**XI / UMĚNÍ BAROKA**

**- úvod -**

Význam pojmu: baroko vznikalo jako dvorský umělecký styl v návaznosti na renesanci a manýrismus již ke konci 16.století v Itálii, trvalo celé 17.století a v dalších vývojových fázích zasahovalo až do po­slední čtvrtiny 18.století. Zpočátku mělo slovo „baroko“ (podobně jako „gotika“) hanlivý význam, ale jeho skutečný původ má více výkladů, např.:

* z řeckého slova báros znamenajícího tíhu nebo hojnost;
* z portugalského či španělského slova barroco resp. barruco, které je pojmem pro perlu nepravi­delného tvaru;
* nebo z francouzského slova baroque, znamenajícího nepravidelné, bizarní, nestejné.

Umělecko-historického významu nabylo slovo baroko až v 19. století, kdy jím např. švýcarský historik Jacob Burckhardt označil italské umění od poloviny 16. století do konce 17. století (ve smyslu dekadentního a degenerovaného umění renesance).

Barokní umění jako významná epocha světových kulturních dějin však bylo rehabilitováno a dokonce kladně hodnoceno později, především zásluhou švýcarského historika Heinricha Wölfflina v jeho díle Renaissance und Barock z roku 1888.

Kulturně-historické souvislosti: barokní umění se vyvíjelo v době ostrých politických, hospodářských a duchovních protikladů. Bylo těsně spjato jednak s pokročilým procesem katolické protireformace (která začala již tridentským koncilem r. 1545), jednak s budováním panovnického absolutismu ve většině evropských států. Střet protestantismu a katolicismu vyvrcholil třicetiletou válkou (1618-1648), která zasáhla celou střední a západní Evropu a stala se do té doby posledním a nejničivějším náboženským konfliktem. Ve své poslední fázi však přerostla v konflikt řešící politické zájmy: uni­versálního impéria Habsburků a národních monarchií.

Vývoj barokního umění tak ovlivňovaly 4 základní faktory:

* 1. zrod kapitalistického ekonomického systému, jehož raným směrem byl **merkantilis­mus** a ranou výrobní formou **manufaktura**;
	2. náboženské napětí uvnitř států i mezi nimi;
	3. vznik suverénních států, které získaly svobodu náboženského vyznání (novými velmocemi se staly Francie, Švédsko a Nizozemí);
	4. společenské změny uvnitř států a regionů, které probíhaly mimo revoluce:

- vestfálským mírem (r.1648) ztratila německá říše svoji sjednocující úlohu v Evropě (rozpadla se na asi 300 suverénních států; vedle absolutistických států, jakými byly např. Braniborsko a Bavorsko, zde existovaly také stavovské monarchie, například Würtembersko a Meklenbursko);

* Francie se stala první velmocí Evropy a vzorem centralizovaného absolutistického státu ( Jacques Bossuet, kazatel Ludvíka XIV., charakterizoval absolutismus heslem „un roi, une foi, une loi“ (jeden král, jedna víra, jeden zákon) a zdůrazňoval, že kníže jako představitel státu a zástupce Boha na zemi nemá odpovědnost ani před církví, ani před lidmi);
* Nizozemí dosáhlo uznání své nezávislosti (1648) a stalo se přední evropskou obchod­ní a námořní mocností, která ovládala baltské přístavy a podílela se na námořním ob­chodu ve Středozemním moři (s Dálným východem udržovala obchodní spojení *Východoindická společnost* založená v roce 1602 v Amsterodamu);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / úvod 2**

* v severní a východní Evropě mělo převahu Švédsko, které se po třicetileté válce stalo vojenskou velmocí a ovládalo celé Baltické moře;
* naproti tomu Španělsko, které ztratilo velmocenské postavení a směřovalo k poli­tickému a hospodářskému úpadku, dosáhlo v umění nebývalého rozkvětu (kultura tzv. „zlatého španělského věku“, siglo de oro, se tehdy šířila po celé Evropě); - bez ohledu na hospodářský úpadek zůstala Itálie s papežským Římem (ohniskem pro­tireformace) vedoucí zemí evropského umění, odkud (především v architektuře a hud­bě) vycházely předlohy nových barokních forem.

Duchovní základy (vztah víry, filosofie, vědy a umění): rozpory barokní doby se promítaly do oblasti náboženského i filosofického myšlení. V zásadě šlo o hledání vztahu mezi novými formami pozná­vání světa a tradičně definovanou vírou. Základní nábožensko-filosofické problémy doby lze roz­dělit na:

* vztah víry a empirické zkušenosti (smyslovosti);
* vztah víry a rozumu;
* vztah zkušenosti (smyslovosti) a rozumu.

Smyslovou zkušenost (spojenou s induktivní metodou) jako prvotní základ a zdroj poznání zdůrazňoval empirismus (v užším smyslu senzualismus), který se rozvíjel především v Anglii a jehož hlavními představiteli byli Francis Bacon (1561-1626) a John Locke (1632-1704). Naproti tomu racionalismus (rozvíjený ve Francii a Německu) zdůrazňoval jako základ poznání proces myšlení (užívající deduktivní metodu) a z něho plynoucí logické, objektivně platné závěry. Z racionalismu vycházejí tři nejvýznamnější filosofické systémy období baroka:

* 1. *dualistický systém* (myšlení a hmota jsou dvě samostatně existující substance; jejich pojítkem je Bůh) René Descarta (1596-1650);
	2. *monistický systém* (Bůh a příroda tvoří jednotu) Benedikta Spinozy (1632-1677);
	3. *monadologie* (monady jsou uspořádané hmotné nebo duchovní substance; nejvyšší monadou je Bůh) Gottfrieda Wilhelma Leibnize (1646-1716).

Mimořádně účinným nástrojem racionálního způsobu poznávání se stala matematika jako věda dokonale přesná a objektivní, jejíž pomocí lze z několika málo axiomů vybudovat (metodou důkazů) jakkoliv složitý obecně platný systém (významní racionalističtí filosofové byli buď sami geniálními matematiky nebo budovali svou filosofii na matematicko-logické či matematicko-geometrické bázi). Účinnost matematiky se bezprostředně projevila v nebývalém rozvoji přírodních věd, především fyziky (Isaac Newton) a astronomie (Galileo Galilei, Johannes Kepler).

V barokním umění se oba principy poznávání světa (rozumový a smyslový) vzájemně prolí­nají a vyvolávají svým protikladem dojem vnitřního napětí uměleckého díla. Mírou zdůraznění ro­zumové nebo smyslové složky výtvarného díla lze v baroku zjednodušeně klasifikovat tři základní výrazové proudy:

* klasicizující baroko - obě složky (rozumová a smyslová) jsou v harmonické rovnováze;
* dynamické baroko - převažuje smyslovost a citovost;
* realistické baroko - převažuje rozumová složka.

Charakteristické znaky slohu: i když se baroko považuje za poslední universální sloh evropského kontinentu, je nutné přihlížet při jeho charakterizaci k různým podobám, které nabývalo (během svého téměř dvousetletého vývoje) vzhledem ke své společenské funkci, regionálním zvláštnostem, historickému prostředí a dalším ovlivňujícím faktorům ( k nim patří např. i vývoj věd, vynálezy, zeměpisné objevy, duchovní atmosféra společenského prostředí apod.). Proto se v rámci výtvarného

**XI / UMĚNÍ BAROKA / úvod 3**

umění obecně rozlišují tři hlavní charakteristické směry:

1. dynamické baroko, které je charakteristické pro ranou a vrcholnou fázi slohu v Itálii a pro další země, kde probíhala katolická protireformace a refeudalizace, tj. Španělsko, jižní Nizozemí a země habsburského soustátí ve střední Evropě (mimo Evropu pak Latinská Amerika);
2. klasicizující baroko, které se uplatnilo jednak jako representativní sloh absolutismu ve Francii, jednak jako sloh protestantských zemí, mj. Anglie a zemí severní Evropy;
3. realistické baroko, které představuje svébytnou podobu měšťanského slohu v rámci holand­ského malířství.

Nejobecněji (a zjednodušeně) lze baroko charakterizovat jednak jako umění principů proti- kladných k principům renesančním (např.: statičnost je nahrazena dynamismem, úměrnost nad­sázkou a bizarností, harmonie disharmonií a napětím, racionalita iracionalitou, iluzí a mysti- cismem, graciéznost patosem a exaltací atp.), jednak jako umění s ideologickou funkcí, jehož úkolem bylo inscenovat velká tématická „představení“, která měla zaujmout a přesvědčit diváka svým patosem, velkolepou nádherou, efekty světla a dynamických forem, jakož i dokonalou iluzí skutečnosti.

K dosažení tohoto cíle užívalo baroko mnoha výrazových prostředků, např. optického klamu (tzv. trompe-1’oeil), apoteózy, reálných scénografických prostředků, perspektivy či perspektivních anamorfóz, iluzionizmu či naopak plně hmotné drasticky naturalistické skutečnosti.

Předchůdci a počátky: počátky barokních forem lze sledovat v díle některých umělců italského maný­rismu, např.:

* v robustních postavách a dynamické kompozici Posledního soudu (1536-1541; Sixtinská kaple, Vatikán) Michelangela Buonarrotiho;
* v expresivně světelných a pohybových kompozicích Jacopa Tintoretta (např. Zázrak sv. Marka; 1547/48; Benátky, Accademia);
* v iluzionistických freskách **Correggia** (např. **Nanebevzetí Panny Marie v kupoli dómu v Parmě**; 1524-1530);
* v architektuře Michelangela Buonarrotiho (**schodiště dvorany medicejské knihovny při kos­tele San Lorenzo ve Florencii**; 1524-1558; tzv. **vysoký řád na průčelí paláců na Kapitolském náměstí v Římě**);

- v pozdně renesanční architektuře **Giacoma Barozzi da Vignoly**, **Giacoma della Porty** (kostel **II** **Gesù**; 1568-1575) a **Andrey Palladia** (např. průčelí kostela **II Redentore v Benátkách**; od r.

1577).

Periodizace: vývoj barokního umění se dělí na tři období. Zatímco v Itálii a ve střední Evropě se rokoko vyvíjí v rámci pozdně barokního období, ve Francii představuje samostatný sloh. V Evropě mimo Itálii se rané baroko díky třicetileté válce opozdilo a jeho počátky v 17. století se různí podle jednot­livých zemí:

* 1. rané baroko (Itálie: 1590 - 1625; Čechy a Morava: 1650 - 1690);
	2. vrcholné baroko (Itálie: seicento,1625 - 1675; Čechy a Morava: 1690 - 1740);
	3. pozdní baroko a rokoko (Itálie: settecento, 1675 - 1750; Čechy a Morava: 1740 - 1780; od roku 1745 se zde společně s barokem vyvíjí rokoko a později i klasicismus).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura 4**

**- architektura -**

Základní směry: již od počátku se vývoj barokní architektury dělí na dva základní směry:

1. dynamické baroko, jehož charakteristickými znaky jsou:
* složitý systém křivkového půdorysu (renesanční čtverec, obdélník a kruh jsou nahrazeny systémem elips, parabol a dalších křivek);
* kombinace podélného a centrálního typu půdorysu v sakrální architektuře;
* malebně zvlněná průčelí, v nichž se harmonicky střídají konvexní a konkávní tvary; - výrazná plasticita architektonických článků (portálů, říms, edikul apod.);
* bohatá výzdoba sochami a plastickými ozdobami, zakončovacími články, štukem a fresko­vou malbou;
* motiv voluty a závitnice;
1. klasicistní baroko, k jehož charakteristickým znakům (společným pro palladiánskou pozdní renesanci, z níž tento směr architektury vychází) patří:
* plošná průčelí se sloupovým portikem zakončená trojúhelníkovým nebo segmentovým ští­tem a členěná pilastry a sloupy ve vysokém sloupovém řádu;
* méně členitý a prostorně působící interiér;
* střídmá výzdoba interiéru i exteriéru stavby;
* antikizující architektonické články a zdobné prvky.

Kompozice stavby: architektura, jako nejvýznamnější obor umění, jehož úkolem byla representace, usiluje o monumentalitu. Na rozdíl od renesance, která převáděla prostor do plochy, rozvíjí pro­stor do hloubky. Vnitřní prostory se stupňují, prostupují a pomocí světla a freskové výzdoby ilu­zivně rozšiřují do nekonečných průhledů. Základním kompozičním principem stavby je osová sy­metrie (symbol božího řádu, rovnováhy hmoty a ducha apod.), která prostupuje celek i všechny detaily stavby, včetně architektonických článků a ozdob.

V sakrální architektuře směřuje vývoj ke sjednocení a rozšíření vnitřního prostoru. K základním typům zde patří:

- jednolodní (sálový) kostel s vtaženými pilíři a s redukovanými vedlejšími prostory;

- emporový kostel typu II Gesù s emporami (tribunami) nad postranními kaplemi, které jsou pro­pojeny průchody;

- čistá centrála nejčastěji na bázi elipsy prostoupené dalšími geometricky pravidelnými útvary (např. řeckým křížem, trojúhelníkem, kruhem, mnohoúhelníky apod.);

-kombinace centrálního a podélného typu: např. přístavbou vedlejších prostor k centrální stavbě nebo řazením centrálních prostor do podélného plánu.

Zámecká a palácová architektura (pojmy zámek a palác se často používají ve stejném význa­mu) byla ve své okázalé nádheře a kolosálních rozměrech pojímána stejně jako chrámy. Příznačné je zde rozdělení na hlavní trakt (obvykle zdůrazněný rizalitem) a symetricky napojená křídla ved­lejšího traktu. Monumentálně pojaté schodiště hlavního traktu spojuje vstupní vestibul s representačními prostorami prvního patra (piano nobile), především s velkým sálem, který někdy zaujímal prostor dvou podlaží a byl spojen dalším schodištěm s architektonicky řešeným parkem.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura 5**

Přísnému ceremoniálu absolutismu odpovídala i přísná symetrie celého architektonického komplexu, která se obvykle zachovávala i v členění interiérů. V tom smyslu patří k nejčastějším dispozicím barokní zámecké a palácové architektury:

* starší (renesanční) čtyřkřídlá dispozice italského typu;
* trojkřídlá (podkovovitá) dispozice francouzského typu s čestným dvorem (cour ďhoneur);
* centrální dispozice;
* jednokřídlá dispozice s průčelím členěným rizality, nárožními věžemi nebo pavilony.

Konstruktivní prvky: v návaznosti na renesanci užívá barokní architektura všechny typy klasických konstruktivních prvků: architrávový systém svislé podpory a vodorovného kládí, oblouk, klenbu, kupoli a různé typy pilířů a sloupů.

Druhy kleneb:

* **valená klenba**
* **valená klenba s pasy**
* **klášterní klenba**
* **necková klenba**
* zrcadlová klenba (na obdélném nebo eliptickém půdorysu)
* valená klenba s lunetami (výsečemi)

Druhy kupolí: (příklady)

**- kupole s tamburem na pendetivech**

**- kupole na eliptickém půdorysu**

**- kupole na polygonálním tamburu**

**- dvouplášťová kupole**

**Druhy staveb:**

Sakrální architektura: vedle monumentálních kostelů (typu II Gesù) a klášterních komplexů (např. jezuitských kolejí) vzniká i řada menších staveb zvláštního kultovního určení: např. loreta se svatou chýší (jako typ mariánského poutního místa), kaple, poutní kostely, morové sloupy, kří­žové cesty a další.

Zámek, palác, měšťanské domy a veřejné budovy: vedle representativní architektury (městských) paláců a (venkovských) zámků se vyvíjejí i typy měšťanských domů a veřejných budov (tržnice, radnice, špitály, university, správní budovy apod.), které přebírají členění i dekor palácové archi­tektury.

Fortifikační architektura: zvláštní druh městské architektury představují systémy opevnění budo­vané na strategicky významných místech. Typické barokní opevnění bylo vybudováno na hvězdi­covém půdorysu a sestávalo z několikanásobného systému hradeb s baštami (bastiony), příkopy a dalšími stavbami speciálního obranného určení (např. raveliny, contregardy, redany, tenaillony aj.). Rovné předpolí vně hradeb (glacis) usnadňovalo palbu proti nekrytému nepříteli. Součástí do­konale opevněného města měla být i citadela - zvláštní pevnost jako poslední útočiště obránců.

Zahradní architektura: podle způsobu architektonického uspořádání a úpravy přírodní scenérie v okolí zámku nebo paláce se rozlišují tři základní typy parků (zahrad):

5

* 1. italská zahrada řešená na svažitém terénu pomocí teras, ramp, balustrádových schodišť a exeder (společenských prostor). Celek doplňují fontány, vodní kaskády a perspektivní průhle­dy, které iluzivně prodlužují vzdálenosti. Zeleň zde tvoří především vysoké stinné jižní dřeviny;

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura 6**

1. francouzský park komponovaný na přísně geometrickém, osově souměrném půdorysu, jehož hlavní osa prochází středem zámku a čestného dvora a vytváří spojnici k další menší stavbě uvnitř parku, kterou může být zámeček, gloriet (zahradní pavilon) nebo oranžerie (skleník). Rovná část zahrady přiléhající k zámku (parter) je vytvořena pomocí živých plotů, květin a ba­revného štěrku, takže působí jako krajkový koberec (broderie). Samostatná architektonická centra jednotlivých částí parku mohou tvořit další zvláštní zahradní stavby, jako např. nym- feum, belveder, sala terrena či grotty;
2. anglický park v podobě volné, ale upravené přírody (kde se střídají louky, lesíky i jednotlivé stromy), jejíž zdánlivou nahodilost oživují romantické stavby: umělé zříceniny, neogotické poustevny (ermitáže), selská stavení, čínské pavilony apod.

Urbanismus: pro barokní sloh je typický rozvinutý cit pro urbanizmus, kdy se mohly (díky podpoře ab­solutistických panovníků) realizovat některé představy renesančních architektů o ideálním městě. K významným prvkům, které baroko vneslo do výstavby a plánování města, patří zejména:

* pravidelnost nejčastěji symetrického polygonálního plánu;
* zdokonalení systému městského opevnění;
* harmonické začlenění staveb do přírodního prostředí a vytváření pohledově estetických celků;
* vytváření representativních městských center s palácem, náměstím či parkem;
* péče o městskou zeleň (zakládání parků, výsadba alejí apod.);
* projekty nových typů veřejných budov (pro správu, soudy, armádu apod.) a nájemných domů;
* princip jednotných průčelí u budov stejného účelu (uplatňovaný na dlouhých frontách obytných domů.

