli podívat na toho mrtvého pána.

Zde se Štěpánek s koncepty příliš neshoduje.

3.7.3 Prekoncepty – naivní interpretace - děti 15 let

Dominika P.

Zde je také Ježíš a okolo něj jsou lidé, kteří se k němu modlí. Dominiku také velmi zaujala kostra dole, kterou označila jako mrtvolu. Mrtvola tam má podle Dominiky svoje místo, je to kostra Ježíšova syna. Tento obraz se jí ve srovnání s tím předchozím líbil.

Zde Dominika vnesla do interpretace hodně svých poznatků. Ježíše označila velmi dobře. Ovšem poté se od konceptů velmi liší.

Dominika B.

Je to opět Ježíš, který je buď čerstvě pověšen, nebo již snímán. Na hlavě postavy za Ježíšem vidí Dominika svatozář a tak dodává, že tento člověk má jistě nějaký význam. Zaujala jí velmi kostra umístěná vespod výjevu, zprvu se domnívala, že to ani k obrazu nepatří. Architektura vyobrazena na výjevu jí přijde velmi zvláštní, ale nejvíce to, že kostra leží na hrobě nikoli vevnitř. V neposlední řadě jen konstatuje, že se na obraze někdo modlí. Barvy jsou pro Dominiku velmi světlé, přisuzuje to stáří obrazu.

Zde Dominika podala svojí vlastní myšlenku velmi hezky, ale až na Ježíše na kříži se s koncepty neshodovala.

3.7.4 Závěr

Z kunsthistorického hlediska jsou správné koncepty.

3.8 Parmigianino – Madona s dlouhou šíjí

(Olej na dřevě, kolem 1535, Galleria degli Uffizi, Florencie) – Příloha číslo 8

Když se řekne Madona, každému se něco vybaví. Mně asi návštěva Španělska a jejich černá Madona s tajuplným příběhem o tom, že zčernala smutkem nad chováním lidstva. Když si vybavíme nějaký křesťanský motiv, nejspíše si vybavíme Ježíše, jeho oběť, z mrtvých vstání a podobně. Ale co malého, nevinného Ježíška, ke kterému jsme jako děti vzhlížely celý prosinec s prosbami a slibovaly jsme, že už nebudeme zlobit, hlavně když pod stromečkem něco najdeme. Ježíška, který má krásnou maminku, hodnou, spravedlivou. Musím říct, že téma Madon se mi velice líbí. Jako by to byla

první ženská „celebrita“. Na obraze Madona s dlouhou šjíjí jí Parmigianino propůjčil nejen vznešenost a krásu, ale i pár věcí navíc. Dlouhý krk, který nás upoutá hned na první pohled. Také Ježíšek, který jakoby sklouzával po hedvábných šatech matky a v neposlední řadě malý mužíček umístěný do pozadí. Proti Madoně je opravdu neuměrně malý. A také andělé, kteří vystupují z nějakého místa mimo obraz.

3.8.1 Koncepty – odborné interpretace

„Malířem nedostižné elegance, který veškerou skutečnost podřídil kráse, byl Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola, 1503 – 1540). Nejlepším a nejtypičtějším obrazem tohoto umělce je Madona s dlouhou šjíjí. Nepravděpodobnému prostředí, zaplněnému ruinami a drapérií, vévodí Panna Maria podobná vznešené labuti. Dlouhý není jen její krk, ale celá postava, a také elegantní dítě, jež jí sice takřka sklouzává z klína, ale tváří se bezstarostně; takový je svět, v němž naplatí zákony zemské přitažlivosti. Dlouhonožý překrásný anděl je pouze první z pohledných postav. Vše – včetně sloupu v pozadí – směřuje vzhůru, jako by malíř plul k nebesům a bral nás s sebou.“⁵¹

„Takzvaná Madona del collo lungo byla původně zavěšena v kostele servitů v Parmě. Obraz náleží k hlavním dílům italského manýrismu. Pro tento styl je charakteristické kontrastní provedení kompozice – velké a malé postavy stojící proti sobě, prázdná a přeplněná místa apod. Tuto vyumělkovanou řeč forem lze zřetelně spatřit na ohromné Madoně, působivě ztvárněné jako figura serpentinata, jež je pro Parmigianinův pozdní styl charakteristická.“⁵²

„Poněkud záhadný obraz Madony a jejího syna vytvořil manýrista Parmigianino. Toto dílo zachycuje vysokou ve středu umístěnou figuru Marie. Prodloužená sedící postava drží na klíně v objetí nahého Ježíše. Společnost jí dělá skupina andělů. Divákovi se naskýtá pohled na sloup čnící uprostřed volného prostoru, vedle něhož stojí nepoměrně malá mužská postava. Madona má výraz aristokratické dámy či královny, její božství je zastíněno její lidstvem.“⁵³

„Obraz je jedním z hlavních děl italského manýrismu. V postoji Madony se skrývá postoj Michelangelovy sixtinské „figura serpentinata“, hadovitě prohnuté postavy. Madona podává dvorský blazeovaným gestem prs malému Ježíškovi, jenž leží bez hnutí jako mrtvý a přitom zkroucený, jako by ani neměl kosti, na jejím klíně.

⁵¹ Beckettová, W., Toulky světem malířství, str. 135

⁵² Stukenbrock, Ch. a Töpfer, B., 1000 Mistrovských děl evropského umění 1300-1850, str. 879

⁵³ Mladá fronta, 1000 geniálních obrazů, str. 147

Ve chtěném kontrastu k andělům pomocníkům pronikajícím zleva stojí v pozadí „prorok“.“⁵⁴

„Parmský malíř Parmigianino byl umělcem nedostižné elegance, který veškerou skutečnost podřídil kráse. Panna Maria je podobná vznešené labuti. Dlouhý není jen její krk, ale celá postava, podlouhlý je i malý Ježíš.“⁵⁵

Přirovnání Madony s dlouhou šjí k labuti se mi opravdu velice zalíbilo. Když se na ní znovu podívám, jako bych jí tam opravdu viděla. I pocit, že plujeme někam nahoru, se mi líbí. Z obrazu na mě působí klidná atmosféra, ani nemám strach, že by Ježíšek mohl opravdu sklouznout po šatech Madony až na zem. Věřím spíše, že by letěl vzhůru.

3.8.2 Prekoncept – naivní interpretace - děti 11 let

Klárka

Na obrázku viděla Klárka Madonu držící dítě v ruce. Dítě, které Madona drží, si oblíbila, a proto ho chová. Obraz i barvy jsou hezké. Dobře vidíme záhyby na šatech („co je vohlý a co ne“), poznáme, jak se Madona hýbe. Zeptala jsem se na malého člověka na pravé straně obrazu, jak Klárka řekla, je tam jen tak.

Madonu identifikovala naprosto správně, zde se od konceptů neliší. Ovšem malý Ježíšek je podle Klárky jen oblíbené dítě Madony.

Štěpánek

Tento obrázek se Štěpánkovi velmi líbil. Vidí zde maminku, jak chová svoje miminko. Ostatní na ně koukají a obdivují toto miminko. Pozadí ho velmi nezajímalo, prostě tam bylo a tak to je.

Madona s dítětem, zde bychom mohli říci, že je malá shoda. Štěpánek ovšem nepochopil, že jde o dítě boží, které vídá v Plzni na morovém sloupu.

3.8.3 Prekoncept - naivní interpretace- děti 15 let

Dominika P.

Nejdůležitější na obrazu je pro Dominiku miminko. Poté konstatuje, že ale neví kdo ona žena je, ale že je šťastná, že má své dítě. Lidé, kteří se na ně dívají, jsou její poddaní. Obraz je jí příjemný a označila ho jako láskyplný.

Zde Dominika neidentifikovala Madonu s Ježíškem, což byl hlavní prvek, ale jinak zde shodnost je, ikdyž velmi malá.

⁵⁴ Johannsen, R.H., Slavné obrazy – 50 nejvýznamnějších maleb dějin umění, str. 91

⁵⁵ Magalhaes, R. C. a Konečný, S., Malá kniha velkého umění, str. 438 - 439

Dominika B.

Výjev je z chrámu, kde je Marie s Ježíškem, který jí přijde velmi velký. Podle oblečení a postoje přisuzuje dámě na obraze důležitost. Na levé straně vidí skupinku lidí, kteří přišli dítě obdivovat. Dominika se také domnívá, že dítě může být mrtvé a není schopna identifikovat, jestli je živé nebo nikoliv. Nálada na obraze jí k tomuto nijak není nápomocna. Na pravé straně vidí malého človíčka s pergamenem, který zvěstuje novinu. Malost človíčka přisuzuje tomu, že je v pozadí. Obraz se Dominice líbil jen trochu. Barvy jsou pro ni dost tmavé a není schopna rozpoznat náladu, která na obraze panuje.

Zde se na jednu stranu shodovala velmi a na druhou stranu sama sobě položila velmi zajímavou otázku ohledně dítěte. Jestli je nebo není živé. Zde se s koncepty neshodne, pro odborníky je to Ježíšek a je živý.

3.8.4 Závěr

Podle mého názoru jsou z kunsthistorického hlediska správné koncepty, ale i některé prekncepty a to i vzhledem k tomu, že děti mají malé předporozumění.