**Architektonické články a části stavby:**

římsa - vodorovný profilovaný pás vystupující ze zdi; určuje základní horizontální členění vnějšku i vnitřku stavby; pro dynamické baroko je typická několikanásobně odstupňovaná a zalamovaná římsa;

atika - nízká ozdobná zeď nad hlavní římskou budovy, která měla zakrývat pohled na střechu; ně­kdy ji tvoří balustráda s vázami, piniovými šiškami, sochami apod.;

balustráda - zábradlí z kuželek (baluster) lemující ochozy, schodiště, lodžie, okraje střech apod.; štít - zakončení průčelní stěny stavby zakrývající čelo střechy. Tvary a zdobné prvky štítu jsou ty­pické pro jednotlivé stavební slohy, jejich období a regionální varianty:

* pro rané baroko je typický jednoduše obrysově členěný štít s trojúhelným nebo segmentovým za­končením a volutová křídla,
* štíty vrcholného a pozdního baroka jsou bohatě obrysově členěné a tvarované, v půdorysu se lomí a prohýbají, jejich polopilíře jsou vytočeny ven hranou. Obměnou oproti ranému baroku je prolo­mený nebo zalomený štít;

edikula - architektonické orámování portálů, oken, nik apod. pilastry nebo sloupy s kládím, na němž spočívá (trojúhelníkový, segmentový aj.) štít;

fronton - štít nad oknem nebo dveřmi;

portál - architektonické nebo sochařské orámování vchodu.Tvary a ozdobné prvky portálu kore­spondují s motivy štítu a určují slohové a časové zařazení stavby:

* pro raně barokní portály jsou typické trojúhelné a segmentové frontony, volutová křídla, obelisky a pásová bosáž (nebo prstence) na dřících polosloupů a pilastrů,

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura 7**

* pro vrcholně barokní portály jsou charakteristické zalamované římsy a frontony, konkávní a kon- vexní profilování i bohatá sochařská a štuková výzdoba;

okno - uspořádání, tvar a výzdoba oken určují (podobně jako portály a štíty) slohové a časové zařa­zení stavby:

* pro raný barok jsou typická obdélná, méně zdobená a obrysově jednoduchá okna se střídajícími se trojúhelnými a segmentovými frontony nebo půlkruhová a obloukem zakončená okna chrámové architektury;
* ve vrcholném a pozdním baroku se uplatňují okna se zalamovanou, složitě tvarovanou nadokenní římsou a bohatě zdobenou suprafenestrou. Ke klasickému obdélnému a obloukovému tvaru okna přibývá eliptické okno (tzv. „oeil de boeuf“ neboli volské oko) a různě tvarované kasulové okno (tva­rem podobné kasuli - kněžskému ornátu) typické pro chrámovou architekturu;

portikus - sloupová plochostropá předsíň ve stylu antických chrámů předstupující část stavby na

straně hlavního vchodu;

lodžie - otevřená arkádová chodba nebo síň;

kolonáda - sloupořadí, sloupová neklenutá chodba;

rizalit - část stavby předstupující před průčelí v celé výšce stěny (včetně střechy) a zdůrazňující střed nebo okraje průčelí;

pilastr - svislý architektonický článek vystupující z líce stěny a opatřený hlavicí a patkou; dvojice pilastrů blízko sebe tvoří sdružené pilastry, několik pilastrů složených do vrstev tvoří svazkový pilastr;

lizéna - plochý svislý architektonický článek bez hlavice a patky; vodorovně propojené lizény tvoří lizénové rámy;

arkáda - oblouk na svislých podporách (sloupech nebo pilířích); oblouky na pilastrech, poloslou- pech apod., které jsou přisazeny k plné stěně, tvoří slepé arkády;

polosloup - sloup částečně vystupující ze zdi (podobně jako pilastr, slepé arkády nebo lizéna nemá nosnou funkci, kterou pouze naznačuje, ale má na architektuře především dekorativní a členící funkci);

nika - výklenek, nejčastěji půlválcového tvaru, zakončený čtvrtkulovou klenbou - konchou;

archivolta - plastické orámování čela a líce oblouku;

supraporta - dekorativní pole nade dveřmi; suprafenestra je podobně pojaté dekorativní pole nad okny.

**Dekorativní prvky, druhy ornamentu:**

karyatida - sloup ve tvaru ženské postavy převzatý z antického iónského řádu;

herma - dekorativní figurální plastika, zdobný prvek např. portálů, kde nahrazuje pilastr;

atlanti - obří postavy nahrazující (především u portálů a balkónů) funkci nosného článku;

putto (mn.č.putti) - dekorativní plastika v podobě andílka, ale obvykle bez křídel;

piniová šiška, obelisk, lucernička, čuček, koule, váza aj. - plastické zakončovací články na ští­tech, portálech, nikách, balustrádách, frontonech apod.;

maskaron - reliéfní zdobný motiv v podobě stylizované a ornamentálně dotvořené lidské tváře;

zavíjený ornament (rollverk) - typ ornamentu z plochých zavinutých pásků;

páskový ornament - typ ornamentu vytvořený skladbou stejně širokých nebo užších a širších pás­ků, místy doplněných akantem a závěsy z třapečků nebo zvonkovitých kvítků;

kartuše - ornamentálně orámovaná plocha, v níž bývají letopočty, nápisy, znaky, domovní znamení apod.;

boltcový ornament - raně barokní ornament v podobě ušního boltce;

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Itálie **/** rané baroko **8**

vybíjený ornament (beschlagwerk) - typ ornamentu z plochých pásků, které jsou jakoby přibity napodobenými hřebíčky;

akant - bodlákovitá rostlina s dekorativně stylizovanými listy. Objevuje se v různých úpravách v hlavicích (korintských) sloupů, barokních řezbách, kamenných reliéfech, štuku, kovaných mřížích atd.; na počátku 18. století se objevuje akant s pentlí proplétající se s akantovými listy;

mušle - ornament ve tvaru stylizované lastury typický pro dobu kolem roku 1730 - 1740; postupně nabývá asymetrických tvarů, prokrajuje se a mění v rokaj;

mřížka - ornament charakteristický pro dobu kolem roku 1740 - 1750. Kombinuje se s mušlí a později s rokajovým ornamentem;

bosáž - plasticky ztvárněné nebo v omítce napodobené kvádrové zdivo. Podle způsobu povrchové­ho opracování se dále rozlišuje:

* diamantová bosáž,
* pásová bosáž,
* prstencová bosáž;

závěrečný klenák - plasticky opracovaný (často větší a ozdobnější) kamenný článek ve vrcholu oblouku nebo klenby;

sloupové řády - k základním sloupovým řádům, které přešly do baroka z renesance, patří dórský, iónský, korintský, toskánský a kompozitní sloup. Nový barokní typ představuje tzv. šalomoun- ský sloup s tordovaným (šroubovitě stáčeným) dříkem (nazvaný tak podle biblí tradované podoby sloupů jeruzalémského chrámu);

voluta - motiv spirálového závitu. Vyskytuje se např. v iónských hlavicích, konzolách, v křídlech barokních štítů, supraportách, suprafenestrách a nadpražních římsách;

zrcadlo - orámovaná nebo mírně vpadlá a v obryse vykrajovaná plocha na stropě. Zůstává buď vol­ná mezi štukaturami, nebo je vyplněná malbou;

girlanda - ornamentální motiv tvořený řadou závěsů (festonů) z listů, květů a ovoce;

feston - závěs z listů, květů a ovoce propletený nebo zakončený stuhami;

listovec (lesbické kyma) - pásový ornament složený ze stylizovaných listů;

vejcovec (iónské kyma) - pásový ornament iónského původu, v němž se střídají vejcovité a hrotité tvary;

perlovec (astragal) - pásový ornament složený jakoby z navlečených perel kulovitého nebo eliptic­kého tvaru;

antemion - pásový ornament, v němž se střídají stylizované palmové listy (palmety) s květy lotosu.

**Itálie**

Rané baroko (1590 - 1625): barokní architektura vznikala v Římě v návaznosti na tvorbu manýristic­kých architektů, především Michelangela, Palladia a Vignoly. Nositelkou nového slohu se zde stala sakrální architektura, která měla v duchu tridentského koncilu své jasně definované ideologické po­slání - měla být výrazem autority církve (auctoritas ecclesiae) a zároveň svojí nádherou i „velkole­pým představením“ („spettacoli grandiosi“) umocňujícím prožitek víry.

První fázi ve vývoji sakrální architektury podélného typu představuje římský jezuitský kostel II Gesù (1568 - 1584) architektů Giacoma Barozzi daVignoly (1507 - 1573) a Giacoma della Porty (1539 - 1602) (tvůrce průčelí), jehož dispozice plně odpovídala potřebám protireformace (roz-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Itálie **/** rané baroko **9**

lehlý jednolodní prostor pro velký počet věřících, postranní kaple pro soukromou pobožnost, zdů­razněný prostor hlavního oltáře) a stal se proto vzorem podobně projektovaných kostelů v ostatních katolických zemích. Schéma podélné dispozice (inspirované kostelem II Gesù), které začalo v sakrální architektuře převažovat, pak uplatnil Carlo Maderno (1556 - 1629), první velký barokní architekt, v dostavbě chrámu sv. Petra v Římě jako trojlodní baziliky se širokým sloupovým prů­čelím a v projektech dalších římských chrámů.

Nové slohové cítění se začalo prosazovat i ve světské architektuře - vilách a palácích vý­znamných rodů (Borghese, Barberini, Doria a Pamphili), jejichž někteří příslušníci se stávali kardi­nály a papeži. Zatímco renesanční paláce ještě připomínají svou uzavřenou dispozicí pevnost, ba­rokní rezidence jsou již otevřeny do prostoru a architektonicky propojeny s okolní přírodou.

CARLO MADERNO (1556 - 1629): hlavní představitel architektury raného římského baroka, strýc a učitel Francesca Borrominiho. Jako architekt pracující ve službách papeže Pavla V. (z rodu Borghe­se) se zabýval především chrámovými stavbami, pro něž vytvořil typ průčelí, které je charakteris­tické výrazně plastickými články, zdůrazněnou vertikalitou a prostorovou hloubkou.

**Hlavní díla v Římě:**

dostavba chrámu sv. Petra (1607-1626; připojením bazilikálního trojlodí k dosavadní rene­sanční centrále Maderno navázal na koncepci kostela II Gesù a potřeby nové protireformační litur­gie. Široké průčelí se sloupovým portikem a celkem pěti vchody měly doplňovat dvě boční věže (z nichž se však realizovaly pouze základny) a tvořit tak výškový pendant k Michelangelově obrovské kupoli);

kostel Santa Suzanna (1594-1605; nejvýraznější architektonický prvek kostela představuje Madernovo typické, plasticky modelované průčelí, které je rozdělené do tří polí a harmonicky rytmizované sloupy, pilastry a bohatě zdobenými nikami);

kupole kostela Sanť Andrea della Valle (1622-1625; vedle proslulé Madernovy kupole (druhé největší kupole v Římě) zde stojí za pozornost i pompézní, vrcholně barokní průčelí Carla Rai-naldiho z roku 1665 zdobené sdruženými sloupy a několikrát zalamovaným štítem).

**Další díla v Římě:**

projekt Palazzo Barberini (1628-1633; vstupní průčelí paláce se třemi klasickými vzestupně uspořádanými řády realizoval Lorenzo Bernini);

kupole kostela San Giovanni dei Fiorentini (1614; v kostele je Carlo Maderno spolu se svým synovcem Francescem Borrominim pohřben);

kaple v Palazzo del Quirinale (1574 - 30. léta 18.stol.; dříve byl palác letním sídlem papežů, nyní je oficiální rezidencí italského presidenta).

GIOVANNI VASANZIO: vl.jm. Jan van Santen; vlámský architekt a malíř pocházející z Utrechtu a působící v Říme na přelomu 16. a 17. století. V letech 1613 - 1615 vystavěl pro synovce Pavla V. (kardinála Scipiona Borghese) Villu Borghese, jejíž početné výklenky a výstupky, plastiky a reliéfní pole vystupující z hmoty stavby, jsou typickým výrazovým prostředkem pozdně manýristického tvarosloví. (Dnes se ve vile nachází Museo e Galleria Borghese s vynikající sou­kromou sbírkou obrazů a soch shromážděných touto rodinou; je zde např. slavné sousoší Apollóna a Dafné Lorenza Berniniho nebo socha Pauliny Borghese, Napoleonovy sestry zobrazené jako Venuše, od Antonia Canovy).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Itálie **/** vrcholné baroko **10**

Vrcholné baroko (1625 - 1675): hlavními protagonisty vrcholného období barokní architektury v Římě jsou Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Francesco Borromini (1599-1667), Pietro da Cortona (1596-1669) a Carlo Rainaldi (1611-1691), kteří zde pracovali ve službách papežů (Urbana VIII., Inocence X. a Alexandra VII.) jak na jednotlivých stavbách paláců a kostelů, tak i na rozsáhlých projektech urbanistických úprav, které s novou výstavbou souvisely. Zvláště za Alexandra VII. do­šlo k realizaci řady velkých projektů, jakými byla úprava Piazza San Pietro, Piazza del Popolo, Piazza della Rotonda a dalších římských náměstí a přilehlých ulic.

Mimo Řím se barokní architektura vyvíjela v severní i jižní Itálii, především:

- v Turíně, hlavním městě státu Piemont a rezidenci savojského vládnoucího rodu, kde již od konce 16.století probíhala intenzívní a urbanisticky promyšlená výstavba moderního města na pravidelném, šachovnicově uspořádaném základu původně římského tábora. Nejvýznamnějšími architekty zde byli Guarino Guarini (1624-1683), představitel dynamického směru, a Filippo Juvarra (1678-1736),představitel klasicistního směru italské, již pozdně barokní architektury;

- v Benátkách - jednak v návaznosti na architekturu Andrey Palladia a jeho následovníků, jed­nak ve svébytné eklektické linii Baldassare Longheny (1604-1682);

- v Lecce (Apulie), kde vznikala svérázná architektura bohatě dekorativního stylu, v němž se spojují prvky španělského baroka se staršími renesančními a středověkými motivy (kostel Santa Croce; 1548-1697).

PIETRO DA CORTONA (1596 - 1669): vl.jm. Pietro Berrettini; malíř a architekt, významný předsta­vitel římské barokní nástěnné malby, v níž naplno rozvinul možnosti iluzívního propojení obrazu s architekturou (např. v nástropní fresce Triumf Boží prozřetelnosti v Palazzo Barberini). Jako ar­chitekt reprezentující spíše klasicistní linii dokázal s mimořádným citem sladit jednotlivé části stav­by (především kupoli s průčelím) a zároveň celou stavbu zakomponovat do prostředí městského parteru.

**Hlavní díla v Římě:**

průčelí kostela Santa Maria della Pace (1656-1657; P. Marie Míru; netradičně pojatý po- lokruhovitý portikus, pro nějž bylo Pietro da Cortonovi vzorem Bramanteho Tempietto, doplňují dvě opačně vyklenutá křídla, nižší než průčelí, která společně s portikem dynamizují celou stavbu a vyvolávají jedinečný scénický efekt);

kostel Santi Luca e Martina (1635-1650; sv. Lukáše a Martiny; první barokní kostel na půdo­rysu řeckého (rovnoramenného) kříže je podobně jako kostel Santa Maria della Pace podivuhodný svým mistrně propracovaným průčelím, jehož vypuklá část, připomínající motiv tamburu, i deko­rativní prvky, jsou v dokonalém souladu s kupolí. Přísnou symetrii stavby zde zdůrazňuje malý segmentový štít na hlavní římse ozdobený kartuší, jejímž středem prochází osa spojující lucernu, kupoli i střední část průčelí).

GIAN LORENZO BERNINI (1598 - 1680): sochař, architekt a urbanista, renesanční typ geniálního „uomo universale“. Ve službách tří papežů, především však Urbana VIII. a Alexandra VII., vytvořil v Římě řadu vynikajících děl (počínaje architekturou a sochařskou výzdobou fontán, přes přestavby a novostavby paláců a kostelů, až k rozsáhlým úpravám římských náměstí a ulic) a vtiskl tomuto městu jedinečnou barokní podobu. Vnesl do baroka velkolepou monumentální formu založenou

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Itálie **/** vrcholné baroko **11**

na jednoduchých křivkových tvarech (elipse, kruhu), využití (Michelangelovy koncepce) tzv. vysoké­ho řádu, výrazné plasticitě architektonických článků a efektní scénické působivosti.

**Hlavní díla v Římě:**

baldachýn v chrámu sv. Petra (1624-1633; z řady děl určených pro výzdobu chrámového interiéru, kterými Berniniho pověřil papež Urban VIII., vyniká bronzový baldachýn nad hlavním oltářem o výšce 28 metrů, který je obrovskou zvětšeninou baldachýnu užívaného při procesích. Dominantním prvkem baldachýnu jsou tordované tzv. šalamounské sloupy (colonne tortili), které převyšují chrámovou apsidu a udělují oltářnímu prostoru dynamický pohyb. Bernini byl zároveň pověřen ztvárněním pilířů křížení chrámových lodí, do nichž vsadil originální sloupy původního oltáře a vyjádřil tak kontinuitu raného křesťanství s dobou protireformace);

kolonáda na náměstí sv. Petra (1656-1657; kolonáda, kterou tvoří 284 toskán­ských sloupů ve čtyřech řadách, a která měla svým tvarem symbolizovat „církev otevírající svou náruč zástupům věří­cích“, obíhá kolem náměstí v podobě lichoběžníku a příčně položené elipsy, v jejímž středu je vzty­čen obelisk z Neronova cirku. Na Michelangelovu koncepci Kapitolského náměstí zde navazuje Berniniho uložení obou lichoběžných sloupových křídel, která se v koridoru před bazilikou rozšiřují a zvyšují tak, pomocí perspektivní iluze, účinek jejího průčelí);

průčelí Palazzo Barberini (1628-1633; zatímco půdorys budovy s trojkřídlou dispozicí a čestným dvo­rem navrhl pro synovce Urbana VIII., Taddea Barberiniho, Carlo Maderno, Barberini realizoval konečnou podobu průčelí se třemi vzestupně uspořádanými sloupovými řády (polosloupy s dórskými hlavicemi v přízemí, polosloupy s iónskými hlavicemi v prvním patře a pilastry s korintskými hlavicemi ve druhém pat­ře) a originálně zapuštěnými okny se zešikmeným ostěním ve druhém patře);

schodiště zv. Scala Regia ve Vatikánu (1663-1666; i tato architektonická kompozice je dalším příkladem Berniniho schopnosti využívat iluzívní perspektivu a různé scénické efekty. Zdánlivého pro­dloužení schodišťového ramene zde architekt dosáhl kónickým zúžením schodišťových stupňů a zároveň zkrácením roze­stupů mezi sloupy);

kostel SanťAndrea al Quirinale (1658-1670; umělecky nejvýznamnější Berniniho kostel, nazývaný podle růžového mramoru interiéru „perla baroka“, je tak jako řada dalších římských ba­rokních kostelů relativně malý. Stísněné místní podmínky vedly Berniniho k volbě centrální stavby na půdorysu příčně položené elipsy, v jejíž mohutných zdech je zabudováno osm kaplí včetně chó­ru a vchodu, které leží na její kratší ose. Na průčelí kontrastuje strohá přímočarost pilastrů ve vyso­kém řádu s půlkruhovitými tvary portiku, přístupového schodiště a termálního okna)

**Další díla v Římě:**

**průčelí Palazzo Chigi-Odescalchi** (1644);

**lodžie Palazzo del Quirinale na Piazza del Quirinale** (1635);

**průčelí kostela Santa Bibiana** (1624-1626).

FRANCESCO BORROMINI (1599 - 1667): vl.jm. Francesco Castelli; synovec Carlo Maderny, pod jehož vedením začínal pracovat jako kameník a kreslič plánů, když přišel kolem roku 1620 (po krátkém pobytu v Miláně) do Říma. Vedle G.L.Berniniho a G.Guariniho je považován za největšího evropského architekta 17.století a zakladatele dynamického (radikálního) směru barokní archi­tektury. Své stavby, hlavně kostely, projektuje velmi složitě a originálně: vychází z průniků stereometrických těles a konvexně-konkávních křivek, využívá tvarových nadsázek i iluzívních možností perspektivy. Prázdnou plochu fasády redukuje na minimum a prostřednictvím výrazné plasticity ar­chitektonických článků i další bohaté dekorace proměňuje architekturu ve velkolepé sochařské dílo.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Itálie **/** vrcholné baroko **12**

Ve své době působily Borrominiho stavby výstředně až iracionálně, neboť (podle názoru Berniniho) zpochybňovaly antropomorfní koncepci renesance a v širším smyslu i obecná kompoziční pravidla architektury.