3.9 Tintoretto, Jacopo – Poslední večeře

(Olej na plátně, kolem 1591 - 1594, S. Giorgio Maggiore, Benátky) – Příloha číslo 9

Téma poslední večeře jsem si vybrala zcela záměrně. Myslím, že to patří k velmi častým a známým námětům obrazů. Každý snad již viděl poslední večeři od Leonarda da Vinci, a proto jsem se rozhodla, že si vyberu zpracování od Jacopa Tintoretta. Je mi sympatičtější než podání od Leonarda. Možná je to i tím, že není tolik známý. Velice se mi líbí i to, že na tomto výjevu nejsou všichni tak krásní, vidíme obličej starší, neupravené vlasy. To vše mi přijde velmi blízké. Problém ve znázornění „božských“ výjevů je v tom, že se s nimi lidé už nemohou ztotožnit. Z Marie a Ježíše se stali velmi krásní lidé, dokonalá těla, vlasy, tváře. Ptám se sama sebe, co s tímto Mesiášem máme vlastně společného? Ale na Tintoretově obraze máme pocit, že jsou to lidé, které bychom mohli v 16. století potkat v „knajpách“. Jediné co mě na obraze zarazilo, jsou jako průhlední andělé vznášející se u stropu. Říkala jsem si, zda-li jsou to andělé nebo duchové?

3.9.1 Koncepty – odborné interpretace

„Mnohá z Tintoretových mistrovských děl se stále nalézají v Benátkách. Poslední večeře je umístěna v kněžišti v San Giorgio Maggiore. Je to velice osobitá verze poslední večeře, jež se dodnes slaví jako večeře Páně. Apoštolové jako by spolu takřka nerozmlouvali (Jidáše, jež bývá obvykle uprostřed scény, stěží vidíme). Tintoretto se především zajímá o večeři Páně; vše, co se odehrává kolem tohoto příběhu, ať jsou to kočky, psi či sluhové, je vedle Krista a jeho nebeské potrawy nepodstatné. Zdá se nám, že skutečný je pouze Kristus V záblescích boží slávy občas zahlédneme anděly; konkrétní lidské postavy se z oparu noří jen tehdy, když na ně dopadá odlesk posvátné svatozáře. Malíř nepředstírá, že chtěl zobrazit skutečnost; přednost dal jednoznačně sakrálnímu významu díla.“⁵⁶

„Obrovská malba, představující vrchol Tintorettovy pozdní tvorby, se nachází spolu s umělcovým Sbiráním many v chóru S.Giorgio Maggiore. Tintoretto maluje Poslední večeři ve velké kuchyni, kde se mnoho čeledínů a děveček zabývá přípravou jídla. Kristus právě pronáší slova: „Vezměte a jezte z něho, toto je mé tělo.“ Fantazijní, neskutečný dojem mnoho figurálního výjevu je podtržen průhlednými postavami andělů, jež jsou prostoupeny nebeským světlem a vznášejí se prostorem nade všemi přítomnými.“⁵⁷

„V pozdním obraze Poslední večeře je ústřední děj téměř kolmý k obrazovému plánu, neobyčejné je diagonální umístění stolu, tím i všech hlavních účastníků. Je tu několik světelných zdrojů, množství příznačných postav a dramatických gest, zaplňujících vitální a členitou, působivou scénu.“⁵⁸

Do doby, než jsem se setkala s výklady, jsem se nikdy nezamyslela nad tím, že obraz je mnohafigurový, že kypí lidmi, ale i zvířaty. V popředí jsem si všimla zrzavé kočky lezoucí do košíku a flekatého psa pod stolem, který si na něčem pochutnává.

3.9.2 Prekocepty – naivní interpretace - děti 11 let

Klárka

Na obraze je výjev z hospody. Jsou tu lidé, kteří se chtějí poprat. Jak Klárka řekla: „Nezdá se mi to jako moc hezký, i ty barvy jsou ošklivější“. Zeptala jsem se na tmou nahoře vpravo na obraze (jsou zde andělé), podle Klárky je to mramor, kterým mají obložené zdi. Je to ozdoba. Důležití jsou jen lidé sedící u stolu. Ostatní nejsou důležití.

⁵⁶ Beckettová, W., Toulky světem malířství, str. 48-49

⁵⁷ Stukenbrock, Ch. a Töpfer, B., 1000 Mistrovských děl evropského umění 1300-1850, str. 391

⁵⁸ Hodgeová, N. a Antonová, L., Umění od A do Z, Největší světoví umělci a jejich díla, str.361

Zde je Klárky interpretace naprosto odlišná. Nemá nic společného s koncepty, které jsou uvedeny výše. Místo poslední večeře Páně zde je hospodská rvačka.

Štěpánek

Štěpánkovi se tento obrázek líbil, vidí v něm výjev z nějaké oslavy. Všichni se tam baví a jí a pijí, je vidět, že zde je velmi mnoho jídla. Zároveň říká, že u stropu je malý ohňostroj pro oslavence.

Zde se Štěpánek s koncepty v ničem neshodl.

3.9.3 Výklady naivní - děti 15 let

Dominika P.

Na první pohled identifikovala obraz poslední večeře a Ježíše. Podle Dominiky ve výjevu panuje klid, lidé se veselí a hodují. Obraz jí přišel velmi tmavý, chtěl by prý zvýraznit, aby lépe vynikl. Na obraze vyniká jen Ježíš a to se Dominice nelíbilo.

Poslední večeři Páně Dominika identifikovala shodně s koncepty.

Dominika B.

Na první pohled identifikovala výjev z poslední večeře. Andělé na horní straně obrazu jí přišli jako by otevírali nebesa. Hlavním člověkem je muž ze svatozáří. Barvy jsou pro Dominiku velmi tmavé. Domnívá se, že se i místy někdo modlí. Na druhou stranu říkala, že by mohlo jít i o vzpouru. V předním plánu obrazu má Dominika pocit, že se někomu něco stalo a proto je tam vědro s vodou. Je tam velmi mnoho jídla a to Dominice přijde zajímavé.

Poslední večeři Páně Dominika identifikovala shodně s koncepty. Našli bychom i zmínku o nebi na stropě. Druhá myšlenka vzpoury je velmi zajímavá.

3.9.4 Závěr

Zde se podle kunsthistorického měřítka shodovali jak koncepty tak prekoncepty patnáctiletých dívek.

3.10 van Eyck, Jan – Klanění se beránkovi

(Olej na dřevě, asi 1425 – 1432, Sint Baafskathedraal, Gent) – Příloha číslo 10

Klanění se beránkovi, pro mě trochu neobvyklé téma, ale obraz mě zaujal na první pohled už tím, že je tam velká jasná zelená plocha, která na nás působí velmi vesele. A tím pádem si ani v prvním okamžiku nevšimneme, že hlavním výjevem je krvácející beránek. Nejspíše symbolizuje oběť Ježíše Krista. Jako bychom, ale vstoupili do rajské zahrady. Krásné stromy obsypané ovocem. V dálce vidíme dobovou

architekturu. Výjev je naplněn mnoha lidmi ve 4 skupinkách. Co je to za skupinky? A mají nějaký význam?

3.10.1 Koncepty – odborné interpretace

„Jen málo víme o těchto dvou bratrech, dokonce ani data jejich narození nejsou s jistotou určena. Jejich nejslavnější dílo, započaté Hubertem a dokončené Janem, je oltářní obraz Klanění beránku. Jan a pravděpodobně i Hubert působil po nějakou dobu ve službách Filipa Dobrého, vévody burgundského. Jan byl uveden na jeho dvůr jako „páže a malíř“, ale zároveň představoval pro vévodu důvěrného přítele a za své služby dostával ročně dva koně pro vlastní potřebu a „páže v livreji“, aby mu posluhovalo. Velkou část života strávil v Bruggách. Van Eyckové se proslavili zejména používáním nádherných barev. Až z Itálie přicházeli malíři studovat jejich obrazy a zjišťovat, co musí udělat, aby malovali tak dobře, s takovou jiskřivostí a tak silným účinkem jako tito dva bratři. Hubert odhalil úspěšné používání olejových barev. Dříve se barvy míchaly v olejovém médiu, ale pomalu usychaly, a fermež přidávaná kvůli urychlení schnutí zase způsobovala tmavnutí barev. Bratři van Eyckové objevili transparentní lak, který rychle usychal a nijak nenarušil barevné odstíny. I když své tajemství žárlivě střežili, odhalil je italský malíř Antonello da Mesina, který pracoval v Bruggách. Díky němu se to dozvěděl celý svět. Objev umožnil velký posun malířského umění. S těmito dvěma bratry se zrodilo grandiózní vlámské umění.“⁵⁹

„Van Eyckovo pečlivě propracované Klanění se beránkovi je částí rozměrného oltáře, pomalovaného z obou stran, jenž se stal největším a nejucelenějším dílem tohoto typu, vzniklým v Nizozemí během 15. století. Toto monumentální dílo dosud visí tam, kde vzniklo (v gentské katedrále sv. Bava). Dodnes tam zbožného diváka vtahuje hluboko do posvátného světa.“⁶⁰

„Od okamžiku inaugurace 6. května 1432 nepozbyl polyptych v katedrále města Gentu na přitažlivosti. Ovšem pohled na něj se proměňoval, aby byl v průběhu času obdivován tu jako „zázrak“, tu zatracen co výtvar „nepovedený“, v lepším případě kuriozita. Tato hodnocení jsou důležitou kapitolou v historii díla, kapitolou, jež přesahuje obor dějin umění. Nápís na dolním rámu zavřeného polyptychu, objeveny v první polovině 19. století, situaci nejen že nevyjasňuje, ale spíše vyvolává konflikty, neboť je těžce čitelným fragmentem, možná z pozdější doby; nebo jde přímo o falzum?“

⁵⁹ Mladá fronta, 1000 geniálních obrazů, str. 55

⁶⁰ Beckettová, W., Toulky světem malířství, str. 62-63

Latinské čtyřverší, psané směsicí latinského a řeckého písma zní podle Dhanensové (1980): Victor Hubertus Eeyck. Maior quo nemo repertus / incipit. Pondus. Que Johanes arte secundus / (frater) perfecit. Jurovi Vijd prece fretus / VersU seXta MaI Vos CiLLoCat aCata tUerl. Volně přeloženo: Malíř Huber van Eyck, nad něhož není většího, tuto práci započal. Jan v umění druhý (nebo druhý při tomto díle, naše pozn.) ji dokončil na přání Jodaca Vijda 6. května a zve vás tímto k jejímu zhlédnutí. (Poslední verš obsahuje chronogram 1432). „Antihubertovskou“ notu (jak ji charakterizovali současníci) vnesl do sporu Emil Tendere, belgický bankéř a sběratel, když v roce 1933 prohlásil nápis za falešný a Huberta vykázal do říše legend. Následovné výzkumy – doprovázené už pracemi laboratorními – takové stanovisko nepotvrdili... Značnou pozornost věnoval oltáři ve svém itineráři deníku z let 1494 až 1495 norimberský humanista Hieronymus Münzer. Píše o proslulé tabuli svatého Jana (jak bývá celek oltáře charakterizován pro svou ústřední scénu Mystického Beránka podle apokalypsy svatého Jana), na níž je vše vymalováno s takovým umem, že jde o vrcholný příklad malířství vůbec... Myšlenkovou osu otevřeného polyptychu, který ohromí přihlížejícího oslnivou barevností a bohatstvím děje, tvoří na střední desce Klanění Beránkovi. Mystický či Apokalyptický Beránek, stojí na bíle pokryté oltářní menze s rudým antependiem – tedy Kristus Spasitel ve smyslu evangelijních slov: Hle, Beránek Boží, který snímá hříchy světa (Jan 1, 29), jak je vetkáno zlatými písmeny na antependiu barvy krve: ECCE AGNUS DEI, QUI TOLLIT PECCATA MUNDI. Z rány v jeho prsou prýští krev a vytéká do kalicha, kde se proměňuje v mešní víno. Čtyři andělé nesou odznaky Kristova umučení, tj. trnovou korunu, sloup (u něhož byl bičován), kříž, hřeby, houbu, kopí (které mu probodlo bok). Před oltářem klečí v úloze ministrantů dva andělé s kadidelnicemi. Je sloužena mše. V popředí stojí kamenná osmiboká Studna života, fons vitae, jako symbol života věčného, která v starozákonní prefiguraci zastává funkci křtitelnice. Mše je celebrována v Ráji, na louce poseté květy všech ročních období, rámované vegetací domácího severského i exotického původu s cypřiši, palmami, citroníky, datlovníky; na horizontu se rýsují věže a rozlehlé stavby města – Nebeského Jeruzaléma (kde bývají shledávány konkrétní architektury, jako je věž utrechtského kostela svaté Kateřiny, kostela svatého Mikuláše v Gentu a jiné reálie). K oltáři Beránka a ke Studně života se ze čtyř stran přiblížily zástupy: Potom jsem viděl, hle, tak velký zástup, že by ho nikdo nedokázal sečíst, ze všech ras, kmenů, národů a jazyků, jak stojí před trůnem a před tváří Beránkovou, oblečení v bílé roucho, palmové ratolesti v rukou. Již nebudou hladovět ani žíznit, ani slunce nebo jiný žár jim neublíží, neboť

Beránek, který je před trůnem, je bude pást a povede je k pramenům vod života (Zjevení, 9-10, 16-17). Vlevo dole jsou znázorněni představitelé Starého zákona – v pokleku patriarchové a proroci, s knihami v rukou, předpovídající příchod Spasitele, za nimi zástupci pohanského světa, kteří stáli „ke Kristu nejbliže“, jako například nápadná postava v bílé tóze, zřejmě Vergilius, korunovaný vavřínovým věncem. Na ně navazují dole na přilehlém levém křídle jezdcí na koních – Militek Christi, Vojsko Kristovo, zaštitěné křížáckými prapory. Vedle zcela vlevo jsou Justi Iudices, Spravedliví soudci, v nichž bývají shledáni konkrétní svěští suveréni. Na opačné poklekli před oltářem s Beránkem apoštolové, za nimiž stanuli jejich následovníci v církvi, vedeni třemi papeži, pravděpodobně v odkazu na poslední aktéry velkého schizmatu Západu. V pokračování honosného církevního shromáždění přicházejí vpravo dole na bočních křídlech Svátí poustevníci se svatým Antonínem, Marií Egyptskou a svatou Máří Magdalénou docela vzadu a Svátí poutníci, vedení svým patronem, obrovitým svatým Křištofem. Ve třetím plánu jsou zástupy rozmnoženy dalšími kleriky a na protilehlé straně svatými pannami: Anežkou (s atributem beránka), Barborou (s věží), Kateřinou Alexandrijskou (v královském rouše), Dorotou (s květinami) a Uršulou (se šípem). Veškeré tyto blažené duše se v raném křesťanství vztahovaly k Beránkovi a v roce 835 byl zasvěcen 1. listopad jako svátek Všech svatých a později v tomto kontextu ustaven obrazový typ, německý Allerheiligenbild, jehož příkladem je Dürerův obraz ve Vídni. Zpodobení Beránka, s nímž se setkáváme v Gentu, je však ojedinělým – ale zřejmě záměrným – starokřesťanským archaismem. Nahoře uprostřed se vznáší holubice Ducha svatého, jejíž zlaté paprsky objímají všechny účastníky adorace Beránka v Ráji. (Domněnku některých badatelů, že vrchní část tohoto středu byla dodatečně zkrácena, vyvrátilo restaurování v letech 1950-1951. Ukázalo se, že malba je pod rámem řádně ukončená před okrajem desky.)“⁶¹

„Oltář, zahrnující 24 výjevů je jedním z nejvýznamnějších děl nizozemského malířství. Společně jej vytvořili bratři van Eyckové: Huber a Jan (ten dílo dokončil). Po jeho smrti dokončuje Jan celé dílo samostatně. U otevřeného oltáře je v horní zóně na levém křídle zachycen Adam, nad ním Kainova oběť a Ábel a vedle Adama jsou zobrazení zpívající andělé. Na prostřední desce je znázorněn Bůh s Pannou Marií a Janem Křtitelem jako přímluvci u Posledního soudu. Na pravém křídle vidíme anděly s hudebními nástroji, vedle nich vpravo Evu a nad ní výjev Kainovi bratrovraždy.

⁶¹ Vacková, J. , Van Eyck , str. 30, 86-90

Ve spodní části sledujeme na bočních křídlech postavy spravedlivých soudců a Kristových bojovníků, kteří obklopují ústřední výjev Vyzývání Beránka. Na této velkolepé kompozici věčné liturgie jsou v popředí Nebeského Jeruzaléma v přísné symetrii zobrazení blahoslavení, o nichž Kristus hovoří ve svém kázání na hoře – ti, kdo jsou chudí v duchu (apoštolové), ti, kdo jsou tiší (andělé), ti, kdo hladovějí a žízní po spravedlnosti (proroci), ti, kdo jsou milosrdní (praotcové), ti, kdo jsou tvůrčové pokoje (vyznavači), ti, kdo jsou čistého srdce (svaté ženy), ti, kdo pronásledováni pro spravedlnost (mučedníci). Ústřední partii desky tvoří Beránek jako krvavá oběť, který je obklopen anděly a nástroji utrpení, a tato část tvoří spojení s obrazem studny života v popředí. Malba se vyznačuje zejména živoucím podáním a pečlivým vypracováním detailů. Svým mimořádně komplexním a rozsáhlým ikonografickým programem patří tento oltářní obraz k nejpůsobivějším dílům nizozemského malířství. Způsob znázornění postav i krajiny svědčí o van Eyckově výrazném pozorovacím talentu. Až poněkud puntičkářským stylem napodobuje malíř roucha, ozdoby, rostliny a budovy, aby se jevíly jako skutečné, a prostřednictvím světla a stínů modeluje figury, takže působí plastickým a živým dojmem. Svým jedinečným pojetím pokračuje van Eyck v tradici severoevropského malířského umění a zdokonaluje tzv. internacionální gotický styl.“⁶²

„Tato malba představuje posvátného beránka, symbol Ježíšova obětování. Krev obětovaného beránka prýští do kalichu. Kolem jsou shromáždění andělé, v popředí tryská voda z fontány života.“⁶³

Na začátku jsem si položila otázku, co je to za skupinky a myslím, že se mi na to podařilo pomocí výkladů o díle odpovědět. Zaujali mě andělé nesoucí Kristovy odznaky umučení. Přišlo mi velmi zvláštní, že ne každý přesně ví, jaké ty odznaky jsou. Také jsem velmi obdivovala detailní práci, jako by to bylo fotografické zobrazení skutečnosti. Nemáte ten pocit?