**Hlavní díla v Římě:**

kostel San Carlo alle Quattro Fontane (interiér: 1638-1641; průčelí: 1664-1667; pro­jekt kostela a kláštera španělských trinitářů (u křižovatky „Čtyř kašen“), zasvěceného sv. Karlu Boro-mejskému, byl Borrominiho prvním a zároveň posledním dílem, když v letech 1664 - 1667 praco­val až do své tragické smrti na průčelí kostela. Základním motivem jeho zřejmě nejproslulejšího díla je několikanásobné konvexně-konkávní zvlnění, které probíhá jednak obvodem i půdorysem interiéru a vrcholí oválem kazetové kupole, jednak ve zvlněné rovině trojitě zakřivené fasády, kde vyvolává dynamický kontrast ve spojení s vysokým sloupovým řádem. (Ve skoseném rohu kostela se na­chází jedna ze čtyř kašen se sochou bohyně Junony, které zdobí křižovatku ulic Via delle Quattro Fontane a Via del Quirinale));

kostel Sanť lvo alla Sapienza (1642-1644; 1646-1665; kostel situovaný na malém nádvoří Palazza della Sapienza, v němž až do roku 1935 měla své sídlo stará Římská universita, je dalším příkladem Borrominiho tvůrčí originality. Základní půdorysný motiv šesticípé hvězdy zde přechází i do šestidílné kupole bez tamburu, která je poskládána ze střídavě konvexních a konkávních seg­mentů a zakončena neobvykle vysokou lucernou se spirálovitě stoupajícím schodištěm);

kostel Sanť Agnese in Agone (1652-1657; průčelí: 1666; („agones“ byly atletické závody, které se zde konaly v 1. století za Domitianovy vlády); kostel sv.Anežky na Piazza Navona, jehož stavbu zahájili ro­ku 1652 Girolamo Rainaldi a jeho syn Carlo Rainaldi, byl posledním Borrominiho dílem, na kte­rém pracoval z pověření svého mecenáše papeže Inocence X. Svým konkávně prohnutým a při­tom proporčně vyváženým průčelím zde úspěšně pozměnil původní projekt Rainaldiů s extrémně předsunutým portikem, který by zcela narušil typicky protáhlou dispozici náměstí uchovávajícího si původní tvar starořímského závodiště);

**Další díla v Římě:**

Oratorio e Casa di San Filippo (1637-1650; oratoř řádu Filipa Neriho - oratoriánů ( Filip Ne-

ri nejdříve založil bratrstvo laiků, kteří se společně účastnili bohoslužeb a pomáhali poutníkům a nemocným). Mohut­nou stěnu konkávního průčelí oratoře odlehčuje množství plastických a tvarově originálních článků, jejichž působivost násobí kontrasty barev, světel a stínů);

západní průčelí jezuitské koleje Palazzo della Propaganda Fide (1654-1662/64; dlouhou souvislou plochu fasády, která se stala svým pojetím prototypem jezuitských kolejí a veš­keré řádové architektury, zde Borromini rytmizuje plasticky členěnými poli, v nichž se střídají pří­mé linie s konkávními a konvexními křivkami);

dostavba Palazzo Pamphili ( vedení stavby sídla rodiny Inocence X., kterou začal z papežo­va pověření budovat roku 1646 Girolamo Rainaldi, převzal Borromini a vylepšil řadou efektních architektonických prvků, jako např. galerií, impozantními vchody a centrálním oknem na náměstí přepaženým konvexní římsou);

**úprava interiéru kostela San Giovanni in Laterano** (1646-1650).

CARLO RAINALDI (1611 - 1691): poslední z významných římských architektů vrcholného baroka, dlouhou dobu pracující společně se svým otcem Girolamo Rainaldim (1570-1655), konzervativ­ním architektem, který zůstával pod vlivem manýristické tradice svého učitele Domenica Fontany. Teprve ve službách papeže Alexandra VII. se vypracoval ke svébytnému a v Římě neobvyklému stylu. Působil však také v Modeně, Parmě, Piacenze a v Bologni.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Itálie **/** vrcholné baroko **13**

**Hlavní díla v Římě:**

kostel Santa Maria in Campitelli (1660/62-1667; dominantním architektonickým motivem, který Rainaldi s oblibou používá v interiérech i na průčelích kostelů, je větší počet samostatných nebo sdružených sloupů, které zde mají jak scénický, tak ideově-symbolický význam);

průčelí kostela Santa Maria della Valle (1661-1665);

dvojice kostelů Santa Maria in Montesanto a Santa Maria dei Miracoli na Piazza del Popolo (1662-1667; dvojice pohledově stejných, symetricky situovaných kostelů, jejichž vzorem byl Rainaldimu římský Pantheon, měla tvořit hlavní dominantu náměstí a zároveň impo­zantní vstupní rámec do města při ústí tří z něho vycházejících ulic (tzv. trivia). Problém nestejného tvaru pozemků a potřeby zachovat pohledovou symetrii zde Rainaldi vyřešil užitím oválného půdo­rysu pro kostel Santa Maria in Montesanto a kruhového půdorysu pro kostel Santa Maria dei Mira­coli).

GUARINO GUARINI (1624 - 1683): architekt, filosof a matematik; představitel radikálního směru barokní architektury v Turíně a jeden z nejvýznamnějších architektů italského baroka. I když se in­spiroval Borrominiho architekturou (např. ve využití trojúhelníkové geometrie nebo ornamentálně strukturálních motivů), zároveň ji i překonával mimořádnou tvůrčí představivostí, větší složitostí i vyšší technickou náročností. Tím se stal průkopníkem nového typu architektury, která si již neklade za hlavní úkol kompoziční řešení prostoru, ale spíše techniku jeho konstruktivního vyjádření.

Již v patnácti letech vstoupil do řádu theatinů a v Římě vystudoval filosofii, teologii, mate­matiku a architekturu. Svými poznatky a myšlenkami, mj. o prolínání různých stereometrických tě­les a o konstrukcích nových podpěrných systémů, které vyložil v knize Architettura civile (1668; 1737), ovlivnil architekturu především na sever od Alp (např. zvláštní typ klenby zv. „guarineska“ byl používán v pozdním baroku a rokoku v Rakousku i v Čechách).

**Hlavní díla v Turíně:**

Cappella della Santissima Sindone turínského dómu (1667-1690; nejobdivuhodnější částí kruhového prostoru kaple určené k uchovávání plátna (zv. Santo Sudario), do kterého bylo zavinuto Kristovo mrtvé tělo, je Guariniho originální kupole konstruovaná na principu šestatřiceti ob­loukových segmentů kladených v šesti řadách nad sebe a vytvářejících tak její kuželovitou struktu­ru. Zatímco okna vsazená mezi každý oblouk celou konstrukci prosvětlují a iluzivně odlehčují, vzhůru se zkracující segmenty vytvářejí dojem její mimořádné výšky.

Přestože Guariniho kupole nemají své bezprostřední formální vzory, vyplývá z jeho traktátu o ar­chitektuře, že zdroj své inspirace našel mj. v transparentní struktuře odlehčené stěny gotického stavitelství);

kostel San Lorenzo (1668-1687; centrální prostor chrámové lodi, vytvořené na půdorysu pravi­delného oktogonu se stranami konvexně prohnutými směrem ke středu, je zaklenut kupolí, jejíž nosnou konstrukci zde tvoří čtyři dvojice překřížených oblouků sbíhajících se do tvaru osmicípé hvězdy. Transparentní účin konstrukce zdůrazňují (podobně jako v Cappella della Santissima Sindone) důmyslně zasazená okna);

Palazzo Carignano (1679-1681; Borrominiho princip konvexně-konkávní stěny, který Guarini použil na průčelí paláce, získal zde novou kvalitu ve spojení s netradičním cihelným zdivem. Palác představuje typ representativní architektury, který ovlivnil jak tuzemskou, tak zejména rakouskou zámeckou architekturu na počátku 18.století).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Itálie **/** pozdní baroko a rokoko **14**

BALDASSARE LONGHENA (1604 - 1682): nejvýznamnější představitel benátské vrcholně barokní architektury, v níž eklekticky uplatňoval jak prvky palladiánské pozdní renesance, tak i prvky dy­namického směru římského baroka. V roce 1630/31 byl pověřen stavbou votivního kostela Santa Maria della Salute (1630/31-1687; kostel postavený jako děkovný dar P. Marii za skončení mo­rové epidemie se nachází na impozantním místě při ústí Velkého kanálu), který navrhl (v duchu by­zantské tradice) jako centrální stavbu na oktogonálním půdorysu s odděleným presbyteriem, vyso­kou kupolí a bohatě zdobeným a plasticky modelovaným průčelím, v němž se mimo jiné inspiroval i klasickým stylem benátského kostela II Redentore (Spasitele) od Andrey Palladia.

K dalším významným Longhenovým stavbám v Benátkách patří například schodiště kláš­tera San Giorgio Maggiore (1643-1645) a palác Cà Pesaro (1652/59-1710) na nábřeží Vel­kého kanálu (Canal Grande).

Pozdní baroko a rokoko (1675 - 1750): i když Řím přestává být centrem uměleckého dění (kterým se stává Paříž Ludvíka XIV.), již tradičně zůstává místem studia antického umění. Antika se zde znovu stává středem zájmu vědců, umělců i vzdělané aristokracie. Nově se interpretuje a idealizuje, její památky zkoumá nová věda - archeologie.O antiku se zajímají i papežové, jejichž zásluhou je pře­devším uchovávání a restaurování památek, které byly již od doby Klementa XI. shromažďovány ve Vatikánských a Kapitolských muzeích (v polovině 18.století jmenoval papež Klement XIII. ge­nerálním ředitelem římských antických sbírek německého archeologa Johanna Joachima Winckel- manna).

Zatímco např. Španělské schody společně s kostely Santa Croce in Gerusalemme a Santa Maria della Maddalena (ve stylu tzv. římského barocchetta - italské varianty rokoka) představují poslední fázi dynamického proudu barokní architektury, průčelí baziliky San Giovanni in Late- rano je příkladem dále se vyvíjejícího klasicistního proudu, který v Římě representuje Carlo Fon- tana (1634-1714).

V klasicizujícím stylu pokračuje vývoj i v dalších nejvýznamnějších italských městech:

* Turínu, především v díle Filippo Juvarry (1678-1736), Fontanova žáka;
* Neapoli, především v díle z Říma povolaných architektů Ferdinanda Fugy (1699-1782) a Luigi Vanvitelliho (1700-1773);
* a v Benátkách v návaznosti na tradiční linii palladiánské architektury.

CARLO FONTANA (1634 - 1714): nejvýznamnější představitel římské pozdně barokní architektury, žák Lorenza Berniniho, v jehož ateliéru pracoval 10 let, než se roku 1665 osamostatnil. Jeho prvním významným samostatným dílem a zároveň milníkem na cestě k pozdně baroknímu klasicismu je průčelí kostela San Marcello al Corso (1682-1683), v němž se jakoby vrací k přehledné a sloupovými řády jednoduše členěné kompozici ve stylu Carlo Maderny.

Z řady zakázek, na kterých pracoval v Římě (některé nebyly z různých důvodů realizovány), patří k jeho dalším významným projektům např. dostavba Palazzo di Montecitorio (1694- 1697; dříve Palazzo Ludovisi započatý Lorenzo Berninim) s nerealizovaným návrhem půlkruhovi- tého náměstí před hlavním průčelím paláce nebo budova papežské celnice (kol. 1700; nyní Burzy), jejíž součástí jsou i zbytky Hadriánova chrámu z r. 145.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Itálie **/** pozdní baroko a rokoko **15**

**Další významná díla architektury v Římě:**

Španělské schody (Scala di Spagna) (1723-1726; Alessandro Specchi, Francesco de Sanctis. Monumentální schodiště, jehož působivost dotvářejí terasy a schodišťová křídla, spojuje náměstí Piazza di Spagna s kostelem Santa Trinità dei Monti. Přísně osovou symetrii zde v horní části schodů zdůrazňuje antický obelisk, zatímco střed náměstí pod schody zdobí Fontana della Barcaccia (ve tvaru staré loďky, z níž vytéká voda a která je napůl ponořena v mělkém bazénu) od Pietra (?) Ber- niniho);

průčelí kostela San Giovanni in Laterano (1732-1735; Alessandro Galilei. Průčelí late­ránské baziliky je příkladnou ukázkou nastupujícího klasicistního proudu v pozdně barokní archi­tektuře navazujícího na pozdně renesanční architekturu Andrey Palladia a Michelangela a raně ba­rokní tvorbu Carlo Maderny, zejména na jeho ztvárnění průčelí baziliky sv.Petra);

průčelí kostela Santa Maria della Maddalena (1735; Giuseppe Sardi. Styl zvaný *baroc- chetto romano*, představující italskou variantu rokoka a zároveň poslední fázi dynamického proudu římského baroka, v němž Sardi vytvořil průčelí kostela, kombinuje dynamicky zprohýbané plochy a zalamované římsy s dekorativním motivem rocaille - typickým rokokovým ornamentem asymet­rického, mušlovitě protáhlého tvaru);

Fontana di Trevi (1732-1762; Niccolo Salvi.Obrovská stěna před Palazzo Poli v podobě řím­ského triumfálního oblouku s centrální nikou zde tvoří rámec bohatě výpravných alegoricko- mytologických scén);

**průčelí kostela Santa Maria Maggiore** (1741-1743; **Ferdinando Fuga**);

**kostel Santa Croce in Gerusalemme** (1741-1744; **Pietro Passalacqua**, **Domenico Gregorini**);

kostel Santa Maria del Priorato (1764-1768; Giovanni Battista Piranesi. Architektonicky ztvárněný komplex, k němuž patří náměstí Piazza dei Cavalieri di Malta, kostel včetně interiéru a oltáře i zahrada převorství řádu maltézských rytířů, tvoří množství bizarních, manýristicky nakupe­ných článků inspirovaných uměním římské antiky, ale přetvořených do podoby působivě teatrální inscenace).

FILIPPO JUVARRA (1678 - 1736): architekt pozdně barokního klasicismu, v němž navázal na svého římského učitele Carla Fontanu. Své zkušenosti (evropsky proslulého) tvůrce scénických výprav dokázal uplatnit i v architektuře, v níž dále efektně rozvíjel přejaté formy (zejména z francouz­ského klasicismu) a slučoval rozdílné styly i různé výrazové prostředky. Stal se tak záhy meziná­rodně proslulým a vyhledávaným architektem, jenž mimo Turín, kde působil jako „první královský architekt“, získával významné zakázky i v Portugalsku, Londýně, Paříži a Madridu.

Hlavní díla:

Palazzo Madama v Turíně (1718-1721; vzorem Juvarrova návrhu paláce se stal zámek ve Versailles. Za jeho velkými okny do náměstí Piazza Castello se nachází monumentální schodiště, jehož rampy zde svými rozměry připomínají divadelní scénu);

kostel La Superga (na vrchu Colli Torinesi u Turína) (1717-1731; kruhová centrální stavba s vysokým tamburem, širokými křídly s věžemi a dlouhým portikem tvoří syntézu všech předcházejících centrálních staveb. Jde o votivní kostel, jenž byl postaven jako poděkování za ví­tězství nad Francouzi a jenž se stal zároveň mauzoleem vládnoucího savojského rodu);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Itálie **/** pozdní baroko a rokoko **16**

lovecký zámek Stupinigi (u Turína) (1729-1733; větší část architektonického komplexu zámku zabírají dlouhá křídla nízce komponovaných budov (k nimž patří mj. obydlí služebnictva a stáje) tvořících jakýsi rámec předscény, v jehož centru je umístěna hlavní budova s eliptickým slavnost­ním sálem).

**Významné stavby v Neapoli a okolí:**

Albergo dei Poveri v Neapoli (kol. 1750; Ferdinando Fuga. Budova obrovských rozměrů, která měla být zároveň hospicem, azylovým domem i učilištěm, vyniká dlouhými, maximálně zjed­nodušenými křídly, která obklopují centrální kostel s kupolí na vysokém tamburu a dosahují až tři- stapadesátimetrové délky);

Palazzo Reale (královský palác) v Casertě u Neapole (1752-1774; přepychovou rezi­denci na způsob zámku ve Versailles stavěl Luigi Vanvitelli pro španělského krále Karla III. z rodu Bourbonů. Celkem čtyři nádvoří zde obklopuje 1200 místností s centrálním „gran portico“, z něhož vycházejí čtyři galerie).