3.10.2 Prekoncept - naivní interpretace - děti 11 let

Klárka

Na obraze viděla Klárka lidi, kteří uctívají ovci. Ve státě odkud obrázek je, mají posvátnou ovci. Čtyři skupinky lidí považuje za poselstvo z jiného kraje, každé poselstvo uctívá někoho jiného. Barvy na obraze shrnuje jako smutné. S drobným zaváháním Klárka konstatovala, že je obraz hezký.

⁶² Stukenbrock, Ch. a Töpfer, B., 1000 Mistrovských děl evropského umění 1300-1850, str. 310 - 313

⁶³ Magalhaes, R. C. a Konečný, S., Malá kniha velkého umění –, str. 228 - 230

Zde v podstatě má ovce náboženskou roli, což je shodné s koncepty. Čtyři skupinky lidí se již liší. Anděly ani studnu Klárka nekomentovala.

Štěpánek

Podle Štěpánka jde o zahradní slavnost s velkým božstvím lidí. Líbí se mu, protože je barevný a zelenou barvu má velmi rád. Ovce je podle Štěpánka k jídlu, aby se všichni najedli.

Zde se opět Štěpánek neshoduje, ale musím říci, že jeho pohledy jsou velmi zajímavé.

3.10.3 Prekoncepty - naivní interpretace - děti 15 let

Dominika P.

Dominice přišel tento obraz nečitelný. Je tam toho mnoha na malém prostoru. Obraz jí přijde stejnobarevný. Nejvíce jí zaujala ovce, která je uprostřed výjevu. Domnívala se, že pod ovci je hrob někoho významného. O další části obrazu se Dominika nezajímala.

Zde se Dominika velmi odchýlila od konceptů.

Dominika B.

V prvním momentu si Dominika všimla beránka božího. Také kašna jí zaujala. Nejvíce na obraze oceňuje v zadním plánu architekturu a také celkově přírodu. Všude na obraze vidí modlící se lidi, kteří přicházejí ze čtyř stran a jsou jinak oděni. Čtyři skupinky se od sebe určitě liší. Někteří mají dokonce koruny a jiný jsou jen prostě oděny a dokonce někteří mají v ruce knihy.

Zde sedí Beránek boží. Ale Dominika neobjevila další hlubší myšlenku obrazu, kterou nám koncepty předkládají.

3.10.4 Závěr

Zde jsou správně opět koncepty.

3.11 Shrnutí

3.11.1 Koncepty – odborné interpretace

Byla jsem překvapena, jak jen velmi málo se od sebe jednotlivé interpretace lišily. Nebyly citově zbarvené. Jde o interpretace, ke kterým bylo použito doslovné čtení v obraze. Je také možné, že všichni byli seznámeni se stejným textem, ze kterého vycházeli. Místo toho, aby popisovali pozorované dílo.

3.11.2 Prekoncepty - naivní interpretace- děti 11 let

Klárka

Klárce se nejvíce líbil první obrázek, protože je odlišný od ostatních, které byly v souboru. Na všech ostatních vidí, jak postavy vypadají, ale zde ne. To se jí zdá velmi zajímavé.

Mojí poslední otázkou bylo, zda mají obrázky, co dnes viděla, něco společného. Klárka pohotově odpověděla, že mají společného Boha a jeho uctívání.

Měla jsem obavu z reakce na první obrázek, ale ukázalo se, že to bylo zbytečné. Interpretace 11leté Klárky byly odlišné od odborných. Byly spíše popisné, nehledala žádné další významy.

Štěpánek

Štěpánkovi se nejvíce líbil obraz poslední - Klanění se beránkovi. Hodnotí barevnost a také to, že má rád zahradní oslavy.

Mojí poslední otázkou bylo, zda mají obrázky, co dnes viděl, něco společného. Štěpánek odpověděl, že něco společného asi mají. Po mé otázce co si myslí, že mají společného, řekl, že Krista.

Štěpánek byl velmi stručný, řekla bych, že se chvílemi i styděl, ale to přisuzuji věku. Interpretace 11letého Štěpánka se jen výjimečně shodovaly s odbornými kritikami. Přesto, že to nebylo pro něj snadné, se snažil a byl celou dobu usměvavý.

3.11.3 Prekoncepty - naivní interpretace - děti 15 let

Dominika P.

Dominice se nejvíce líbil obraz Poslední večeře Páně. Díky svému provedení a snadnému rozpoznání námětu.

Mojí poslední otázkou bylo, zda mají obrázky, co dnes viděla, něco společného. Dominika odpověděla, že víru.

Dominika byla velmi stručná. Trochu se styděla, ale to přisuzuji věku. Interpretace 15leté Dominiky P. se jen velmi málo shodovaly s odbornými kritikami. Byly popisné, ale bylo vidět, že Dominika velmi zapojuje fantazii. Její nepříjemné pocity vůči náboženství způsobila neznalost Bible a tím pádem nerozpoznala některé výjevy. Práce s Dominikou byla ale velmi příjemná.

Dominika B.

Dominice se nejvíce líbil obraz poslední - Klanění se beránkovi. Hodnotí barevnost a také rozmístění na obraze.

Mojí poslední otázkou bylo, zda mají obrázky, co dnes viděla, něco společného. Dominika odpověděla, že jde jednoznačně o náboženství.

Dominika byla velmi výřečná, sice se trochu styděla, ale to přisuzuji věku. Interpretace 15leté Dominiky B. se částečně shodovaly s odbornými kritikami. Byly popisné, ale bylo vidět, že Dominika již nějaké umělecké dílo viděla a také, že je trochu seznámena s Biblií.

3.11.4 Závěr

Závěrem bych chtěla dodat, že podle kunsthistorických měřítek mi většinou vyšly jako správné koncepty. Je to také tím, že jsem dětem neovlivnila předporozumění a jejich znalost Bible je velmi mizivá. Děti mohly operovat pouze s tím, co samy věděly bez nějakého mého vstupu. K interpretacím přistupovaly mnohdy kreativně, ale nevěnovaly dílům příliš velkou pozornost a nešly více po obsahu. Pro některé z nich to bylo první setkání s obrazy s náboženskou tematikou. Také jsem došla k závěru, že věk přílišnou roli nehrál, snad jen ve výrazových prostředcích.

4 POUŽITÍ INTERPRETACE V PEDAGOGICKÉ PRAXI

Interpretace uměleckých děl se dá jistě využít i v běžné praxi. Velmi dobře si uvědomuji, že hodiny výtvarné výchovy zvláště na základních školách jsou velmi chudé. Proto nelze vše realizovat. Sama zatím pedagogickou praxi nemám. Dělal jsem dobrovolnou vedoucí na dětském táboře pro dětské domovy a náslechovou praxi pod Západočeskou univerzitou. Nikdy jsem ještě nevyučovala, a proto moje představy mohou být vzdáleny realitě.

4.1 Interpretace ve formě reflexe a sebereflexe

Použití interpretace při hodinách výtvarné výchovy bych si představovala ve formě inspirace. Vyučující by měla navrhnout nějaké téma, například můj nejlepší prázdninový den a nechat děti jej volně zpracovat nejrůznějšími technikami. Na konci práce se hotová díla dají k sobě, děti i s učitelkou se shromáždí kolem prací. Poté se postupně rozeberou jednotlivá díla. Každý by měl říct svůj subjektivní pocit, který se k tomu danému dílu vztahuje. Po té se k slovu dostane sám autor, aby upřesnil, vyvrátil nebo změnil názory ostatních svou vlastní interpretací. Ideální by bylo, kdyby se ke

slovu dostali opět ostatní a řekli, jestli se jejich pohled po výkladu autora změnil, nebo zůstal stejný. Do všeho dění by se měl zapojit i pedagog.

4.2 Interpretace jako inspirace k vytvoření výtvarného díla

Další použití interpretace by se dalo použít spíše ve vyšších ročnících nebo speciálně zaměřených středních školách. Učitel by vybral jednu anebo více interpretací určitého jednoho díla, přečte je a nechá třídu se tímto inspirovat a podle tohoto zpracovat vlastní obraz. Po dokončení vlastní činnosti se práce rozloží a proběhnou interpretace spolužáků a poté autora jako v předchozím příkladu. S tím rozdílem, že zde ještě bude následovat odhalení díla, ke kterému se vztahovaly interpretace. Poté se třída vrací k vlastním dílům a konstatuje, jak se jednotlivé názory změnily po odhalení originálu.

Toto jsem se rozhodla vyzkoušet na 4 žácích základní školy. Před tím se neznali, jsou všichni ateisti a všichni mají průměr do 1,3. Na vytvoření díla měli všichni shodně 30 minut.

Pro tento úkol jsem si vybrala obraz od Georga de la Tour – Máří Magdalena s olejovou lampou (koncepty jsou uvedeny výše). Vzali jsme si koncepty a přečetli si je. Zde nastal první problém - děti nerozuměly tomuto zadání. Takže jsme si to spolu postupně vysvětlovali, co má být na obrázku. Poté jsem jim dala 30 minut a nechala je volně tvořit. Každý byl v jiné části místnosti, aby se nemohly ovlivňovat. Čtyři obrázky, které vznikly, jsou přidány k této práci v příloze pod čísly 11-14. Každý byl jiný a jedinečný.