**Významné stavby v Benátkách:**

**kostel Santi Simone e Guida** (1718-1738; **Giovanni Antonio Scalfarotti**);

**Palazzo Grassi** (od r. 1749; **Giorgio Massari**);

**kostel Santa Maria Maddalena** (1748-1763; **Tommaso Temanza**).

**Španělsko**

 Na vývoj a celkovou podobu španělské barokní architektury působilo několik zásadních vlivů:

* doznívání imperiálního asketického stylu „desornamentado“, který nejlépe representuje klášter­ní rezidence San Lorenzo de El Escorial architektů Juana Bautisty de Toledo a Juana de Herrery;
* klasicistní proudy francouzské a italské architektury;
* dynamický proud Berniniho a Borrominiho architektury;
* dlouholetá tradice mudéjarského slohu v 11. - 16. století;

- španělský sklon k přebujelému dekorativismu.

Rané baroko (1600 - 1650): první stavby raného baroka začaly vznikat od roku 1600 v tehdy králov­ském sídelním městě Valladolidu a jeho okolí (např. kostel Nuestra Señora de las Angustias ve Valladolidu nebo kostel Santa Cruz v Medině de Rioseco) a poté v dalších městech středního Španělska (Madridu, Toledu, Ávile aj.).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Španělsko **/** rané baroko, vrcholné a pozdní baroko **17**

JUAN GÓMEZ DE MORA (1586 - 1647): hlavní představitel španělské raně barokní architektury, dvorní architekt Filipa III. (1598-1621), v jehož službách se (mimo jiné) zasloužil o barokní pře­stavby královského sídelního města Madridu. V jeho stavbách se spojuje přísný, klasicky formální kánon Herrerovy školy se střídmou a elegantní výzdobou fasády. Vytvořil španělský typ dvorské architektury a rezidenčního města odpovídajícího potřebám dvorského ceremonielu.

Hlavní díla:

jezuitská kolej La Clerecía v Salamance (od r.1617; komplex zahrnující kostel, kolej a konvent byl dokončen až v polovině 18. století);

náměstí Plaza Mayor v Madridu (1617-1619; slavnostní náměstí v centru města mělo slou­žit jak městské, tak dvorské representaci. Po mnoha požárech získalo konečnou podobu v duchu klasicismu až na konci 18.století);

Cárcel de Corte **v** Madridu (1629-1634; bývalé dvorní vězení, dnes zahraniční úřad).

Vrcholné a pozdní baroko (1650 - 1800): svébytnou podobu španělské barokní architektury, která vznikala ve druhé polovině 17. století, charakterizuje bohatý ornamentální dekor, který v doko­nale provedeném štuku pokrývá veškeré volné stěny a klenby stavby a narušuje tak její přehledné architektonické členění. Architektura se rozvíjela v několika (na dvoru nezávislých) centrech:

- v **Galicii**, kde nejvýznamnějším a největším uměleckým počinem se stala **přestavba románské katedrály v Santiagu de Compostela**;

- v **Andalusii**, především v **Granadě**, kde působil **Alonso Cano (1601-1667)** a extravagantní ar­chitekt, sochař a dekoratér **Francisco de Hurtado Izquierdo (1669-1725)**, a v **Seville**, kde pat­řil k nejvýznamnějším architektům **Leonardo de Figueroa (kolem 1650-1730)**.

Bizarní nádheru především interiérové výzdoby dovedli k nejvyšší dokonalosti členové rodi­ny Churriguerů (především José Benito (1665-1725), Joaquín (1674-1724) a Alberto (1676- 1750)), kteří svá nej lepší díla vytvořili v Salamance. Jejich styl zvaný „churriguerismo“ následně ovlivnil španělskou architekturu hluboko do 18. století. Podobně spektakulárními díly proslul i Narcisco de Tomé (asi 1715-1742) v Toledu a Pedro de Ribera (kolem 1683-1742) v Madridu.

K bohatě zdobné (především sakrální) architektuře španělských regionů představuje jistý pro­tiklad zámecká architektura španělských Bourbonů orientovaná spíše na klasicistní linii italské­ho baroka nebo baroka francouzských Versailles, jejímiž protagonisty byli italští architekti Filippo Juvarra (1678-1736) a Giovanni Battista Sacchetti (1700-1764).

K nejvýraznějším representantům klasicismu, který převládl ve španělské architektuře od poloviny 18. století, patřili Ventura Rodríguez (1717-1785) a Juan de Villanueva (1739-1811), absolventi nově založené Academia de San Fernando v Madridu (1742), jejíž umělecký program, týkající se studia historické architektury, inventarizace památek a školení umělců, již jed­noznačně vycházel z umění řecké a římské antiky.

**Příklady architektury:**

**západní průčelí katedrály v Santiagu de Compostela** (1738; **Fernando de Casas y No-** voa. Průčelí katedrály se nazývá „obradorio“ podle jemného provedení bohaté kamenické dekorace, která zde připomíná filigránskou práci zlatníka);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Španělsko **/** vrcholné a pozdní baroko **18**

průčelí katedrály v Granadě (1667-1684; Alonso Cano. Jako hlavní motiv průčelí (inspirova­ného průčelím kostela Sanť Andrea v Mantově) použil Cano triumfální oblouk, který tvarově doplnil kru­hovými okny a reliéfními medailony);

**průčelí nalezince Colegio de San Telmo v Seville** (1724-1734; **Leonardo de Figueroa**. Dominantním prvkem Figueroaovy nejvýznamnější stavby je bílý třípodlažní kamenný rizalit kontrastně vystupující před fasádu z červených cihel, jehož bohatě plastické členění dynamizují křivky zdvojených sloupů s balkonem, otevřená edikula s plastikou sv. Telma i alegorické postavy na patkách sloupů ztělesňující umění mořeplavby a významné postavení města Sevilly);

svatostánek (sagrario) kartouzy v Granadě (1702-1720; Francisco de Hurtado Izquier- do. Typický výtvor španělské architektury a sochařství, „sagrario“, obvykle představuje naddimen- zovaný tabernákl s nástavcem, jehož „obal“ tvoří okolní, dekorativně dotvořený prostor. Expresívní účinek tohoto „Gesamtkunstwerku“ zde vyvolává jednak množství dekoru, jednak i nezvyklé kom­binace růžových, zelených, černých, bílých a šedých mramorů kontrastujících s pozlacenými hlavi­cemi sloupů a profily mnohonásobně zalamovaných říms);

sakristie kartouzy v Granadě (zač. 1732; Francisco de Hurtado Izquierdo, Luis de Aré- valo a další. Bohatá spleť štukových ozdob obsahující kolem pětačtyřiceti motivů, které jsou odvo­zeny z klasických předloh (části hlavic, zalamované římsy, které se vzdouvají a propadají v polích stěn, voluty, kandelábry a tzv. „prasečí ucha“, což jsou přes roh vedené obloukové segmenty), nenarušuje složitou architektonickou strukturu prostoru působícího dojmem filigránského relikviáře);

hlavní oltář v klášterním kostele San Esteban v Salamance (1692-1694; José Benito de Churriguera. Typické dílo španělského baroku dokládá zálibu v přemíře dekoru a zlacení, poz­ději označovanou jako churriguerismus, a dynamicky zvlněných formách, které zde navíc expre- sívně zvýrazňují točené šalamounské sloupy);

náměstí Plaza Mayor v Salamance (1728-1755; Alberto de Churriguera a Andrés García de Quinones. Čtvercové náměstí ve středu universitního města konkuruje elegancí a slavnostní vý­zdobou fasád, zvedajících se třemi patry nad arkádami, starším náměstím tohoto typu v Madridu a Valladolidu. Před každým oknem je zde instalován balkón s železným zábradlím, z něhož lze jaké­koliv dění na náměstí pohodlně sledovat. Rovnoměrnou zástavbu náměstí převyšují pouze dvě stav­by: Pabellón Real (s velkým obloukem brány a medailonem Filipa V.) a radnice dokončená roku 1755); „El Transparente“ katedrály v Toledu (1721-1732; Narciso de Tomé. Tzv. camarín, od­děleně umístěný svatostánek, zde představuje architektonicko-sochařskou nástavbu situovanou za hlavním oltářem. Dvoupatrový konkávní retábl obsahuje ve své spodní části sochu Panny Marie, nad níž se v horní části nachází eucharistická scéna Poslední večeře. Světlo, které sem vniká prolo­menou klenbou shora, sugeruje pohled do otevřeného nebe s anděly a světci);

Hospicio de San Fernando (Museo Municipal) v Madridu (1722-1729; Pedro de Ri- bera. Dekorativní bohatství forem zde Ribera uplatnil ve výzdobě hlavního portálu, jehož vícepat­rová kompozice zahrnuje i orámování oken a plastiky v hlubokých nikách);

Palacio Real (královský palác) v Madridu (1735-1764; Filippo Juvarra a Giovanni Battista Sacchetti. Znovuvybudování rezidence bourbonských králů, kterým Filip V. pověřil pie- montského architekta Filippa Juvarru, realizoval jeho nástupce Giovanni Battista Sacchetti v pozměněné podobě čtyřkřídlé dispozice tradiční španělské pevnosti – alcázaru - s prvky francouzské a italské dvorní architektury).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Portugalsko **19**

 **Portugalsko**

Období baroka je v Portugalsku vymezeno nástupem nové královské dynastie Braganza v ro­ce 1640 a dobou vlády Jana V. do roku 1750. Nový sloh se zde nejdříve projevoval v uměleckých řemeslech, např. v tvorbě dřevěných zlacených retáblů - talbas a dekoru modrobílých kachlíků zva­ných azulejos (jedinečným příkladem použití této techniky je výzdoba zahradní architektury Palá- cio Fronteira v Benfice u Lisabonu, budovaného od roku 1667, kde jsou z keramických ob­kladů vytvořeny mj. i velké obrazy rodových předků).

První ryze barokní stavbu v Portugalsku representuje kostel Santa Engracia v Lisa­bonu (započatý roku 1682), jehož projekt vypracoval podle vzoru Bramantova chrámu sv.Petra významný architekt João Antunes (kol. 1645-1712).

Nebývalý rozmach stavební činnosti, který umožnil příliv zlata a diamantů z Brazílie, se pro­jevil v řadě ambiciózních (často nedokončených) projektů portugalského dvora. Jedním z nich je klášterní rezidence (královský palác a klášter) v Mafře (budovaná od roku 1717), která svojí rozlohou překonává podobnou rezidenci ve španělském El Escorialu.

Mimo působnost dvora se na severu Portugalska rozvíjela vlastní architektonická škola, je­jímž zakladatelem byl Niccolò Nasoni (1691-1773) působící v Portu. Jeho hlavním dílem je zde kostel dos Clérigos (budovaný od r. 1732) s elipsovitým půdorysem a bohatě zdobeným průče­lím.

Druhé centrum portugalské pozdně barokní architektury vzniklo v Braze, kde působil arcibis­kup Rodrigo de Moura Teles, který se zasloužil o zvelebení města a vybudoval v jeho okolí řadu klášterů a konventů. Jeho zásluhou zde vznikl i komplex Santuário do Bom Jesus do Monte (1784-1811) s křížovou cestou, která představuje svým architektonicko-sochařským řešením jedi­nečnou syntézu křesťanských a pohansko-antických motivů vkomponovaných do přírodní scenérie pahorku nad Bragou.

Klenotem portugalské **rokokové architektury** je letní **královský palác v Queluzu u** Lisabonu (vybudovaný po roce 1747) v podobě trojkřídlé stavby s čestným dvorem, jehož interié­ry jsou podle francouzského vzoru vyzdobeny rocaillovým dekorem, gobelíny a malbami.

**Latinská Amerika**

Sakrální architektura (katedrály, klášterní a farní kostely, poutní místa) budovaná ve španěl­ských a portugalských koloniích Střední a Jižní Ameriky zpočátku vycházela z evropských předloh, ale přizpůsobovala se zvláštnostem místních geografických podmínek (např. nedostatku kamene, kolísání teplot, zvýšené seismické činnosti, vysoké vlhkosti nebo suchu apod.).

V tzv. „latinskoamerickém stylu“, který vychází ze španělských předloh, jsou vytvořeny kostely v Mexiku (např. San Cristóbal de las Casas nebo San Francisco v Acatepecu) a

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Latinská Amerika, Francie **/** rané baroko **20**

v Andách. Jejich fasáda, připomínající retábl nebo vítězný oblouk, je bohatě vyzdobena mnoho­tvárnými ornamentálními i figurálními vzory, jejichž repertoár zahrnuje mimo jiné také indiánské motivy.

Portugalská kolonizace se omezovala především na pobřeží Brazílie (po nálezu zlata v Minas Gerais v r. 1693 a v Mato Grosso pokračovalo osídlování i do nitra kontinentu), kde kolem pevností dobyvatelů vznikaly první osady. Nejdůležitějším a zároveň sídelním městem zde bylo až do roku 1763 São Salvador de Bahia s velkým množstvím kostelů většinou prostorného sálového typu s dvojicí věží na průčelí.

Svébytná varianta dynamického pozdního baroka se zvlněným půdorysem a konvexně-konkávním průčelím vznikla na konci 18.století v brazilském regionu Minas Gerais. Působil zde jeden z mála známých a zároveň proslulých architektů Aleijadinho, jehož architektonický rukopis připomíná ně­která díla Guarina Guariniho (São Francisco de Assis v Ouro Preto; 1765-1775).

**Francie**

Ačkoliv byla Francie první zemí, která navázala na umění italské renesance a manýrismu, ne­přejala (až na výjimky) baroko italského typu, ale vyvíjela vlastní oficiální umění, jehož cílem byla oslava královské moci a monarchistického státu. Proti baroknímu dynamismu se zde pěstoval monumentální styl založený na přímých, horizontálních a vertikálních liniích, na vyváženosti pro­porcí, přehlednosti forem a racionalismu - charakteristických vlastnostech umění antiky a slohu, který odtud dostal název klasicismus. Centralizace a unifikace ovládající státní politiku zde zcela prostoupily výtvarné umění, především architekturu, která se tak stala representativním obrazem podoby francouzského státu.

Rané baroko (1610 - 1643): období francouzské barokní architektury začíná vládou **Jindřicha IV.** z rodu Bourbonů a jeho státními stavebními projekty uskutečňovanými za podpory ministra Sullyho. Ten po vzoru Říma začal provádět řadu urbanistických úprav města Paříže, k nimž patřilo zejména zakládání nových representativních náměstí, např. Place Dauphine a Place des Vosges.

Za Ludvíka XIII. (1610-1643) pokračovaly úpravy rozšiřováním uličních tahů a zkrášlová­ním celkového representativního obrazu města, k němuž patřilo i sjednocování podoby fasád obyt­ných domů. Protagonisty nové architektury se zde stali dvorní architekti Salomon de Brosse (1571- 1626), Francois Mansart (1598-1666) a Jacques Lemercier (1585-1654), kteří vytvořili základní vzory zejména zámecké a sakrální architektury.

SALOMON DE BROSSE (1571 - 1626): dvorní architekt ve službách Ludvíka XIII., jehož přínosem pro barokní architekturu byl typ paláce, který se stal nadlouho vzorem francouzské palácové ar­chitektury. K jeho nejvýznamnějším stavbám toho typu patří tři paláce, které vybudoval v 1. čtvrtině 17. století: Coulommiers (1613), Blérancourt (1614-1619) a Palais du Luxembourg v Paříži (1615-1624).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Francie **/** rané baroko **21**

Zatímco architektonické články a dekorační prvky těchto staveb vycházejí ještě z (florentské) renesance a (nizozemského) manýrismu (bosáž, zavíjený a mušlový ornament, palmová ratolest, girlandy, volutové štíty zakončené bustami), novátorská je jejich centrální dispozice (corps de lo- gis) se středními a nárožními pavilony bez vnitřního nádvoří, která umožňovala bezprostřední spo­jení paláce s okolní krajinou.

Salomon de Brosse je také autorem první významné sakrální stavby francouzského baroka - průčelí kostela Saint-Gervais v Paříži (1616-1621), která ještě v duchu tradice 16.století spojuje schéma římského kostela II Gesù se stylem francouzského renesančního zámku Anet.

FRANÇOIS MANSART (1598 - 1666): jeden z nejvýznamnějších architektů doby; čelní představitel rodiny stavitelů, jejíž jméno je spojeno s konstrukcí tzv. mansardové střechy tvořené dvěma rovi­nami o různém úhlu sklonu. Jako tvůrce zámecké architektury se zabýval především možnostmi plastického členění průčelí stavby. V tom smyslu patří k jeho mistrovským dílům Gastonův trakt zámku v Blois (1635-1638), postavený pro bratra Ludvíka XIII. (Gastona ďOrléans), a zámek Maisons-Lafitte (1642-1650) poblíž Paříže pro Richelieuova ministra financí Reného de Longueil. Dominantním plastickým motivem je zde střední rizalit s nádherným, kamenicky propracovaným schodištěm.

Jedním z nejkrásnějších, již ryze barokních kostelů v Paříži, je votivní kostel Val-de-Grâce, jehož stavbu podle římských vzorů započal François Mansart v roce 1645. Typický pro četné další francouzské barokní kostely je zde portikus se dvěma páry sloupů a trojúhelníkovým frontonem, jenž je výrazně předsunut před čelní stěnu kostela.

JACQUES LEMERCIER (1585 - 1654): významný tvůrce barokního klasicismu pracující pro Ludvíka XIII. a zejména pro jeho prvního ministra kardinála Richelieua. Za svých studií v Římě (1607- 1614) poznal díla Giacoma della Porty a dalších římských architektů, jejichž vliv se projevil zejmé­na v projektech jeho sakrální architektur.

Milníkem ve vývoji francouzského barokního klasicismu se stal Lemercierův Église de la Sorbonne (kostel Sorbonny) v Paříži (1635-1642), který založil kardinál Richelieu, jenž je zde také pohřben. Centrální stavba s dominantní kupolí vybudovaná na půdorysu kříže je netradičně řešena jako jednolodní prostor se čtyřmi kaplemi v rozích a dvěma průčelími (západním a sever­ním), z nichž severní průčelí s portikem o šesti sloupech ústí na nádvoří university.

K dalším významným Lemercierovým zakázkám pro kardinála patří zámek a ideální město Richelieu (od r.1631) a téměř nedochovaný Palais-Cardinal (od r.1633; dnes Palais- Royal), který později Richelieu odkázal králi.

Vrcholné baroko (epocha Ludvíka XIV.; 1643 - 1715): Ludvík XIV., jenž převzal řízení státu po smrti kardinála Mazarina (roku 1661), využíval umění a zvláště architekturu jako prostředek ideologické­ho působení a representace královské moci. Realizátorem jeho ideálních uměleckých představ byl Jean Baptiste Colbert, vrchní intendant financí, který společně s Charlesem Le Brunem řídil Krá­lovskou akademii malířství a sochařství a zároveň zodpovídal za všechny královské stavební pro­jekty. Nástrojem ideologicky řízené stavební politiky se stala nově založená Académie de l’architecture (1671), přičemž k nejvelkolepějším projektům epochy patřila dostavba Louvre a přestavba zámku ve Versailles.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Francie **/** vrcholné baroko **22**

LOUIS LE VAU (1612 - 1670): společně s Franç0isem Mansartem a Jacquesem Lemercierem tvoří trojici nejvýznamnějších francouzských architektů, kteří se zasloužili o podobu francouzského ba­rokního klasicismu.

**Hlavní díla:**

palác Vaux-le-Vicomte u Melumu (1657-1658; stavba, kterou vybudoval Louis le Vau v jediném roce pro vrchního finančního intendanta Nicolase Fouqueta, představovala ve své době vzorovou ukázku architektury tohoto typu. Celý zámecký komplex spolu s nádherným parkem tvoří dokonalé komplexní umělecké dílo (Gesamtkunstwerk), na němž se dále podíleli vnitřní výzdobou Charles Le Brun a zahradní architekturou proslulý André Le Nôtre. V jádru hlavní budovy je umístěna příčně položená rotunda prostupující dvěma podlažími a zaklenutá obrovskou kupolí, k níž z obou stran přiléhají symetricky řešená křídla. Rozhodující novinkou celkové kompozice zámku je umístění budovy „entre cour et jardin“ (mezi dvorem a zahradou), které umožňuje harmo­nické propojení všech částí komplexu počínaje přírodou a konče hospodářskými staveními, dvorem, vestibulem a obytnými místnostmi);

Hotel Lambert v Paříži (1640-1644; nejvýznamnější příklad městského šlechtického paláce zv. hôtel. Tyto typy staveb, které se později uplatnily zvláště v rokoku, vznikaly často na nepravi­delných pozemcích a bylo nutno je začlenit do struktury okolní zástavby. Representativní funkci zde měly zejména vestibul, schodiště a galerie. Půdorys, nejčastěji ve tvaru U, obklopuje čestné nádvoří uzavřené do ulice).

JULES HARDOUIN-MANSART (1646 - 1708): žák Françoise Mansarta (jehož jméno převzal); hlav­ní architekt Ludvíka XIV., pro něhož z velké části realizoval gigantickou přestavbu zámku ve Ver­sailles. Jako „inspecteur général“ a „surintendant des bâtiments du Roi“ kontroloval téměř všechny stavební projekty v královské rezidenci i v provinciích. To jej předurčilo i k řešení urbanistických projektů, k nimž například patřilo vytvoření nových pařížských center - kruhového náměstí Place des Victoires (1682-1687) a Place Vendôme, na němž měla být umístěna řada královských institu­cí.

**Hlavní díla:**

Dôme des Invalides v Paříži (1675-1706; v kostele pařížské Invalidovny proměnil Mansart chrám sv.Petra v centrální stavbu, která svou vznosnou kupolí, kolosálním palácovým průčelím, ba­rokní velkolepostí, strohou dekorací a matematicky přesnými proporcemi dokonale representuje charakter francouzského absolutismu);

přestavba královského zámku ve Versailles (k Mansartovým projektům zde patří přede­vším Zrcadlová galerie, kterou uzavřel průčelí vedoucí do zahrady, boční severní a jižní trakty zámku a oranžérie s Velkým Trianonem (dříve Trianon de Marbre) v zámeckém parku).

Louvre: bývalý palác francouzských králů byl založen již v roce 1204 jako pevnost s nárožními věžemi a postupně prošel mnoha stavebními úpravami. V době Ludvíka XIV. byly zbytky staré pevnosti zbořeny a nahrazeny podstatně větší čtyřkřídlou budovou kolem Čtvercového dvora (Cour Carée), jehož dostavbou byl pověřen Louis Le Vau. Autorem návrhu východní fasády, dostavěné v letech 1667-1668, byl lékař a matematik Claude Perrault (1613-1688), jenž pojal průčelí jako přísně kla­sicistní kolonádu se zdvojenými korintskými sloupy a centrálním rizalitem v podobě antického chrámu. Přestože zde vyšel v řadě detailů z odmítnutého návrhu Gian Lorenza Berniniho (jenž byl roku 1668 pozván Ludvíkem XIV. jako nejslavnější architekt doby k dokončení Louvre), předzna­menává jeho projekt počátek klasicismu,který ve francouzské architektuře trval až do roku 1800.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Francie **/** vrcholné baroko **23**

Versailles: honosná výstavba původně malého loveckého zámku Ludvíka XIII. začala již roku 1668, kdy povolaní umělci Louis Le Vau, Charles Le Brun a André Le Nôtre zde rozvinuli novátorské principy použité při výstavbě zámku Vaux-le-Vicomte. Skutečně velkolepé rozšiřování zámku, je­hož realizací byl pověřen Jules Hardouin-Mansart,začalo až v letech 1677-1678, když se král rozhodl přesídlit se svým dvorem do Versailles.

Versailles představují rozlohou (zámek pojal 35 000 osob a 6 000 koní) i veškerým příslu- šens­tvím maximální program vrcholně barokního šlechtického sídla, který mimo jiné zahrnuje:

* trojkřídlý objekt s čestným nádvořím a další křídla v příčném i podélném směru;
* vnitřní nádvoří;
* dvorní kapli a divadlo;
* zrcadlovou galerii na zahradní straně;
* enfilády, tj. řadu propojených místností, jejichž dveře leží v jedné ose a umožňují tak prů­hled přes všechny místnosti;
* pokračování architektury v rozlehlém, přísně geometricky řešeném parku s kanály, vod­ními efekty, sochami, boskety, parterovými broderiemi a dalšími vedlejšími budovami.

K architektonickým skvostům zde mimo jiné patří:

Cour de Marbre (mramorový dvůr) (1631-1668; Cour de Marbre, nazvaný tak podle dláž­dění z černých a bílých mramorových desek, vybudoval již za Ludvíka XIII. Philibert Le Roi, ale konečnou podobu fasádám obráceným do dvora dali architekti Louis Le Vau a Jules Hardouin- Mansart);

zámecká kaple (1689-1710; kaple s emporami a polygonálním ochozem, jejíž stavbu započal Jules Hardouin-Mansart a dokončil Robert de Cotte, sjednocuje antické, středověké a barokní architektonické prvky v dokonale harmonizující jednotu);

Galerie des Glaces (Zrcadlová galerie) (1679-1687; Jules Hardouin-Mansart a Charles Le Brun. Společně se Salonem války (Salon de la Guerre) a Salonem míru (Salon de la Paix) představo­vala Zrcadlová galerie hlavní representační prostory zámku, které vytvářely honosný rámec dvor­ských slavností a audiencí význačných hostů. Množství zrcadel odrážejících světlo slunečních pa­prsků a tisíců svíček přitom vytvářelo podmanivý efekt, v němž se jakoby ztělesňovalo královo vznešené přízvisko - Král slunce).

Velký význam pro další vývoj rezidence mělo její zapojení do parku, jenž byl stejně jako zámek začleněn do dvorského ceremoniálu a jeho alegorických obsahů. Mezi architektonickými prvky zde vyniká zejména oranžerie (1681; Jules Hardouin-Mansart) a skupina Trianonů: na místě stejnojmenné vesnice nahradil původní Trianon de Porcelaine (intimní místo sloužící k setkávání Ludvíka XIV. s madame de Montespan) Velký Trianon (1687-1688; Jules Har­douin-Mansart) s otevřenou sloupovou halou a protáhlými jednopatrovými křídly, jenž se stal vzo­rem zjemnělé a intimnějším požadavkům přizpůsobené architektury. O téměř 80 let později pak ne­chal Ludvík XV. postavit jeho pendant - Malý Trianon (1762-1764; Jacques-Ange Gabri­el),jenž však patří svým pojetím již klasicismu doby Ludvíka XVI.

Francouzská zahrada: za vlády Ludvíka XIV. se francouzská zahrada vyvinula v impozantní umělecké dílo, které svou krásou a dokonalostí překonalo všechny ostatní evropské zahrady. Jedinečné zahra­dy Vaux-le-Vicomte, Tuilerie a Versailles vytvořil alespoň z větší části zřejmě největší evropský zahradní architekt André Le Nôtre (1613-1700).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Francie **/** regentství a rokoko, neoklasicismus **24**

ANDRÉ LE NÔTRE (1613 - 1700): umělec pocházející ze zahradnické rodiny založil svou slávu za­hradou ve Vaux-le-Vicomte, kterou koncipoval pro perspektivní pohled z dálky. Z evropských za­hrad převzal různé zahradní motivy, např. kanály, vodní nádrže, schodiště nebo rampy, ale kombi­noval je zde novým nápaditým způsobem využívaje přitom efektu přesné osové geometrie a per­spektivních průhledů, ale i zrcadlení na vodních plochách nebo pohybu slunce.

K proslulým zahradním kompozicím ve Versailles založeným Le Nótrem patří například: labyrint se zvířecí kašnou (1666); Bosquet du Théâtre ďEau (1671); Bosquet des Sources (1679).

Regentství (1715 - 1723) a rokoko (doba Ludvíka XV.; 1723 - 1774): politické zmatky na počátku 18.století a úpadek moci francouzské koruny měly nepřímý vliv také na architekturu. Hlavním za­davatelem staveb byla nyní šlechta, architektura se rozvíjela v provinciích a monumentální zámky vystřídaly skromnější stavby městských paláců. Místo pateticky ztvárněných průčelí v podobě ko­rintských hlavic a těžkých říms s antickým kladím se začal užívat přebujelý, jemně naturalistický dekorativní styl zaměřený na řešení interiéru.

Nový styl, teprve později nazývaný rokoko (podle „rocaille“ - ornamentu ve tvaru mušle), se prosadil ve druhém desetiletí 18. století, ale některé jeho prvky byly známy již v období baroka, zčásti i renesance a manýrismu. K nejtypičtějším z nich patří:

* dělení stěn pomocí panó (stěnových polí tvořících rámy z jemně proplétaných křivek a uvnitř vyzdobených idylickými zahradními, divadelními či čínskými motivy v pastelo­vých barvách nebo groteskami), zrcadel a supraport;
* plochý nebo žlábkový strop se štukovanými arabeskami z girland propletenými pásy;
* mušlové formy, kartuše, asymetrický listový a květinový ornament.

ROBERT DE COTTE (1656 - 1735): jeden z nejvlivnějších architektů první poloviny 18.století, žák a spolupracovník J. Hardouina-Mansarta, významný zakladatel a představitel stylu régence. V Paříži postavil řadu paláců (např. Hôtel ďEstrées nebo Hôtel Bouvallais), ale podílel se i na zahra­ničních projektech, k nimž patřily zámky ve Würzburgu, Brühlu a Schleißheimu, Palacio Real v Madridu a pevnost Rivoli u Turína.

Neoklasicismus (styl Ludvíka XVI. neboli Louis-Seize; 1760-1792): příklon ke klasicismu, který se projevil již na vítězném návrhu východního průčelí Louvru, pokračoval i po smrti Ludvíka XIV. (v r. 1715) a určoval vnější podobu městských paláců, náměstí a veřejných budov jak v Paříži, tak i v jiných městech, např. v Bordeaux. Ve versailleském Malém Trianonu vytvořil Jacques-Ange Gabriel (1698-1782) raně klasicistní kánon, v němž se inspiroval mj. nálezy v Pompejích a anglic­kým neopalladianismem.

JACQUES-ANGE GABRIEL (1698 - 1782): hlavní představitel raného klasicismu ve francouzské architektuře, dvorní architekt Ludvíka XV. a tvůrce veřejných budov a náměstí v Paříži.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Anglie **25**

**Hlavní díla:**

**Malý Trianon ve Versailles** (1762-1764);

**École Militaire v Paříži** (1751-1758);

Place de la Concorde v Paříži (1761; dříve Place Louis XV ).

**Anglie**

Ve vývoji anglické barokní architektury vždy převažovaly klasicizující tendence vycházející z vrcholné renesance a palladianismu. Barokní epochu je zde možno rozdělit na tři základní vývo­jové fáze:

* palladianismus, jenž zahrnoval přibližně první dvě třetiny 17. století a jehož hlavním tvůrcem byl Inigo Jones (1572-1651);
* baroko spíše francouzského typu, v němž vystavěl 53 nových londýnských kostelů (po velkém požáru Londýna v roce 1666) Christopher Wren (1632-1723) a v jehož stylu stavěli i Wrenovi následovníci John Vanbrugh (1664-1726) a Nicholas Hawksmoor (1661-1736);
* **neopalladianismus** z počátku 18. století, jehož zakladatelem byl **lord Burlington (Ri­chard Boyle) (1694-1753)** a k jehož hlavním představitelům dále patřili **William Kent (1685-1748)** a otec a syn **John Wood starší (1704-1754)** a **John Wood mladší (1728- 1781/2)**.

V profánní architektuře 18. století se neopalladianismus promítal do několika na sebe navazu­jících stylů. V daném pořadí jsou to:

* queen-Anne-style, styl z období vlády Anny Stuartovny (1702-1714), který charakteri­zuje spojení palladiánského klasicismu s barokními prvky a hojné užití režného zdiva;
* georgiánský styl, styl z období vlády panovníků hannoverské dynastie Jiřího I. (1714- 1727), Jiřího II. (1727-1760) a Jiřího III. (1760-1820);
* Adamův styl (1760-1820), jako poslední fáze georgiánského stylu, používající výzdobu inspirovanou etruskou, řeckou a pompejskou architekturou, jehož název je odvozen od jména architekta Roberta Adama (1728-1792);
* regency style (1790-1830), styl souběžný s Adamovým stylem, jenž je tak nazván podle doby regentství (1811-1820) prince z Walesu (budoucího krále Jiřího IV.) za krále Jiřího III.

INIGO JONES (1572 - 1651): architekt, scénograf a výtvarník kostýmů; zakladatel anglického palladia­nismu. Znalost Palladiovy architektury zprostředkovaly Jonesovi dvě studijní cesty do Itálie (mj. do Říma, Florencie, Neapole, Vicenzy a Benátek) ve společnosti uměnímilovného lorda Arundela a studium Palladiova spisu Čtyři knihy o architektuře (Quattro libri dell’architettura). Jako generální inspektor královských staveb se podílel na rozvoji palladianismu po celé Anglii a ovlivnil tak podo­bu anglické architektury až do začátku 19.století.

**Hlavní díla:**

Queen’s House v Greenwichi v Londýně (1616-1635; první přísně klasicistická stavba ve stylu severoitalské vily s palladiánskou lodžií v horním podlaží (podle vzoru Palazzo Chiericati ve Vicenze)

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Anglie **26**

představuje radikální odklon anglické architektury od pozdně středověkých forem);

Banqueting House na Whitehallu v Londýně (1619-1622; typ monumentální representační stavby kombinující motivy benátské a vicenzské renesance).

CHRISTOPHER WREN (1632 - 1723): architekt a vynikající přírodovědec (profesor astronomie v Londýně a v Oxfordu); nejvýznamnější představitel anglické barokní architektury. Poučení z francouzské architektury, které získal z cesty do Francie (r. 1665, kde se také setkal s Lorenzem Berninim) a studiem tvorby francouzských architektů, mj. Clauda Perraulta a Françoise Mansarta, mohl uplatnit hned po svém návratu, a to jako člen komise pro výstavbu Londýna zničeného požárem v roce 1666, a později i jako generální inspektor královských staveb. Společně s dalšími architekty navrhl velkolepý a urbanisticky moderní plán přestavby města, z něhož však nakonec mohl realizo­vat jenom část sakrálních staveb: společně s proslulou katedrálou sv. Pavla to bylo přes 50 dalších kostelů, v nichž uplatnil nejenom širokou škálu typů, sloupových řádů a dekorativních prvků (včet­ně gotizujících kostelních věží), ale především své konstrukční schopnosti a tvůrčí fantazii (z mála kostelů, které ještě stojí, jsou to např. St Mary le Bow, St Bride nebo St James).

Hlavní díla:

St Stephen’s Walbrook v Londýně (1672-1687; pětilodní obdélná stavba kombinuje origi­nálním způsobem podélnou a centrální dispozici, která je zaklenuta dřevěnou kupolí na pendetivech a osmi korintských sloupech rozmístěných v rozích osmiúhelníku);

katedrála sv. Pavla v Londýně (1675-1710; původní projekt katedrály podle vzoru chrámu sv. Petra v Římě, jenž je uchováván v podobě „velkého modelu“ (great model) v kryptě kostela, pro­šel mnoha úpravami, než byl realizován jako tradiční trojlodní bazilika s dvojpatrovým západním průčelím a s obrovskou 111 metrů vysokou kupolí na křížení hlavní a příčné lodě).

Další díla:

Trinity College Library v Cambridge (1676-1684; knihovna zdejší Trinity College je ob­měnou knihovny sv. Marka v Benátkách);

Hampton Court Palace u Londýna (1690-1696);

Greenwich Hospital v Londýně (od r.1695).

**Další díla anglického baroka a neopalladianismu:**

**Blenheim Palace u Oxfordu** (1705-1724; **John Vanbrugh** a **Nicholas Hawksmoor**);

**Castle Howard v hrabství Yorkshire** (1699-1712; **John Vanbrugh** a **Nicholas Hawks­moor**);

**Chiswick House v Londýně** (1725-1729; **lord Burlington**);

**Holkham Hall v hrabství Norfolk** (od r. 1734; **William Kent**);

**St Martin-in-the-Fields v Londýně** (1721-1726; **James Gibbs**);

**Radcliff Camera v Oxfordu** (universitní knihovna; 1737-1749; **James Gibbs**).

Anglicky park: podoba anglického parku se vyvíjela přibližně od roku 1720 v reakci na formální podo­bu francouzské zahrady. Jako hlavní tvůrce anglického parku proslul William Kent, původně malíř, jenž vnesl do svých projektů komponované (tj. upravované) krajiny prvky z obrazů francouz­ských krajinářů Nicolase Poussina a Clauda Lorraina. V protikladu k přísně geometrické kompozici francouzské zahrady má anglický park podobu volné, mírně zvlněné krajiny, kde se střídají louky, lesíky i jednotlivé stromy (solitéry) a kde jsou zakomponovány různé architektonické a jiné objekty,

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Nizozemí a Belgie, Skandinávie **27**

jako např. obora, bažantnice apod. Důležitý význam v celkovém charakteru krajiny mělo i barevné sladění porostu odpovídající různým vegetačním dobám.