Štěpánek jako jediný chlapec v kolektivu opravdu vybočoval tím, že výjev udělal velmi malý, ale upozorňoval nás na detaily, které pro něj byly důležité. Na mou otázku, proč nevyužil celou plochu, mi řekl, že by to na jeden obrázek bylo plýtvání papírem.

Dominika B. zase námět zpracovala ala komiks. Nejdůležitější jí přišla lebka, protože jí má nejraději a ráda si jí všude kreslí.

Dominika P. nebyla se svým výtvozem spokojena, jak tvrdí „nemá talent“, a tak to spíše vzala jako povinný úkol.

Klárka si to naopak velmi užívala, byla z dětí nejaktivnější. Při povídání si o jednotlivých obrázcích spojovala některé části s významnými díly, které viděla v knížkách. Bylo zde vidět velké předporozumění týkající se uměleckých děl.

Závěrem bych chtěl dodat, že děti byly snaživé, nakonec to pro ně prý byla i zábava. Moje zjištění tedy je, že toto může probíhat i v hodinách výtvarné výchovy, ovšem musí se najít taková interpretace, které budou děti schopny porozumět, což nepochybně souvisí i s věkem dětí.

4.3 Interpretace jako vlastní dílo podle předloženého uměleckého předmětu

Interpretace by se dala využít i v jiném předmětu a to například v českém jazyce. Učitel přinese do třídy obrázek (jakýkoliv, nemusí být známý), nechá ho volně přístupný. Třída si ho prohlíží a každý jednotlivec popíše dílo po svém. Poté si to navzájem před sebou přečtou. Zhodnotí, zda by po poslechu ostatních výkladu něco změnili nebo upravili. Učitel může přečíst na závěr i nějakou interpretaci z publikace.

5 ZÁVĚR

Závěrem shrnu poznatky, ke kterým jsem došla ve své práci. Vysvětlit běžně používaný pojem umění se ukázalo jako velmi nelehký úkol. Snad se mi podařilo trochu jej ozřejmit. V druhé polovině teoretické části jsem se zabývala pojmem interpretace. Zde to již s literaturou nebylo tak obtížné jako u umění. Při práci na této kapitole mi byla nápomocna kniha od Umberta Eca – Meze interpretace. Mým záměrem bylo objasnit pojem interpretace a ukázat jak k interpretaci přistupovat a také její proměnné (například osoba pozorovatele). Druhá část práce je věnována deseti malířským dílům, ke kterým jsem vyhledala jednotlivé výklady od různých autorů, včetně dětských. Abych nenarušila tyto výklady, použila jsem citace a tam, kde to bylo potřeba, co možná nejpřesnější překlad. V této části jsem zjistila, že koncepty se příliš neshodovaly s prekoncepty. Byla jsem překvapena. Očekávala jsem, že budou jen mizivé rozdílnosti, ale jak se ukázalo co člověk, to jiná interpretace. V poslední části jsem se věnovala pedagogickému použití. Vzhledem k mým nepřilíš velkým zkušenostem s prací s dětmi to pro mě byla nelehká záležitost. Zde mi byly inspirací následkové praxe. Pokusila jsem se navrhnout využití nejen ve výtvarné výuce, ale i ve výuce českého jazyka. Pomocí čtyř dětí jsem si jeden navrhovaný úkol vyzkoušela. Velmi mě to bavilo, spolupráce s dětmi byla velmi příjemná. O tom, k jakým výsledkům jsem došla, se dočtete výše. Ráda bych si v budoucnu ověřila, zda by moje návrhy šly uskutečnit v plném třídním počtu.

6 RESUME

In the end of my work I will resume the knowledges I have achieved in my bachelor's thesis. To explain common used term of "Art" turned out to be very effortless task. Hopefully I have clarify the term slightly. In the second part of the theoretical part I have dealt with the term of "Interpretation" and demonstrate how to approach the interpretation and its variable such is the observer. Second part of my thesis is dedicated to the ten pieces of painting art. I have searched to each piece of art on the different explanations becoming from different authors including children. To not intrude these explanations I have used quotations and the most accurate translation when necessarily needed. In this part I have found out the concepts are inconsistent with the precepts. It was taken by surprise. I have been expecting minimal differences although it turned out that every author has its own interpretation. The last part I have dedicated to the educational practice. Due to the little experiences with children's education of my own, it turned out to be not an easy issue. Sitting in on a class was very helpful. I have tried to propose using interpretations in art lessons as well as in lessons of Czech. I have practiced one proposal with four children. It was pleasure to me to work with children, they were very pleasant. Results of my experiences are described above. I would like to verify if my conclusions are suitable with the full class of children in the near future.

7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

7.1 Knihy

- Anzenbacher Arno - Úvod do filozofie - Portál, Praha, 2010 – ISBN
- Blažíček, P. – Kritika a interpretace – Triáda, 2002 – ISBN 80-86138-46.1
- Bosing Walter – Bosch, Malířské dílo – Taschen, 1990 – ISBN 978-3-8365-2557-2
- Debicki, J.; Favre, J.-F.; Grünewald, D. a Pimentel, A. F. – Dějiny umění, malířství, sochařství, architektura – Argo, 1998 – ISBN 80-7203-076-0
- Eco, U. – Meze interpretace – Karolinum, 2004 – ISBN 978-80-246-0740-5
- Gelings Charlotte – 100 největších malířů od Fra Angelica k Andymu Warholovi – Brána, 2008 – ISBN 978-80-7243-365-0
- Grömlingová Alexandra – Umělecký průvodce, Michelangelo Buonarroti – Slovart, 2006 – ISBN 80-7209-288-X
- Hendl, Josef – Kvalitativní výzkum – Portál, 2008 – ISBN 978-80-7367-485-4
- Johanesem Rolf H. – Slavné obrazy – 50 nejvýznamnějších maleb dějin umění – Slovrat s.r.o., 2004 – ISBN 80-7209-639-7
- Kelner Ladislav, Mikš František – Gombrich – porozumět umění a jeho dějinám - Barrister & Principal, o. s., Praha, 2010
- Kuno Mittelstädt – Mathias Grünewald, Svet Umenia – Tatran, 1990 – ISBN 80-222-0026-3
- Mária Prokopp – Giotto, Svet Umenia – Tatran, 1989 – ISBN 80-222-0037-9
- Mikš, František – Gombrich; Tajemství obrazu a jazyk umění – Barrister & Principal, o. s., 2010 – ISBN 978-80-87029-86-2
- Mittelstädt, K. – Matthias Grünewald, Welt der Kunst – Berlin, 1987 – ISBN 3-362-00026-6
- Mladá fronta – 1000 geniálních obrazů - Praha, 2007 – ISBN 978-80-204-1647-6
- Roberto Carvalho de Magalhaes a Stanislav Konečný – Malá kniha velkého umění – Junior, 2006 – ISBN 80-7267-236-3
- Ruhrberg, K.; Schneckenburger, M; Frickeová, Ch.; Honnef, I. F. – Umění 20. století, I.díl – Taschen, Slovart 2011 – ISBN 978-80-7391-572-8
- Scruton, R. – Estetické porozumění - Barrister & Principal, o. s., 2005 – ISBN 80-85947-92-7
- Secomska, K – Jacopo Tintoretto, Welt der Kunst – Wydawnictwo Arkady, Warsaw, 1984 – ISBN (nebylo uvedeno)
- Slavík, J. – Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefietiky), 1. díl – Praha, Univerzita Karlova, 2001 – ISBN 80-7290-066-8
- Stukenbrock Christiane a Töpfer Barbara – 1000 Mistrovských děl evropského malířství 1300-1850 – Slovart, 2008 – ISBN 978-80-7391-129-4

Takács, J – Masaccio, Weld der Kunst – Budapest, 1980 – ISBN (nebylo uvedeno)

Třeštlík, D. – Umění vnímat umění – Gasset, 2010 – ISBN 978-80-87079-15-7

Vacková Jarmila – Van Eyck – Nakladatelství akademie věd České Republiky, 2005 – ISBN 80-200-1259-1

7.2 Časopisy

Art+antiques – ročníky 2009 a 2010

Protimluv – ročník 2010

7.3 Webové stránky

http://www.google.cz/imgres?q=Giotto+Jid%C3%A1%C5%A1%C5%AFv+polibek&hl=cs&fhp=1&noj=1&tbn=isch&tbnid=r78v9entpELM5M:&imgrefurl=http://simonak.eu/index.php%3Fstranka%3Dpages/g_u/8_31.htm&docid=LCz5vBJMYAum1M&imgurl=http://simonak.eu/images/obrazky_ostatni_strany/g_u/8_31.jpg&w=529&h=522&ei=9mkdT-qhE5OO4gT-zbnWDQ&zoom=1&iact=hc&vpx=186&vpy=141&dur=1002&hovh=223&hovw=226&tx=127&ty=117&sig=101169345864616061005&page=1&tbnh=146&tbnw=158&start=0&ndsp=19&ved=1t:429,r:0,s:0&biw=1280&bih=666, 20.3.2012, 12:27

http://www.google.cz/imgres?q=jan+van+eyck+klan%C4%9Bn%C3%AD+se+ber%C3%A1nkovi&hl=cs&sa=X&biw=1280&bih=666&tbn=isch&prmd=imvns&tbnid=eeA0iEsh3pXZ3M:&imgrefurl=http://www.babylonie.cz/klaneni-se-berankovi-detail&docid=3sROx1JquSp6QM&imgurl=http://www.babylonie.cz/sites/default/files/images/2010/04april/klaneni-se-berankovi-detail.preview.jpg&w=389&h=220&ei=NAo0T5bFIcio4gTx_cWGA&zoom=1&iact=hc&vpx=710&vpy=165&dur=970&hovh=169&hovw=299&tx=156&ty=114&sig=101169345864616061005&page=1&tbnh=111&tbnw=197&start=0&ndsp=19&ved=1t:429,r:3,s:0 20.3.2012, 13:03

<http://www.google.cz/imgres?q=bosch+v%C5%AFz+se+senem&hl=cs&sa=X&biw=1280&bih=666&tbn=isch&prmd=imvns&tbnid=CbeL3t7oQCcdpM:&imgrefurl=http://jls-wbs.wordpress.com/2008/02/20/hieronymus-bosch-iv/&docid=QH8AEeUCqpoO9M&imgurl=http://jls-wbs.files.wordpress.com/2008/02/hbvusen4.jpg&w=999&h=650&ei=1Bpft9alNef34QTom9nqBw&zoom=1&iact=hc&vpx=709&vpy=90&dur=1130&hovh=181&hovw=278&tx=114&ty=120&sig=101169345864616061005&page=2&tbnh=145&tbnw=195&start=20&ndsp=24&ved=1t:429,r:3,s:20> 20.3.2012, 12:55

http://www.google.cz/imgres?q=Gr%C3%BCnewald+uk%C5%99i%C5%BEov%C3%A1n%C3%AD&hl=cs&biw=1280&bih=666&tbn=isch&tbnid=TtojBbOWjjRRfM:&imgrefurl=http://www.jahni.cz/2010/10/matthias-grunewald-ukrizovani/&docid=TVKfc_QWLrUJgM&imgurl=http://www.jahni.cz/wp-content/gallery/liturgicke-doby/matthias-grunewald-

ukrizovani.jpg&w=3176&h=2820&ei=jQ40T--
tAozQ4QS33I38AQ&zoom=1&iact=hc&vpx=180&vpy=143&dur=1083&hovh=212&
hovw=238&tx=92&ty=115&sig=101169345864616061005&page=1&tbnh=139&tbnw
=157&start=0&ndsp=18&ved=1t:429,r:0,s:0 20.3.2012, 13:45

<http://www.google.cz/imgres?q=Masaccio+Svat%C3%A1+trojice&hl=cs&biw=1280&bih=666&tbnh=139&tbnw=157&start=0&ndsp=18&ved=1t:429,r:0,s:0 20.3.2012, 13:45>
http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php%3Fdilo_id%3D615&docid=3LhKZbfR6bHJvM&imgurl=http://www.artmuseum.cz/resources/works/masaccio_trinity.jpg&w=500&h=928&ei=ZBE0T8SYJoqB4ATr27SRAg&zoom=1&iact=hc&vpx=493&vpy=109&dur=2663&hovh=306&hovw=165&tx=99&ty=134&sig=101169345864616061005&page=1&tbnh=166&tbnw=91&start=0&ndsp=25&ved=1t:429,r:3,s:0 20.3.2012, 14:06

<http://www.google.cz/imgres?q=michelangelo+buonarroti+posledn%C3%AD+soud&hl=cs&biw=1280&bih=666&tbnh=166&tbnw=129&start=0&ndsp=20&ved=1t:429,r:15,s:0&tx=36&ty=85 20.3.2012, 14:21>
http://teologietela.paulinky.cz/Teologie-tela/Sixtinska-kaple&docid=Zgo5hF2rEywQCM&imgurl=http://teologietela.paulinky.cz/_d/14253-last-judgment-michelangelo-buonarroti.jpg&w=750&h=901&ei=Az1NT7fqC6rD0QWj7v3MAw&zoom=1&iact=rc&dur=316&sig=101169345864616061005&page=1&tbnh=155&tbnw=129&start=0&ndsp=20&ved=1t:429,r:15,s:0&tx=36&ty=85 20.3.2012, 14:21

<http://www.google.cz/imgres?q=tintoretto+posledn%C3%AD+ve%C4%8De%C5%99e&num=10&hl=cs&biw=1280&bih=666&tbnh=145&tbnw=195&start=0&ndsp=15&ved=1t:429,r:4,s:0 20.3.2012, 14:33>
<http://rosarypix.blogspot.com/2011/09/last-supper-by-tintoretto.html&docid=QcBCWC8rzBnhqM&imgurl=http://2.bp.blogspot.com/-KRIaKQkpgS8/TnYzFDlhUPI/AAAAAAAAAOU/1G03W-gAwDc/s1600/Tintoretto%2525252C%25252BLast%25252BSupper%25252B1592ff.jpg&w=1600&h=1022&ei=5D9NT6PnMaqr0QXP6JVM&zoom=1&iact=hc&vpx=958&vpy=162&dur=500&hovh=179&hovw=281&tx=181&ty=121&sig=101169345864616061005&sqi=2&page=1&tbnh=145&tbnw=195&start=0&ndsp=15&ved=1t:429,r:4,s:0 20.3.2012, 14:33>

<http://www.google.cz/imgres?q=parmigianino+madonna&num=10&hl=cs&biw=1280&bih=666&tbnh=145&tbnw=86&start=0&ndsp=27&ved=1t:429,r:5,s:0 20.3.2012, 11:55>
[http://onework.ru/parmigianino-1503-1540/parmigianino-madonna-of-the-long-neck-1534-oil-on-wood-219-x/&docid=K30bJLX-qxQvsM&imgurl=http://onework.ru/wp-content/uploads/art/Parmigianino%252520\(1503-1540\)/Parmigianino%252520Madonna%252520of%252520the%252520Long%252520Neck%2525201534%252520Oil%252520on%252520wood%252520219%252520x.jpg&w=639&h=1045&ei=F0FNT9GEEOWu0QWau_g8&zoom=1&iact=hc&vpx=718&vpy=108&dur=1241&hovh=287&hovw=175&tx=109&ty=161&sig=101169345864616061005&sqi=2&page=1&tbnh=145&tbnw=86&start=0&ndsp=27&ved=1t:429,r:5,s:0 20.3.2012, 11:55](http://onework.ru/parmigianino-1503-1540/parmigianino-madonna-of-the-long-neck-1534-oil-on-wood-219-x/&docid=K30bJLX-qxQvsM&imgurl=http://onework.ru/wp-content/uploads/art/Parmigianino%252520(1503-1540)/Parmigianino%252520Madonna%252520of%252520the%252520Long%252520Neck%2525201534%252520Oil%252520on%252520wood%252520219%252520x.jpg&w=639&h=1045&ei=F0FNT9GEEOWu0QWau_g8&zoom=1&iact=hc&vpx=718&vpy=108&dur=1241&hovh=287&hovw=175&tx=109&ty=161&sig=101169345864616061005&sqi=2&page=1&tbnh=145&tbnw=86&start=0&ndsp=27&ved=1t:429,r:5,s:0 20.3.2012, 11:55)

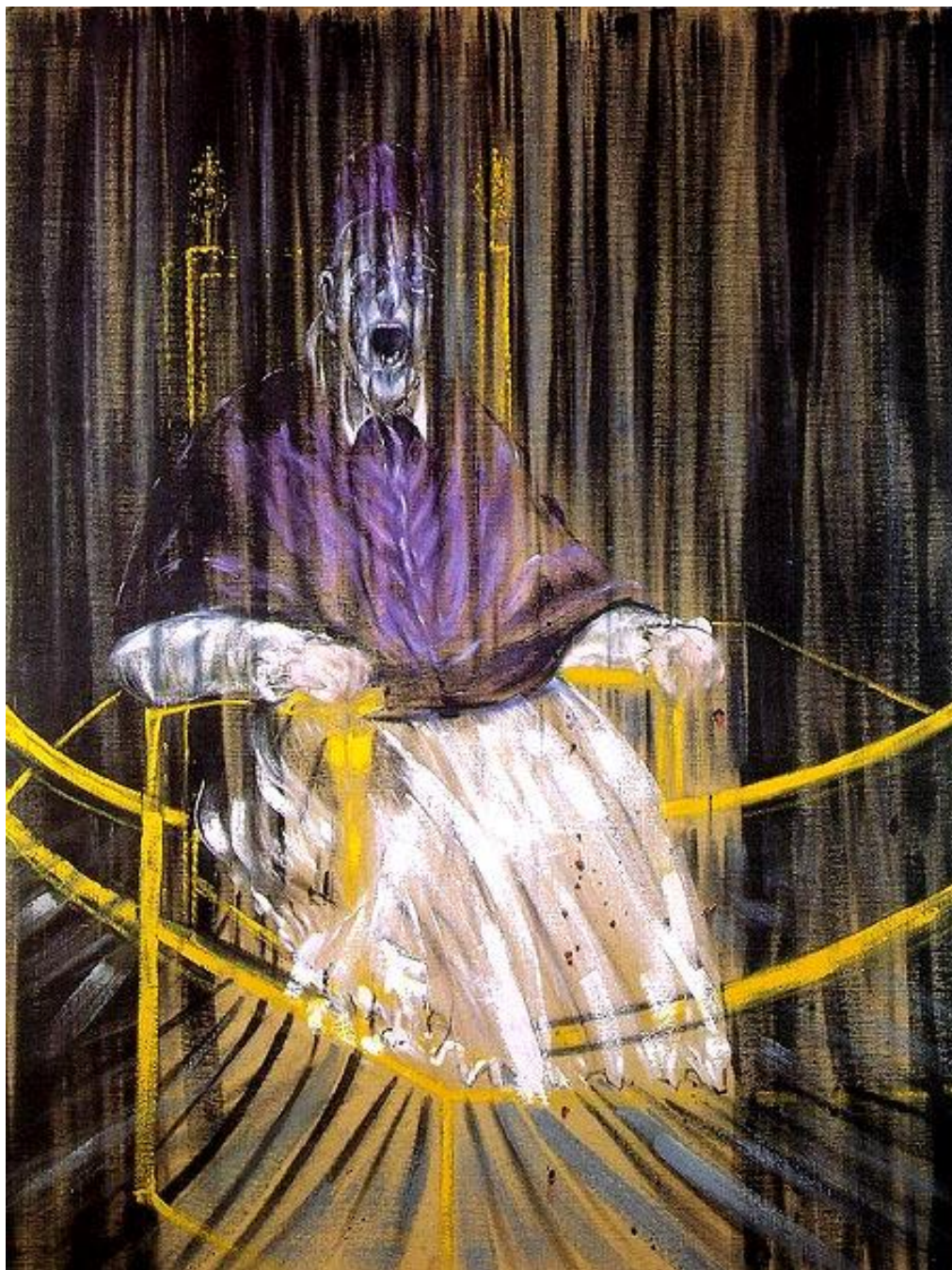
<http://www.google.cz/imgres?q=de+la+tour&start=18&num=10&hl=cs&biw=1280&bih=666&tbnh=145&tbnw=86&start=0&ndsp=27&ved=1t:429,r:5,s:0 20.3.2012, 11:55>
http://www.mdhistory.net/whatishistory/latour.htm&docid=iapQYm1F5rJTPM&imgurl=http://www.mdhistory.net/whatishistory/latour88.jpg&w=582&h=449&ei=nENNT764OIO80QW-ILGeBQ&zoom=1&iact=hc&vpx=348&vpy=129&dur=263&hovh=197&hovw=256&