**Nizozemí a Belgie**

V katolické Belgii (dříve jižním Nizozemí) se od poloviny 17.století rozvíjel (zejména záslu­hou jezuitů a premonstrátů) bohatě zdobný styl navazující na předchozí pozdně gotické a manýris­tické formy. Charakteristická jsou zde například bosování na sloupech, pilastrech a obloucích nebo bohatě zdobená průčelí cechovních domů s vysokými štíty a zdůrazněným vertikálním členěním (např. 29 cechovních domů na Grande Place v Bruselu). K typickým sakrálním stavbám belgic­kého baroka patří jezuitský kostel sv. Michaela v Löwenu (1650-1666; Willem Hesius a další), chrám sv. Jana Křtitele v Bruselu (1657-1777) a kostel sv. Petra a Pavla v Mecheln (1670-1709).

Naproti tomu v protestantském severním Nizozemí (Holandsku) se kladl důraz na střízlivý dekor a jednoduché formy. Typickým stavebním materiálem a dekorativním prvkem zde byla režná cihla v kombinaci s kamenným ostěním. Typem protestantského kazatelského kostela (bez chóru a s krátkými transepty) se stal Westerkerk v Amsterodamu (1620-1638), který postavil vý­znamný architekt Hendrick de Keyser (1565-1621).

Po roce 1620 se začaly pod vlivem Francie a palladianismu prosazovat v dvorském umění Ni­zozemí klasicistní tendence, jejichž hlavním propagátorem byl architekt Jacob van Campen (1595- 1657). Od roku 1631 žil v Amsterodamu, kde postavil mnoho měšťanských domů a především pro­slulou radnici (1648-1655; dnes Královský palác). K jeho dalším významným dílům pa-tří také Mauritshuis v Haagu (1633-1644) jako jeden z prvních klasicistních paláců v Nizozemí.

**Skandinávie**

Architektura skandinávských zemí se vyvíjela pod vlivem Nizozemí, ve druhé polovině 17. století i Francie a Itálie, aniž vytvořila vlastní národní sloh. Nejvýznamnější stavby (především v Dánsku a Švédsku) vznikly v souvislosti s budováním representativních královských rezidencí.

Dánsko: ještě manýristický styl raně barokní architektury zde representuje zámek Rosenborg (1607- 1617) a burza v Kodani (1619-1631, 1639-1640).

Nástup barokního klasicismu začal s výstavbou zámku Charlottenborgu (od r.1672) a vyvrcholil okolo poloviny 18. století v sídelním zámku Christianborgu (1733-1745), vrchol­ném díle dvorního architekta Christiana VI. a Frederika V. Nicolaje Eigtveda (1701-1754).

Švédsko: směřování švédské architektury k baroknímu klasicismu francouzského typu předurčilo již v roce 1639 povolání Francouze Simona de la Vallée jako královského architekta. Nejvýznamnější

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Skandinávie, Německo **28**

díla zde vytvořili jeho následovníci: syn **Jean de la Vallée (1620-1696)** a především žák **Nicode- mus Tessin starší (1615-1681)** společně se svým synem **Nicodemem Tessinem mladším (1654- 1728).**

**Příklady švédské barokní architektury:**

**Riddarhuset ve Stockholmu** (Riddarsholmský kostel; od r. 1671; Simon de la Vallée, Jean de la Vallée);

zámek Drottningholm u Stockholmu (1662-1685; Nicodemus Tessin starší);

Královský zámek ve Stockholmu (1697-1728; Nicodemus Tessin mladší. Celková koncep­ce zámku dokládá Tessinovu znalost francouzské a italské architektury, jakož i Berniniho návrhu průčelí Louvre, jehož dynamické pojetí zde převedl do klasicky střízlivých forem).

**Německo**

Barokní umění se začalo v Německu rozvíjet později, než v ostatních evropských zemích díky třicetileté válce (1618-1648), jejíž hlavní bojiště ležela právě na území Německa. Zatímco protes­tantské severní Německo se zpočátku vyvíjelo pod vlivem holandského a francouzského klasicis­mu, v jižních katolických zemích (Francích, Švábsku a Bavorsku) se prosadila dynamická linie italského baroka (G.L.Berniniho a G.Guariniho) a od roku 1735 také francouzského rokoka, v němž právě německá architektura dosáhla mimořádné dokonalosti a osobitosti.

Nejvýznamnějšími architekty severního Německa byli **Johann Conrad Schlaun (1695- 1773)**, který působil ve Vestfálsku, **Andreas Schlütter (kol. 1660-1714)** působící především v Berlíně a **Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1736)** společně s **Georgem Wenzeslausem von Knobelsdorffem (1699-1753)**, kteří representují německou architekturu na přechodu mezi barokem a rokokem.

Skupinu nejvýznamnějších architektů jižního Německa tvoří členové rodiny Dientzenhoferů (**Georg Dientzenhofer (1643-1689)**, **Johann Dientzenhofer (1663-1726)**, **Kryštof Dientzenhofer (1655-1722)** a **Kilián Ignác Dientzenhofer (1689-1751)**), **Balthasar Neumann (1687-1753)**, jehož působiště bylo ve Francích, bratři **Cosmas Damian Asam (1686-1739)** a **Egid Quirin Asam (1692-1750)** činní v Bavorsku a mistr sakrální rokokové architektury Dominikus Zimmermann (1685-1766).

JOHANN CONRAD SCHLAUN (1695 - 1773): nejvýznamnější barokní architekt Vestfálska, žák Balthasara Neumanna.

**Hlavní díla**:

lovecký zámeček Clemenswerth u Sögelu (1736-1745; prostá stavba z červených cihel na křížovém půdorysu je nejlepším příkladem komplexního uměleckého díla (Gesamtkunstwerku) zahr­nujícího mj. také projekt parkové úpravy kolem zámku, návrh oltáře v kapli, slunečních hodin, svícnů, divadelních dekorací aj.);

palác Erbdrostenhof u Münsteru (1753-1757; obtížně řešitelný projekt na rohovém pozem­ku v městské zástavbě zde architekt zvládl pomocí konvexně-konkávního průčelí a konkávně nato­čených křídel, jejichž boční stěny vymezují trojúhelníkový tvar čestného dvora).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Německo **29**

ANDREAS SCHLÜTTER (kol. 1660 - 1714): sochař a architekt, nejvýznamnější představitel severo- německého baroka. Do Berlína, svého hlavního působiště, přišel z rodného Gdaňska v roce 1694 na pozvání kurfiřta Friedricha III., od něhož byl mimo jiné pověřen vedením přestavby Městské­ho zámku (1698; zničeného za 2. světové války), jakož i přípravou návrhů veškeré jeho vnitřní vý­zdoby. Velkolepou stavbu v klasicizujícím stylu pařížského Louvre (podle G.L.Berniniho) však (kvůli mno­ha stavebním chybám) nedokončil a rok před svou smrtí vstoupil do služeb cara Petra Velikého v Petrohradě.

GEORG WENZESLAUS VON KNOBELSDORFF (1699 - 1753): významný představitel severoně- meckého rokoka (tzv. friedericiánského rokoka), dvorní architekt Friedricha II. Velikého.

**Hlavní díla:**

budova Opery v Berlíně (1741-1743; přísné formy anglického palladianismu bez ozdob, kte­rými se vyznačují Knobelsdorffovy veřejné stavby, neodpovídají jeho jinak charakteristickému zdobnému stylu tzv. friedericiánského rokoka);

přestavba zámku Charlottenburg v Berlíně (1744-1752; po zničení za 2. světové války byl zámek obnoven v letech 1961-1973);

zámek Sanssouci v Postupimi (od r. 1745; letní sídlo Friedricha II. v podobě přízemní pro­táhlé dvoukřídlé stavby vybudoval Knobelsdorff na místě dříve založené vinice. Charakteristický vzhled získal zámek díky oválné střední stavbě, kde se nacházejí hlavní sály - vestibul a Mramo­rový sál).

MÄTTHAUS DANIEL PÖPPELMANN (1662 - 1736): významný představitel severoněmeckého ba­roka a rokoka, dvorní architekt saského kurfiřta Augusta Silného.

**Hlavní díla:**

zámek Zwinger v Drážďanech (1711-1722; již od počátku Pöppelmann koncipoval Zwinger jako architekturu slavností a turnajů, čemuž odpovídá jeho tribunová dispozice (ve tvaru písmene Ω) vycházející z francouzské zámecké architektury a mnohotvárné architektonické členění (arkádové ga­lerie, pavilony, sálové trakty) s bohatou sochařskou výzdobou Balthasara Permosera);

zámek Pillnitz (1720-1723);

zámek Moritzburg (1723).

BALTHASAR NEUMANN (1687 - 1753): nejvýznamnější představitel jihoněmeckého pozdního ba­roka a rokoka, jehož stavebníky byli panovníci z rodu Schönbornů. Působil především ve Würz- burgu a později v Bamberku. Byl ovlivněn dynamickým barokem Francesca Borrominiho a ze­jména pak Guarino Guarinim v konstrukci protínajících se klenebních křivek – ***guarinesek***, které uplatňoval na církevních stavbách. Jeho chrámové interiéry jsou prosvětleny mnoha velkými okny, přičemž efektně (někdy až teatrálně) využívají účinky denního světla a slunečních paprsků.

**Hlavní díla:**

rezidence Schönbornů ve Würzburgu (1719-1746; Balthasar Neumann, Maximilian von Welsch, Johann Lucas von Hildebrandt, Robert de Cotte aj. Monumentální stavba, jež měla svými rozměry konkurovat francouzským Versailles i rakouskému Schönbrunnu, je dokladem Ne­umannova velkorysého způsobu projektování stavby, při němž kladl důraz jednak na dostatek vnitř­ního světla a prostoru, jednak na vyváženost vnějších objemů jednotlivých částí stavby.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Německo **/** vorarlberská škola **30**

Podivuhodnou symbiózu výtvarného cítění architekta a malíře zde představuje Neumannovo **scho­diště** (jedno z hlavních representativních center barokního zámku), jehož strop vyzdobil slavný benátský fres- kař **Giovanni Battista Tiepolo**. Malíř pojal fresku s alegorickými obrazy kontinentů jako obrazo­vou „mapu", kterou divák při výstupu schodištěm postupně objevuje);

**poutní kostel Čtrnácti svatých pomocníků ve Vierzehnheiligenu (v severním Ba­vorsku)** (1743-1771; Neumannova nejvýznamnější sakrální stavba, v níž dosáhl vrcholné doko­nalosti v konstrukci barokní klenby zvané „guarineska“. Klenebné pasy jsou zde napojeny na pilíře uspořádané kolem tří elips v hlavní ose, směřují nahoru i do stran a vzájemně se protínají. Tím na­rušují klasické dělení chrámového půdorysu (na hlavní a boční loď, transept, chór atd.), centralizují podél­nou dispozici chrámu a zároveň sjednocují a odhmotflují vnitřní chrámový prostor.Hlavní bohoslu­žebný prostor se zde již nenachází v chóru, ale společně s hlavním oltářem je přemístěn do středu chrámu);

**opatský kostel v Neresheimu** (1745-1792; slavnostní charakter vnitřního prostoru chrámu zdůrazňují vysoké empory i rytmus klenebních křivek směřujících k hlavní kupoli. Podobně jako v chrámu Čtrnácti svatých pomocníků i zde Neumann realizoval svoji představu spojení podélné a centrální dispozice stavby (na půdorysu kříže s krátkým, centrálně uloženým transeptem) a sjednocení pro­storu propojením klenebných polí guarineskami);

**kostel sv. Trojice v Gaibachu u Volkachu nad Mohanem** (1742-1745).

**Vorarlberská stavitelská škola:** stavební schéma stavitelů z města Au ve Vorarlbersku v západním Rakousku se kolem roku 1700 rozšířilo po celém jižním Německu a Švýcarsku. K typickým kon­strukčním prvkům této stavební školy patřily zejména:

* vtažené (přízední) pilíře v jednolodním prostoru;
* výklenky s kaplemi místo bočních lodí;
* empory nad přízedními pilíři;
* systém valených kleneb (příčně valené klenby nad postranními kaplemi, podélně valené klenby nad podélnou lodí).

K nejvýznamnějším osobnostem tohoto směru jihoněmecké barokní architektury patřili:

* **Michael Thumb (1640-1690)**,
* **Christian Thumb (1683-1726)**,
* **Peter Thumb (1681-1766)**,
* **Franz Beer (1660-1726)**,
* **Ferdinand Beer (1731-1789)**,
* **Caspar Moosbrugger (1656-1723)**.

Za ideální realizaci stavebního schématu vorarlberské školy se považuje **opatský kostel v Obermarchtalu** (1686-1701; **Michael Thumb**, **Christian Thumb**, **Franz Beer**), který se stal východiskem pro další stavby obměňujících základní schéma. Jsou to např.: **poutní kostel Panny Marie v Birnau na Bodamském jezeře** (1748-1750; **Peter Thumb**), v jehož vnitř­ní ro-kokové výzdobě vytvořil své vrcholné dílo sochař a štukatér **Joseph Anton Feuchtmayer**, **kostel premonstrátského kláštera ve Weissenau** (1717-1724; **Franz Beer)** nebo **kostel benediktinského kláštera ve Weingartenu** (1715-1723; **Franz Beer, Andreas Schreck, Christian Thumb)**.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Německo **/** jihoněmecké rokoko **31**

**Jihoněmecké rokoko:** rokoko se v Německu ujalo nejdříve v zámecké architektuře, ale brzy přešlo i do dekoru sakrálních staveb. Bavorský kurfiřt Maxmilian II., který pobýval od roku 1706 ve francouz­ském exilu, přinesl rokoko do Mnichova prostřednictvím svých dvorních architektů; nejdříve **Jose- pha Effnera (1627-1745)** školeného v Paříži u Gabriela Boffranda a poté **Françoise Cuvilliése (1695-1768)**, jenž studoval vletech 1720 - 1724 u Françoise Blondela, nejvýznamnějšího archi­tekta francouzského rokoka.

V jihoněmecké sakrální architektuře se rokoko uplatňovalo především jako interiérový deko­rativní styl, jehož funkcí bylo bohatě členit celkově jednodušší (jednolodní, sálový) prostor, odleh­čit hmoty stěn, iluzivně rozšířit vnitřní prostor a působit na návštěvníka chrámu slavnostní, opti­mistickou a zároveň komorně intimní atmosférou interiéru.

K hlavním znakům jihoněmeckého rokoka patří asymetrie a bohatství zdobných prvků, zvláštní tvary oken, typický rocaille, bílé štukové i zlacené putti a boiserie ve zlatě, stříbře či v pastelových barvách. Štuk a fresky se zde navzájem opticky doplňují a přispívají k iluzi rozšíře­ného prostoru.

Vrcholných forem dosáhlo jihoněmecké rokoko především v bavorské sakrální architektuře, a to v díle **Johanna Michaela Fischera (1692-1766)** a **bratří Asamů**, kteří vytvořili svá nejlepší díla v Mnichově, a **Dominikuse Zimmermanna**, který vynikl jako specialista na centrální stavby budované na oválném půdorysu a proslavil se prvním síňovým kostelem tohoto typu v Německu.

**JEAN-FRANÇOIS DE CUVILLIÉS (1695 - 1768):** nejvýznamnější architekt jihoněmeckého rokoka (v oblasti profánní architektury), jehož svébytnou podobu vytvořil spojením francouzského rokoka doby Ludvíka XV. se stylem bavorského baroka.

**Hlavní díla:**

**lovecký zámek Amalienburg v zámeckém parku v Nymphenburgu u Mnichova** (1734**-**1739);

**rezidenční divadlo v Mnichově** (1751-1753).

**JOHANN MICHAEL FISCHER (1692 - 1766):** nejvýznamnější představitel německého pozdního baroka a rokoka v oblasti sakrální architektury. Rozvíjel hlavně typ **centrální jednolodní (sálové) stavby** na pravoúhlém nebo osmistranném půdorysu s centrálně umístěnou kupolí.

**Hlavní díla:**

**kostel benediktinského kláštera ve Zwiefalten** (1738-1765);

**farní kostel sv. Michaela v Berg am Laim** (1727-1737);

**kostel benediktinského opatství v Ottobeurenu** (od r.1737; prostředkem dokonalého spojení architektury s iluzívní freskou v kupoli (od **Johanna Jakoba Zeillera)** jsou zde mimo jiné i dy­namicky tvarované rocaillové ozdoby **Johanna Michaela Feuchtmayera**).

**COSMAS DAMIAN ASAM (1686 - 1739):** malíř a stavitel rakouského původu; spolu s bratrem so­chařem **Egidiem Quirinem Asamem (1692-1750)** tvoří dvojici významných představitelů jihoně­mecké rokokové architektury, jejíž výrazové možnosti obohatili o nové **iluzívní formy** vytvářené rozptýleným světlem, nástropní malbou a kulisou plastických zdobných prvků. V tom smyslu patří k jejich vrcholným dílům **přestavba dvou domů v Mnichově na kostel sv. Jana Nepo-**

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Švýcarsko, Rakousko **32**

muckého (zv. Asamkirche), kde intenzitu nadpozemské působivosti interiéru ještě znásobuje úz­ký (8 m) a zároveň velmi vysoký prostor lodi.

DOMINIKUS ZIMMERMANN (1685 - 1766): architekt, malíř a štukatér; tvůrce oltářů a interiérové výzdoby chrámů. Jeho vrcholnými díly jsou kostely sv. Petra a Pavla ve Steinhausenu (1728-1733) a Wieskirche ve Steingadenu (1746-1654) vybudované na oválném půdorysu v jednotném rokokovém stylu. Bohatý štukový dekor zde tvoří organickou součást architektury a iluzivně doplňuje nebo přímo nahrazuje její konstruktivní články (např. ve Wieskirche tvoří základ falešné zrcadlové klenby nad centrálním prostorem jednoduchá dřevěná kostra opatřená štukem a zavěšená pod krovem).

**Švýcarsko**

Švýcarská barokní architektura navazovala ve světských stavbách na francouzské vzory; v církevních stavbách, zejména klášterních komplexů, vycházela z mnohotvárných schémat vorarl­berské školy.

**Příklady klášterní architektury:**

kostel benediktinského opatství v Einsiedelnu (1719-1735; Caspar Moosbrugger. Slo­žitě členěný půdorys chrámového prostoru (který se skládá z osmiúhelného prostoru s oltářem a dvěma příč­nými rameny, lodi ze dvou čtvercových polí a chóru s kupolí) je zde výsledkem Moosbruggerovy snahy dostát různým sakrálním funkcím chrámu - jako poutního místa i jako místa bohoslužby);

klášterní kostel v St. Gallenu (1721-1770; Caspar Moosbrugger, Michael Beer, Peter Thumb. Zvláštností halového prostoru podélné lodi, vycházejícího z modifikovaného vorarlberské­ho schématu, jsou dva chóry navazující na centrálně uloženou rotundu s plochou kupolí a šesti po­stranními kaplemi. Zvláštním skvostem zdejšího chrámového komplexu je proslulá klášterní knihovna z r.1766, jejíž stavba pochází od vorarlberského mistra Petera Thumba a vnitřní dřevěné zařízení od řádového bratra Gabriela Losera. Obsahuje přes 2 tisíce starých rukopisů a přibližně 100 tisíc knih).