x=123&ty=103&sig=101169345864616061005&sqi=2&page=2&tbnh=155&tbnw=218
&ndsp=24&ved=1t:429,r:7,s:18 20.3.2012, 22:13

http://www.google.cz/imgres?q=la+tour&hl=cs&sa=X&biw=1280&bih=666&tbm=isch&prmd=imvns&tbnid=hPm5CDEs6xPmzM:&imgrefurl=http://jamesbrantley.net/georges_de_la_tour.htm&docid=a8_pN14swc0cGM&imgurl=http://jamesbrantley.net/17LaTourRepentingMaryMagdalene1637.jpg&w=545&h=702&ei=0ZxTT6S4I-HM0QXA7Mz7Cw&zoom=1&iact=hc&vpx=652&vpy=28&dur=487&hovh=254&hovw=197&tx=97&ty=129&sig=101169345864616061005&page=1&tbnh=157&tbnw=119&start=0&ndsp=19&ved=1t:429,r:3,s:0 20.3.2012, 10:35

8 PŘÍLOHY

Příloha číslo 1



Bacon, Francis – Studie podle Velázquezova portrétu papeže Inocence X.

Příloha číslo 2



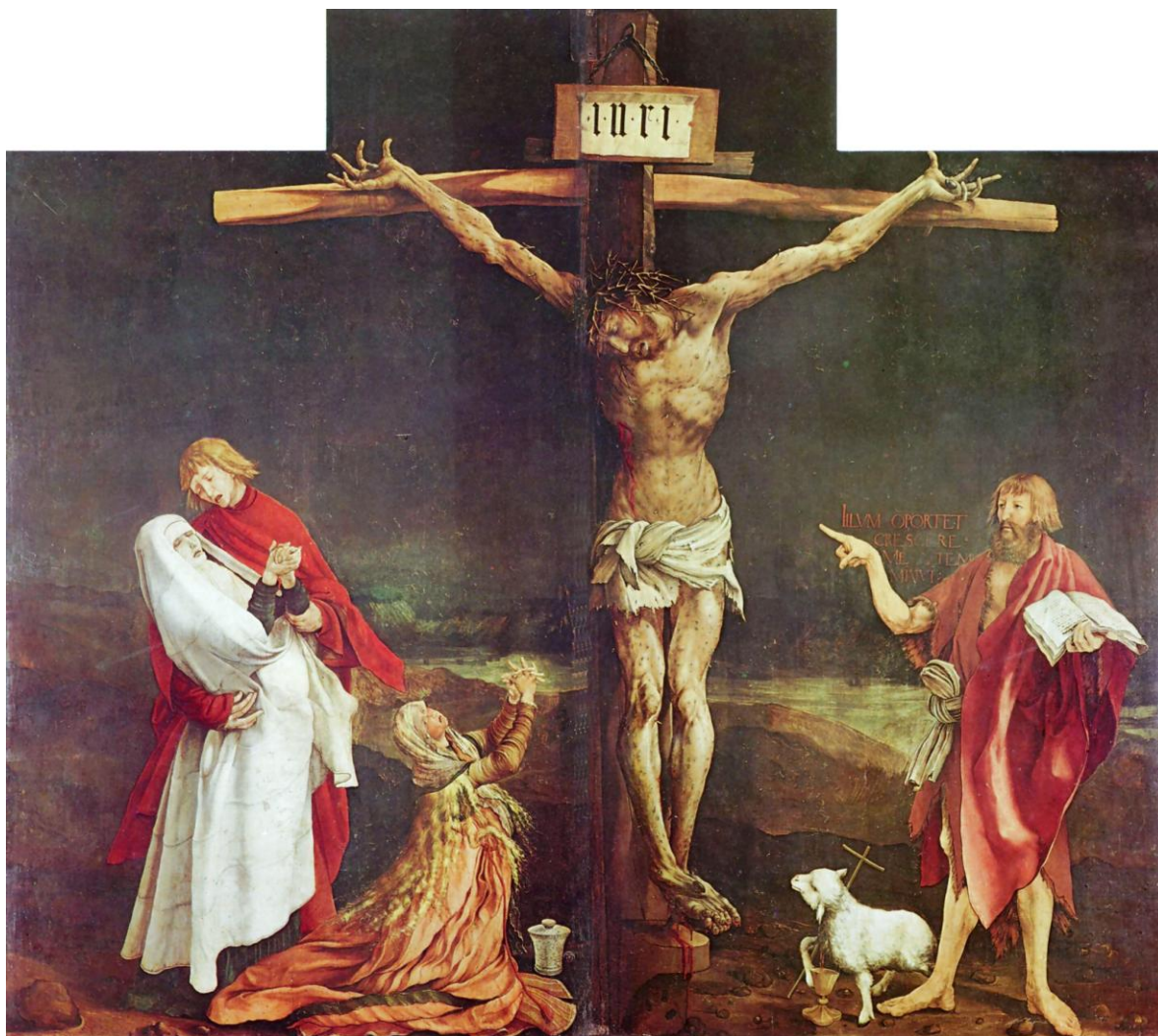
Bosch, Hieronymus – Fůra sena



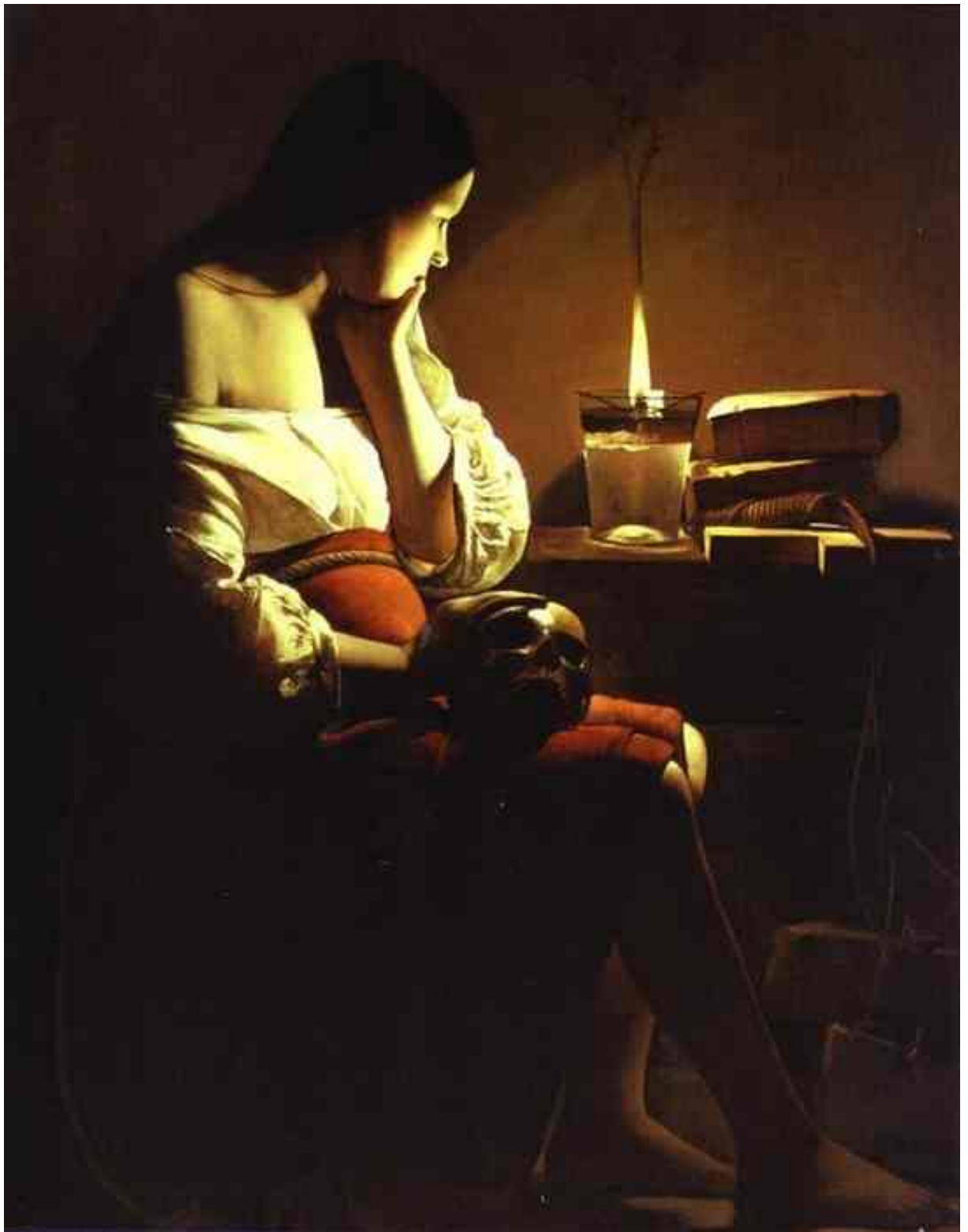
Buonarroti, Michelangelo – Poslední soud



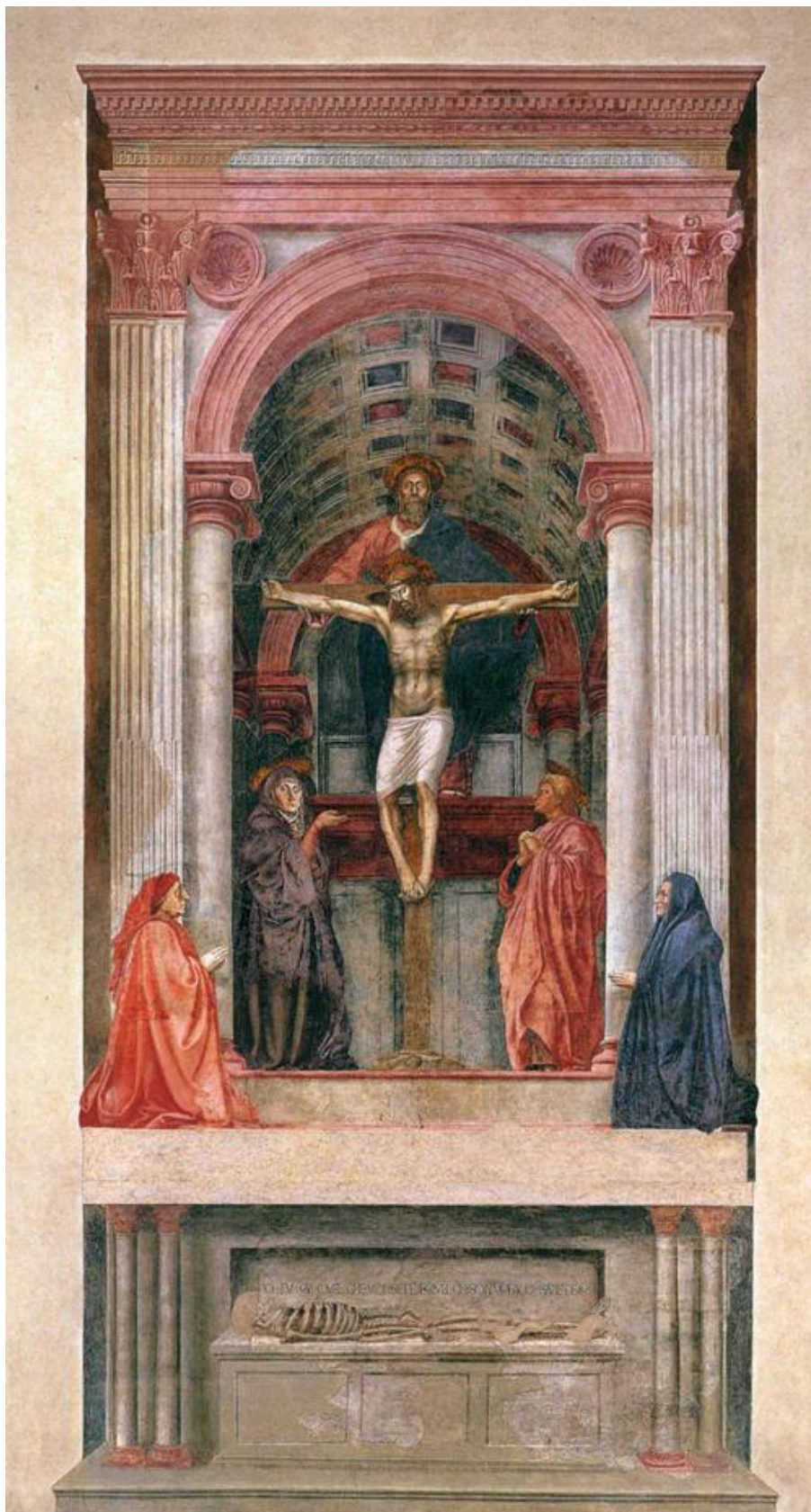
Giotto – Jidášův polibek



Grünewald, Matthias – Ukřižování



la Tour, Georges de – Máří Magdalena s olejovou lampou



Masaccio – Svatá trojice



Parmigianino – Madona s dlouhou šíjí



Tintoretto, Jacopo – Poslední večeře

Příloha číslo 10



van Eyck, Jan – Klanění se beránkovi

Příloha číslo 11



Štěpánek – 11.let

Příloha číslo 12



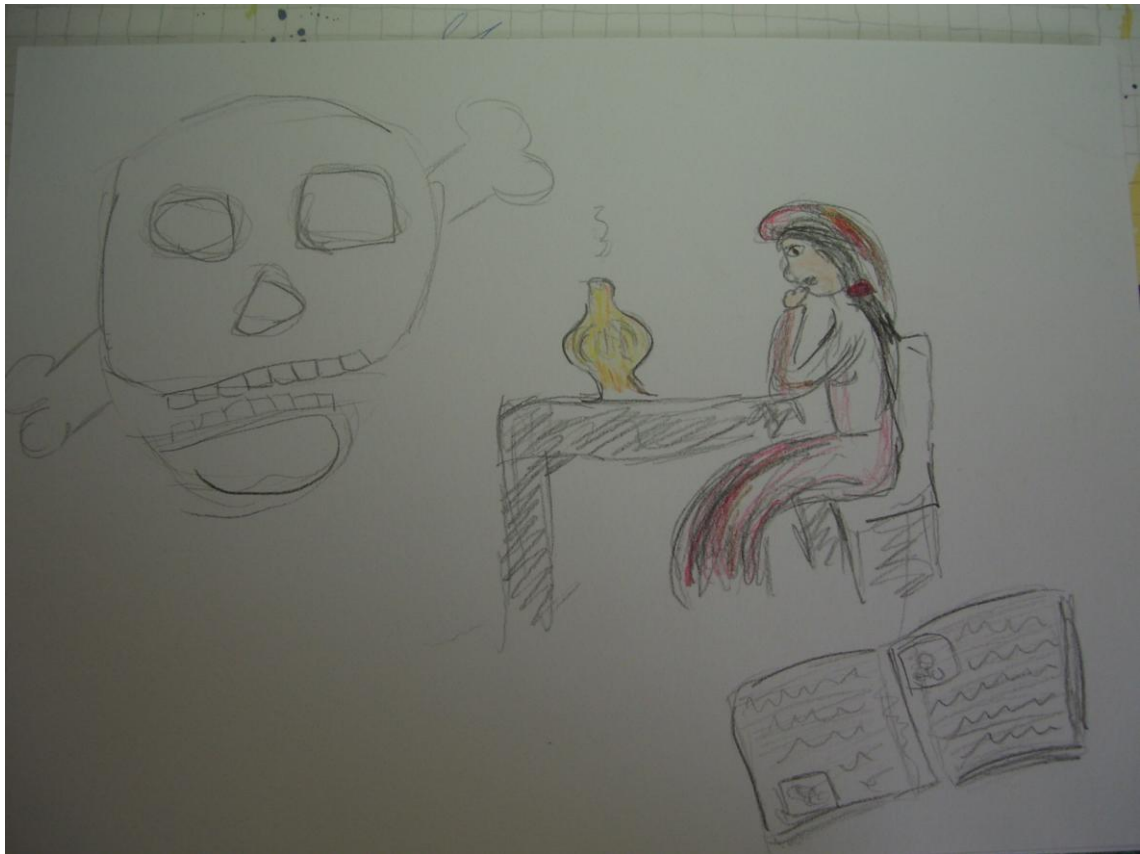
Klárka – 11.let

Příloha číslo 13



Dominika P. – 15.let

Příloha číslo 14



Dominika B. – 15.let