**Rakousko**

Rakousko brzy přejalo a osobitě dotvářelo podněty italského radikálního baroka. Vrcholné období rakouského baroka spadá do let 1690 - 1750, během nichž italské mistry postupně vystřídali domácí stavitelé. Významným centrem středoevropského radikálního baroka se stala Vídeň, kde ta­ké působili dva nejvýznamnější rakouští architekti Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656- 1723) a Johann Lukas von Hildebrandt (1668-1745).

Mimo výstavbu ve městech probíhala intenzívní stavební činnost rovněž v klášterech a opat­stvích: např. v St. Florianu, Klosterneuburgu, Altenburgu, Kremsmünsteru, Göttweigu aj. Barokní

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Rakousko **33**

podobu jednoho z největších a nejkrásnějších benediktinských opatství, kláštera v Melku na Duna­ji (zal.r. 985), vytvořil třetí z největších rakouských architektů Jacob Prandtauer (1660-1726).

JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH (1656 - 1723): nejvýznamnější představitel ra­kouské vrcholně barokní architektury; tvůrce řady staveb ve Vídni, Salcburku i v Čechách (Praze) a na Moravě. Svoji architekturu založil na kultivované syntéze dynamických forem Francesca Bor- rominiho a klasicizujících forem svého italského učitele Carla Fontany. Usiloval o jasnost kompo­zice a přehledné uspořádání jednotlivých částí stavby, přičemž kladl důraz na monumentalitu a re­presentativní působivost celku.

**Hlavní díla:**

kostel sv. Karla Boromejského ve Vídni (1716-1737; mimořádně impozantní působivosti průčelí chrámu dosáhl Fischer von Erlach harmonicky vyváženou skladbou kupole na vysokém tamburu (zastřešující ústřední prostor kostela ve tvaru oválu) s antikizující sloupovou předsíní a dvojicí ví­tězných sloupů zhotovených podle Traiánova sloupu v Římě a symbolizujících tak imperiální ambice rakouské koruny);

císařský zámek Schönbrunn ve Vídni (od r. 1696; klasicizující pojetí a rozlehlost zámku svědčí o inspiraci architekta francouzskými Versailles, i když jeho nynější podoba je výsledkem činnosti dalších generací architektů, kteří zámek přestavovali a rozšiřovali v 18. a 19. století).

**Další díla:**

**universitní kostel v Salcburku** (1696-1707);

**kostel Nejsvětější Trojice v Salcburku** (1694-1702);

**letohrádek Klesheim v Salcburku** (1700-1709);

**městský palác prince Eugena Savojského ve Vídni** (po 1695-1705);

**dokončení Schwarzenberského paláce ve Vídni** (1720-1723).

JOHANN LUCAS VON HILDEBRANDT (1668 - 1745): hlavní představitel vrcholného baroka ve Vídni, kde působil po smrti Fischera von Erlach jako vrchní císařský stavitel. Podobně jako jeho předchůdce studoval u Carla Fontany a přenesl do střední Evropy architekturu římského baroka i dynamické formy Francesca Borrominiho a Guarina Guariniho, které však osobitě dotvořil origi­nálním architektonickým článkováním. Ve svých zámeckých stavbách rozvíjel podněty francouz­ského klasicismu i rokoka a vytvořil svůj osobitý styl, který se stal vzorem středoevropské zámecké architektury.

**Hlavní díla:**

Horní a Dolní Belveder ve Vídni (1721-1723; 1714-1716. Vrcholné Hildebrandtovo dílo, které mělo být letní rezidencí prince Eugena Savojského, se skládá ze dvou budov propojených nádherným parkem, jehož architekturu navrhli zahradní architekti Anton Zinner a Dominique Gi- rard. Representativnější Horní Belveder je ukázkou vytříbeného Hildebrandtova stylu, který při bohaté architektonické a ornamentální členitosti stavby nepostrádá eleganci a malebnou harmonii. S podobně vytříbeným smyslem pro dekor a jeho prostorovou působivost realizoval architekt i roz­sáhlý stavební program vnitřních prostor zámku, z nichž k nejlepším patří sala terrena a na ní na­vazující schodiště směřující k vestibulu a mramorovému sálu);

kostel sv. Petra ve Vídni (1702-1733; konkávně tvarovaný rizalit v průčelí zde doplňují dvě šikmo natočené věže a mohutná kupole bez tamburu, která bezprostředně navazuje na obvodové zdivo stavby a zastřešuje její podélný vnitřní prostor na elipsovitém půdorysu).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Rakousko, Čechy a Morava **34**

**Další díla:**

**městský palác Daun-Kinských ve Vídni** (1713-1716);

Schwarzenberský palác ve Vídni (od r. 1697; v letech 1720-1723 dokončen J.B.Fischerem z Erlachu);

**farní kostel v Göllersdorfu** (1740-1741);

**přestavba kláštera Göttweig** (od r. 1719).

JAKOB PRANDTAUER (1660 - 1726): sochař a architekt, žák rakouského malíře a štukatéra Hanse Georga Asama. Pracoval především pro církevní řády, které si na počátku 18. století budovaly oká­zalé kláštery připomínající svou velikostí, výzdobou a vnitřním vybavením panovnická sídla. Ve svém působišti v St. Pöltenu nejenom kreslil plány, ale odtud řídil i stavební práce a přímo v opatstvích vykonával stavební dozor.

Hlavní díla:

benediktinský klášter v Melku na Dunaji (1702-1738; své slavné dílo, kterým je zdejší klášterní komplex (zahrnující vedle kostela, klášterní zahrady a konventu i několik nádvoří, klášterní školu, knihov­nu, bašty aj.), pojal Prandtauer jako obrovskou skulpturu, která se impozantně vypíná na skále nad Dunajem a s okolní krajinou zde spoluvytváří proměnlivou kulisu. Efektně působícímu exteriéru stavby odpovídá i neméně působivý interiér opatského kostela s kanelovanými pilastry, mohutnou profilovanou římsou, těžkými štuky a iluzívním dekorem oblouků, kleneb a kupole).

Další díla:

**dostavba augustiniánského kláštera v St. Florianu** (1706-1724);

**klášterní kostel v Sonntagbergu** (1706-1717).

Čechy a Morava

Pronikání a postupné rozšíření barokní architektury začalo v českých zemích dobou pobělo­horskou (po r. 1620) a bylo spjato s procesem rekatolizace a upevňování moci vítězných Habsbur­ků. Nová architektura (jak světská, tak církevní), kterou k nám zpočátku přinášeli cizí umělci, se dlouhou dobu, až do poloviny 17.století, prolínala se starším manýrismem, ale postupně nabývala svébytné národní podoby a v období vrcholného baroka již dosáhla světově srovnatelné úrovně. Zá­roveň zde vznikaly i specifické formy architektury, například tzv. selské baroko a barokní gotika, jež nemají jinde ve světě obdoby. Podobně jako gotika, i barokní architektura u nás zdomácněla, rozšířila se po celé zemi a měla rozhodující podíl na formování krajiny, městských i venkovských aglomerací a životního prostředí.

**Periodizace:**

1. rané baroko (1595 - 1675; období pronikání nového slohu a jeho prolínání s přetrvávajícím manýrismem; převažuje klasicizující směr barokní architektury);
2. vrcholné baroko (1675 - 1740; období formování národní podoby slohu; vznikají vrcholná díla a specifické formy architektury, např. barokní gotika; převažuje dynamizující směr barokní architektury);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Čechy a Morava **/** rané baroko, vrcholné baroko **35**

3. **pozdní baroko a rokoko** (1740 - 1780; období prolínání rokokových i klasicizujících forem, které převažují v rámci doznívajícího slohu; vzniká tzv. **selské baroko**).

**Rané baroko (1595 - 1675):** s nástupem protireformace vzniká v českých zemích mnoho církevních staveb (chrámy, kaple, jezuitské koleje, poutní místa aj.), jejichž architektura je ještě poplatná pozdní renesanci a manýrismu. Přechodné období zde representují zejména italští architekti pracují­cí pro Rudolfa II., jeho bratra Matyáše a českého šlechtice Albrechta z Valdštejna.

Po skončení třicetileté války nastalo období stavební konjunktury, kdy k nám přicházeli ze severní Itálie členové stavitelských rodin, kteří zde budovali rozlehlé stavby v klasicistním stylu. K nejvýznamnějším z nich patřili **Francesco Caratti (1615/20-1677)**, **Carlo Lurago (1615-1684)** a **Giovanni Battista Orsi** († **před r. 1641)**.

**Raně barokní stavby v Praze:**

**Matyášova brána na Pražském hradě** (1614; **Giovanni Maria Filippi**);

**Valdštejnský palác na Malé Straně** (1623-1630; **Giovanni Battista Pieroni**, **Andrea Spez-**

**za** aj. Obrovský palác, na jehož stavbu padly pozemky asi třiceti malostranských nemovitostí, zahr­nuje, kromě několika křídel rozložených kolem čtyř dvorů, prostornou a bohatě zdobenou **salu ter- renu**, **grottu** s umělými krápníky, **voliéru**, **jízdárnu** a rozsáhlou, promyšleně komponovanou za­hradu v italském stylu);

**kostel Panny Marie Vítězné na Malé Straně** (1611-1612; **Giovanni Maria Filippi**);

**Černínský palác na Loretánském náměstí** (1669-1677; **Francesco Caratti**. Dvoupatrová čtyřkřídlá budova, jež byla postavena pro hraběte Humprechta Černína z Chudenic, vyniká monu- mentalizováným průčelím (o délce 150 m) v **palladiánském stylu** členěném třiceti polosloupy vyso­kého řádu);

**jezuitská kolej Klementinum s kostelem sv. Salvátora na Starém Městě** (nejstarší částí Klementina jedvoupatrové křídlo do Křižovnické ulice vybudované od r.1653 podle pro­jektu **Francesca Carattiho**);

**kostel sv. Ignáce na Karlově náměstí** (1665-1670; **Carlo Lurago**).

**Raně barokní stavby mimo Prahu:**

**poutní kostel P. Marie ve Staré Boleslavi (1617-1623;** jedna z prvních sakrálních staveb na českém venkově vytvořená podle vzorů G.B. da Vignoly);

**poutní místo s kostelem P. Marie na Svaté hoře u Příbrami** (1658-1675; **Carlo Lura­go);**

**letohrádek Humprecht u Sobotky** (okr. Jičín; 1667-1668; **Carlo Lurago**);

**zámek v Roudnici nad Labem** (1652-1684; **Francesco Caratti**, **Antonio della Porta** aj.).

**Vrcholné baroko (1675 - 1740):** další vývoj české barokní architektury podnítil na počátku vrcholného období Francouz **Jean Baptiste Mathey (kol. 1630-1695/6)**, jenž svou kultivovanou, monumen-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko **36**

tálně cítěnou tvorbou v římském klasicizujícím stylu obohatil českou církevní i profánní architektu­ru o nové kompoziční typy.

Dynamický směr vrcholného baroka přinesli do našich zemí rakouští architekti Fischer von Erlach (**zámek Vranov nad Dyjí**, **Clam-Gallasův palác**) a Johann Lucas von Hildebrandt (**kostel sv. Vavřince v Jablonném v Podještědí**, **průčelí zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou**), avšak jeho specificky českou podobu zde vytvořili především členové rozvětvené rodiny Dientzenhoferů z Horního Bavorska, konkrétně **Kryštof Dientzenhofer (1655-1722)** a jeho syn **Kilián Ignác Dientzenhofer (1689-1751)**, jenž se stal jednou z nejvýznamnějších osobností pozdního baroka v Evropě.

Vedle dalších významných tvůrců české barokní architektury, knimž patří mj. **Giovanni Battista Alliprandi (po 1665-1720)** a **František Maxmilián Kaňka (1674-1766)**, má mimořádné postavení osobnost **Jana Blažeje Santiniho-Aichla (1677-1723)**, originálního představitele dyna­mického směru středoevropského vrcholného baroka a tvůrce barokní gotiky.

**JEAN BAPTISTE MATHEY (kol. 1630 - 1695/6):** francouzský malíř a architekt, hlavní představitel české architektury na počátku období vrcholného baroka. Ve své tvorbě vycházel z klasických fo­rem římského baroka, které však rozvíjel v rámci nově pojímané (tvarově a prostorově bohatší) kompozice stavby.

**Hlavní díla:**

**zámek Trója v Praze** (1678-1685; první pražská předměstská vila v barokním slohu, která se stala vzorem pro trojkřídlé zámecké stavby s převýšenou střední částí, v níž je umístěn hlavní sál); **křižovnický kostel sv. Františka na Křižovnickém náměstí v Praze** (1679-1689; nej- významnější Matheyova sakrální stavba je ukázkou jeho jasně definované geometrické kompozice, která zde vychází z půdorysu rovnoramenného kříže a čistých, rytmicky traktovaných geometric­kých tvarů, které vrcholí impozantní kupolí na zvláště vysokém tamburu).

**Další stavby v Praze:**

Toskánský palác na Hradčanském náměstí (1689-1691);

Arcibiskupský palác na Hradčanském náměstí (1675-1679);

kostel P.Marie u kajetánů (teatinů) na Malé Straně (1691-1717).

**KRYŠTOF DIENTZENHOFER (1655 - 1722):** německý stavitel a architekt; bratr Georga, Wolf­ganga, Leonharda a Johanna Dientzenhoferových a otec Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Jako stavitel pracoval pro řadu významných architektů (G. B. Alliprandiho, F. Carattiho, F. M. Kaňku aj.) a realizoval mnoho staveb v Praze i na venkově. Je pokládán za tvůrce českého dynamického baroka, v němž rozvíjel především podněty Francesca Borrominiho (v možnostech tvarování konvexně-konkávního průčelí) a Guarina Guariniho ( v možnostech tvarování kleneb - tzv. guarinesek), které aplikoval nejčastěji na půdorysu tvaru prodloužené centrály složeném z průniků elipso­vitých křivek.

**Hlavní díla:**

**kostel sv. Markéty benediktinského kláštera v Praze - Břevnově** (1710-1715; v dy­namicky tvarovaném sálovém prostoru chrámu vynikají šikmo směřující oblouky klenebných pasů vyvolávající zde dojem rytmického vlnění stěn, které prochází celým vnitřkem lodi a zklidňuje se až v půlkruhovitě uzavřeném chóru);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko **37**

**loď a průčelí kostela sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze** (1704-1711; 1709-1717; mistrovské Dientzenhoferovo dílo a zároveň nejvýznamnější barokní stavba v Praze je ukázkou ar­chitektova progresivního rozvinutí tvorby hlavních protagonistů římského radikálního baroka - Francesca Borrominiho a Guarina Guariniho. Zatímco jako vzor průčelí si zde zvolil variace kon- vexně-konkávních křivek na Borrominiho kostele San Carlo alle Quattro Fontane v Římě, v konstrukci mohutného sálového prostoru chrámové lodi s bočními kaplemi, galeriemi a složitou klenbou na systému protínajících se elipsoidů navázal na Guariniho klenebné systémy zvané guari-nesky).

**Další díla:**

zámecký kostel Zjevení Páně ve Smiřicích (1699-1713);

klášterní kostel sv. Josefa v Obořišti (1702-1711);

kostel sv. Kláry v Chebu (1708-1711);

klášterní kostel Nanebevzetí P. Marie v Nové Pace (1709-1724).

**KILIÁN IGNÁC DIENTZENHOFER (1689 - 1751):** český architekt narozený v Praze; společně s Janem Santinim nejvýznamnější představitel vrcholně barokní architektury v Čechách, syn Kryš­tofa Dientzenhofera, s nímž na řadě staveb spolupracoval. Po školení ve Vídni, kde poznal dílo Lu- case Hildebrandta (zejména jeho pojetí Guariniho klenebního systému), a cestách po Itálii, se vrátil do Prahy (1715), kde později převzal vedení otcovy stavitelské dílny. Ve své architektuře navázal na dynamické baroko svého otce, které však obohatil o nové variace vnějších a vnitřních forem, nápadité iluzívní pohledy i výraznější tvarovou expresivitu a dovedl do specifické podoby českého barokního slohu. V sakrální architektuře postupně dospěl k syntéze podélného a centrálního ty­pu, který lze zjednodušeně charakterizovat jako průnik centrálního, složitě profilovaného, podélně oválného prostoru s dvojicí menších oválů po stranách.

Ve svých pozdních dílech však již (v rámci evropského trendu) směřoval ke klasicismu, s výjimkou některých rokokových staveb, na nichž spolupracoval s Anselmem Luragem.

**Hlavní díla:**

**letohrádek Michnů z Vacínova (zv. Amerika) v ulici Ke Karlovu na Novém Měs­tě v Praze** (1712-1720; jedna z prvních Dientzenhoferových samostatných prací je zároveň jed­nou z jeho nejkrásnějších profánních staveb);

**poutní kostel Narození P. Marie v Nicově** (1717-1726; příklad Dientzenhoferova klasici- zujícího pojetí stavby založené na přísně centrální dispozici tvaru řeckého kříže, jejíž celek tvoří aditivní soustava navzájem uzavřených forem);

**průčelí poutního místa Lorety na Loretánském náměstí v Praze** (1720-1722; střídmě řešené průčelí stavby nenápadně narušují pouze dva postranní rizality, které udělují dlouhé průčelní frontě lehce zvlněný pohyb, a štíhlá vysoká zvonice (s proslulou zvonkohrou) v ose stavby oživující celou fasádu svou malebnou a téměř rokokovou dekorativností);

**kostel sv. Vojtěcha v Počaplech** (1724-1726);

**přestavba kostela sv. Tomáše na Malé Straně v Praze** (1725-1731; důslednou baroki­zací původně gotické baziliky vyniká hlavně průčelí, jehož dynamické formy zároveň prostupují i celým prostorem chrámového trojlodí);

**vlastní vila zv. Portheimka v Praze na Smíchově** (1725; v 19. století vlastnila vilu rodina továrníka Porgese z Portheimu);

komplex benediktinského kláštera v Broumově (1726-1748);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko **38**

**kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce na Novém Městě v Praze** (1730-1739);

**budova Invalidovny v Praze — Karlíně** (1731-1737; malá část velkolepého projektu vojen­ské invalidovny (který byl financován z nadace pro vojenské invalidy hraběte P. Strozziho) je příkladem Dientzenhoferova příklonu ke klasicismu poté, co kolem roku 1730 navštívil Paříž);

**kostel sv. Mikuláše na Starém Městě v Praze** (1732-1735);

**kostel sv. Maří Magdalény v Karlových Varech** (1732-1736);

**kostel P. Marie Bolestné v Dobré Vodě u Českých Budějovic** (1733-1735);

**chór a kupole kostela sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze** (1737-1752; rozměrnost prostoru chóru, založeného na trojlistém půdorysu a rozšířeného hlubokými výklenky, násobí množství světla, které sem dopadá okny vysokého tamburu).

**Další díla:**

kostel sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech v Praze (1720-1729);

dům U Zlatého jelena v Tomášské ulici na Malé Straně v Praze (1725-1726);

kostel sv. Bartoloměje na Starém Městě (1726-1731);

dostavba kostela sv. Karla Boromejského na Novém Městě v Praze (1730-1736); kostel sv. Klimenta v Odolené Vodě (1732-1735);

**kostel sv. Františka Xaverského v Opařanech** (1732-1735; typická dientzenhoferovská stavba na podélném půdorysu ze dvou elips a dvou konkávních prostorů na východní (presbytář) a západní (kruchta) straně tvoří bohatě členěný prostor, jehož každá část je zaklenuta tzv. **českou plac­kou**);

klášter voršilek v Kutné Hoře (1733-1743);

kostel sv. Josefa v Mirošově (kol. 1740).

**FRANTIŠEK MAXMILIÁN KAŇKA (1674 - 1766):** významný představitel klasicizujícího směru české vrcholně barokní architektury, spolupracovník architektů Giovanni Santiniho a Giovanni Battisty Alliprandiho, jejichž některé stavby dokončoval. Pracoval pro přední české šlechtické rody (např. Černíny, Valdštejny) a v menší míře i pro řeholní řády, zejména jezuity a augustiniány. Vr­cholu své velmi plodné tvůrčí dráhy dosáhl ve 20. a 30. létech 18. století (v roce 1723 byl jmenován „císařských architektem“), kdy se stal nejžádanějším a také nejdražším architektem, jenž své pro­jekty realizoval jen zcela výjimečně.

Kaňkovu architekturu charakterizuje zejména silné zploštění architektonických článků i de­korativních prvků a odstupňování hmot jednotlivých částí stavby vrcholící v jejím centru. Tím již Kaňka předznamenává rokoko, stejně tak jako zvýšeným důrazem na dokonalé umělecké zpraco­vání exteriérů i interiérů stavby.

**Hlavní díla:**

**dostavba jezuitské koleje Klementina na Starém Městě v Praze** (vedle křídel druhé­ho a třetího nádvoří, postavených v letech 1714-1715 a 1721-1723, **astronomické věže** (1721-1726) a **Zrcadlové kaple** (1724), je Kaňkovým hlavním dílem v komplexu Klementina **kostel sv. Klimenta** z let 1711-1715, jedna z nejlepších sakrálních staveb české předdientzenhoferovské architektury. Jednoduše komponovaná stavba vyniká především uměleckou hodnotou a slohovou čistotou vý­zdoby interiéru a vnitřního zařízení, na níž se mimo jiných významných umělců podílel i **Matyáš Bernard Braun** se svojí dílnou);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko **39**

úpravy Černínského paláce na Loretánském náměstí v Praze (1718-1720; zatímco první fáze výstavby paláce probíhala ještě v režii cizích umělců, na dokončovacích pracích (přede­vším v interiérech) zde pracovali pod Kaňkovým vedením již nejvýznamnější pražští umělci; např. výzdobu stropu Kaňkova hlavního schodiště (s námětem Pádu Gigantů) provedl freskař Václav Vavři­nec Reiner a (již nezachovanou) sochařskou výzdobu vestibulu, zábradlí a schodišťových výklenků realizoval Matyáš Bernard Braun);

přestavba universitní koleje Karolina na Starém Městě v Praze (1718; jedinými po­zůstatky středověké architektury, které zůstaly na průčelí po Kaňkově přestavbě, jsou arkády zá­padního rizalitu a arkýřová kaple,která patří k vynikajícím dílům gotického stavitelství doby Karla IV.);

**přestavba konventu a kostela sv. Kateřiny v Praze na Karlově** (1718-1730; 1737- 1741);

zámek v Jemništi (1717-1725; pro Trautmannsdorfy);

přestavba loveckého zámku v Hoříně (1713-1720; pro Černíny).

Další díla:

zámek ve Vinoři (1719-1724; pro Černíny);

zámek v Liběchově (kol. 1730; pro Pachty z Rájová);

zámek v Loučni (od r. 1704; pro Valdštejny);

památník polního maršála hraběte Leopolda Šlika v katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha na Praž­ském hradě (1723; památník, jehož návrh zde vychází ze stylu barokně-klasicistních náhrob­ků římských kostelů, zdobí vynikající sochy provedené Matyášem Bernardem Braunem a jeho dílnou);

**budova tzv. nové prelatury a úpravy kostela P. Marie a sv. Karla Velikého kláš­tera augustiniánů v Praze na Karlově** (1716-1724; 1733-1738 a 1757).

Barokní gotika: užívání gotického tvarosloví v české vrcholně barokní architektuře vycházelo jednak z dobového historismu nejstarších řeholních řádů (cisterciáků, benediktinů, premonstrátů), které ná­vazností na středověké formy vyjadřovaly povědomí kontinuity se svými tradicemi, jednak z dlouhé tradice trvání gotického slohu v českých zemích a jeho konstruktivních podobností se slohem radi­kálního baroka. Vedle nejvýznamnějšího představitele barokní gotiky Giovanni Santiniho (1677- 1723), tvořil výjimečně v tomto stylu i František Maxmilián Kaňka, jehož některá díla (např. klášterní kostel Narození P. Marie v Roudnici nad Labem z r. 1725-1750)byla mylně připiso­vána Ottavio Broggiovi (1670-1742).

GIOVANNI SANTINI ( 1677 - 1723): vl. jm. Jan Blažej Santin-Eichel (též Aichel, Aychel aj.); český architekt italského původu, jeden z nejvýznamnějších architektů středoevropského radikálního ba­roka a tvůrce originálního stylu barokní gotiky. Byl vnukem italského kameníka usazeného v Praze, kde také samostatně projektoval i realizoval stavby hlavně pro potřeby významných církevních řádů a v menší míře i české šlechty.

Santiniho tvorbu charakterizuje především mimořádná obrazotvornost projevující se v široké vari­abilitě tvarů, snaha o originální řešení každé stavby, dynamismus půdorysů i stěn, kontrasty objemů hmot a v neposlední řadě i symbolické obsahy tvarů, které vkládal nejčastěji do centrálně kom­ponovaných půdorysů či kleneb staveb (např. půdorys poutního kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře u Žďáru nad Sázavou je vkomponován do svatojánské pěticípé hvězdy).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko **40**

**Díla ve stylu barokní gotiky:**

přestavba cisterciáckého kostela P. Marie v Sedlci u Kutné Hory (1700-1707);

přestavba hřbitovního kostela Všech svatých v Sedlci u Kutné Hory (1708-1712); přestavba premonstrátského kostela Narození P. Marie v Želivu (1713-1720);

přestavba benediktinského kostela P. Marie v Kladrubech (1712-1726; zřejmě nejvý­znamnější Santiniho dílo ve stylu barokní gotiky vyniká mnoha osobitými tvarovými a konstrukč­ními prvky, z nichž k nejzajímavějším patří klenba hvězdového a síťového typu, opěrný systém, řešení západního průčelí, věž nad křížením lodí a trojlistý závěr symbolizující mariánskou lilii);

**poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře u Žďáru nad Sázavou** (1719-1726; sakrální symbolika půdorysu, tvořeného pěti ovály vkreslenými do pěticípé hvězdy, připomíná světcovu mučednickou korunu s pěti hvězdami, které podle legendy pluly okolo jeho hlavy, když byl svržen do Vltavy).

Další barokní stavby:

**poutní místo v Mariánském Týnci** (1720-1751);

projekt poutního kostela Narození P. Marie ve Křtinách (1713-1771);

projekt zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou (1721-1723; zámek, který Santini navrhl na objednávku Františka Kinského, vyniká nejenom neobvyklou dispozicí s vál­covým středem a třemi radiálně napojenými hranoly, ale i mimořádně krásnými interiéry, na nichž se zřejmě podílel i František Maxmilián Kaňka, který řídil realizaci celé stavby);

Morzinský palác na Malé Straně v Praze (1713-1714);

úpravy zámku v Rychnově nad Kněžnou (1722-1727);

kaple sv. Anny Samotřetí v Panenských Břežanech (1705-1707; stavba na půdorysu rovnostranného trojúhelníku s okosenými hranami, který je symbolickým vyjádřením trojgenerační posloupnosti sv. Anny, její dcery P. Marie a Mariina syna Ježíše, zřejmě vychází z obdobného tvaru římských kaplí Francesca Borrominiho);

kaple Jména P. Marie v Mladoticích (1708-1710; stavba na centrálně řešeném půdorysu, jehož tvar připomíná šesticípou mariánskou hvězdu).

**Pražské paláce:**

**Šternbernský palác na Hradčanském náměstí** (1698-1707; **Domenico Martinelli**, **Gio- vanni Battista Alliprandi**);

**Kaiserštejnský palác (zv. U Pezoldů) na Malé Straně** (1700; **Giovanni Battista Alli­prandi**);

**Martinický palác na Hradčanech** (1702; **Bartolomeo Scotti)**;

**palác Hrzánů z Harasova na Starém Městě** (1702; **Giovanni Battista Alliprandi**);

**Lobkovický palác na Malé Straně** (1703-1707; **Giovanni Battista Alliprandi**);

**Clam-Gallasův palác na Starém Městě** (1713-1719; **Johann Bernhard Fischer von Er-**

**lach**);

**palác maltézského velkopřevora na Malé Straně** (1726-1738; **Bartolomeo Scotti**);

**Hartigovský (Senftenberský) palác na Malé Straně** (1.čtvrtina 18. stol.; **František Maxmilián Kaňka** (dokončení stavby));

**Vrtbovský (Thurn-Taxisovský) palác na Malé Straně** (kol. 1730).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko **41**

Zámky: kromě sezónních loveckých zámečků zůstávají (tak jako v renesanci) zámky sídlem šlechty na venkovských panstvích. Renesanční čtyřkřídlou dispozici nyní vystřídala trojkřídlá (podkovovitá) dispozice francouzského typu s čestným dvorem, přičemž ostatní hospodářská stavení jsou z estetických i hygienických důvodů umístěna odděleně. Ve složitém půdorysu řady specializova­ných místností (salónky, budoáry, kaple, obrazárna, knihovna, jídelna, divadlo atd.) zaujímá přední místo první patro (piano nobile) s ústředním representačním sálem spojeným s balkonem, případ­ně pak vnějším schodištěm s parkem.

Na honosné barokní sídlo přestavěli původně hrad ve Vranově nad Dyjí zničený za třice­tileté války jeho noví majitelé pánové z Althannu; na místě hradního paláce zde vznikl trojkřídlý zámek s přilehlým Sálem předků,jehož projekt vypracoval proslulý rakouský architekt Johann Bernhard Fischer von Erlach.

Do barokní podoby nechal Dominik Ondřej Kounic přebudovat Slavkov u Brna podle projektu Domenica Martinelliho, jenž v rámci přestavby zámku naplánoval i rozsáhlou (ale zdale­ka neuskutečněnou) přestavbu celého města. Výzdoba budovy postavené do roku 1752 se následně protáhla až do roku 1769.

Několikrát zpustošený a vypálený zámek v Miloticích nechal znovu vybudovat Karel Anto­nín Serenyi v letech 1722-1725; podle projektu Domenica Martinelliho zde byly postupně realizo­vány všechny typické objekty patřící k architektonickému programu barokního zámku, včetně so­chařské výzdoby hlavní přístupové cesty a parkových úprav.

Jan Adam z rodu Questenberků nechal původně renesanční zámek v Jaroměřicích nad Rokytnou přestavět v rozsáhlý a monumentální zámecký komplex (dokončený roku 1737 a toho času největší v Evropě), jehož součástí je (také přestavěný) kostel sv. Markéty. Mezi mnoha vyni­kajícími umělci, kteří se podíleli na vnějších a vnitřních úpravách budov, byl nejproslulejší Johann Lucas von Hildebrandt, jehož dílem je fasáda zámku z roku 1718.

Původně renesanční zámek v Duchcově byl přestavěn v letech 1675-1685 podle plánů Jea­na Baptisty Matheye do podoby trojkřídlé budovy kolem čestného dvora a později (1707) ještě rozšířen o dvě boční křídla. Nástropní malba hlavního sálu (zobrazující „Jindřicha z Valdštejna přivádějícího Přemyslu Otakaru II. svých čtyřiadvacet synů“), jehož úpravu objednal Jan Josef z Valdštejna, pochází od Václava Vavřince Reinera.

K rozsáhlé přestavbě arcibiskupského zámku v Kroměříži zničeného třicetiletou vál­kou došlo roku 1686 za biskupa Karla II. z Lichtenštejna-Kastelkornu, jenž zde zároveň položil zá­klady k proslulé sbírce obrazů, v níž se nacházejí i díla takových mistrů, jakými byli Tizian, Lucas Cranach, Paolo Veronese, Jan Brueghel st., Anthonis van Dyck aj.

Nové sídlo rodu Petřvaldů vzniklo v 90. letech 17.století v Buchlovicích podle plánu Do­menica Martinelliho; zatímco tzv. dolní zámek měl funkci obytnou a representační, horní zámek (zv. Flora), propojený s dolním zámkem terasou, sloužil jako hospodářská budova. Celý komplex tak představ uje jednu z nejčistších ukázek architektury typu italské barokní vily, jejíž krásu umoc­ňuje harmonicky dotvořené prostředí rozsáhlého parku.

Zámek v Lednici budovali Lichtenštejnové od počátku 17.století, především pak Karel Eu- sebius Lichtenštejn, jemuž se podařilo získat pro různé úpravy interiérů a exteriérů zámku řadu vý­znamných umělců, mimo jiné Domenica Martinelliho pro úpravy průčelí a Johanna Bernharda Fischera von Erlach pro plány zámecké jízdárny a stájí.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko **42**

Zámek v Ploskovicích byl postaven v letech 1720-1725 jako letní sídlo Anny Marie Fran­tišky, vévodkyně toskánské, podle projektu Kiliána Ignáce Dientzenhofera.

Pro stavbu nového cisterciáckého konventu zničeného třicetiletou válkou (dnes zámku) na Zbraslavi (1709-1732) vypracoval projekt Giovanni Santini a její dokončení řídil František Maxmilián Kaňka. Základ rozsáhlého komplexu (s kostelem, hospodářskými budovami a pivova­rem) zde tvoří trojkřídlá budova konventu (nyní výstavní sály Národní galerie) s čestným dvorem a salou terrenou upravenou jako hlavní vchod do celého areálu.

Města: formy monumentální církevní a světské architektury se promítají do podoby měšťanských do­mů, veřejných budov, věží a štítů i do tvarů menší městské architektury, jako například kašen, slou­pů, památníků, božích muk, kaplí, bran apod. Nedílnou součástí městských exteriérů jsou kamenné sochy, které se umísťují na portály vchodů, zdi, rampy a mosty, na kašny a morové, mariánské či svatojánské sloupy, a dotvářejí tak barokní městské panoráma.

Míru barokizace českých a moravských měst určovalo mj. i to, jak dalece byla zasažena ná­sledky třicetileté války a téměř pravidelně propukajících požárů, které mnohde dokázaly zničit vět­šinu městského jádra. Výraznější projevy barokizace města lze sledovat například v Litoměři­cích, sídelním městě katolického biskupství (od r. 1655), kde zvláště v 18.století probíhala inten­zívní stavební činnost za účasti vynikajících stavitelů italského původu otce Giulia a syna Ottavia Broggiů, v Hradci Královém (několikrát dobytém a zpustošeném během třicetileté války), kde podobně jako v Litoměřicích působilo hned několik významných architektů (mezi jinými Carlo Lurago, Pavel Ignác Bayer a Giovanni Santini), v Liberci, kde došlo k rozsáhlejší výstavbě jak v 17., tak i v 18. století díky rozvoji soukenictví, nebo v areálech náměstí a přilehlých ulic Čes­kých Budějovic a Chebu.

Zvláštní postavení mezi barokně utvářenými městy má Lysá nad Labem, jejíž dokonalou přestavbu (v rámci obnovy zámku kol. roku 1700) a rozsáhlou barokní výzdobu (včetně okolí) množstvím kaplí, pousteven a soch provedl hrabě František Antonín Spork.

Pozdní baroko a rokoko (1740 - 1780): ve 2. polovině 18. století přechází pozdní baroko v dekorativní rokoko, jehož podobu v české architektuře (na rozdíl od Francie nebo Bavorska) určovala ornamentální výzdoba fasád a interiérů, nikoliv zásadní proměna celkové dispozice staveb. K nejvýznamnějším představitelům rokokové architektury se u nás řadí Anselmo Lurago (1701- 1765), Jan Josef Wirch (1732-1787) a vzhledem k charakteru své pozdní tvorby i Kilián Ignác Dientzen-hofer.

Souběžně s rokokem pronikal do Čech i francouzský klasicismus, který zde navazoval na tra­dici českého baroka a přetvářel se ve specifickou podobu nastupujícího neoklasicismu, jehož nej- ty­pičtějším projevem jsou palácové stavby Nicolo Paccassiho (1716-1790) a jeho žáka Ignáce Ne­pomuka Palliardiho (1737-1824).

ANSELMO MARTINO LURAGO (1701 - 1765): stavitel italského původu působící v Čechách; vý­znamný člen rozvětvené rodiny Luragů pocházející z oblasti jezera Como v severní Itálii. Začínal jako pevnostní architekt u Bartolomea Scottiho, později se stal spolupracovníkem (a zetěm) Kiliána Ignáce Dientzenhofera, po němž také dokončoval některé jeho stavby.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Čechy a Morava **/** pozdní baroko a rokoko **43**

**Hlavní díla:**

**zvonice chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze** (1755);

palác Golz-Kinských na Staroměstském náměstí v Praze (1755-1765; jednu z nej- krásnějších pražských rokokových staveb postavil Lurago podle starších plánů Kiliána Ignáce Dientzenhofera pro hraběte Jana Arnošta Golze);

**projekt úpravy zámecké kaple sv. Jana Nepomuckého v Hoříně** (1742);

**palác Sylva-Tarouccy na Novém Městě v Praze** (1743-1751; společné dílo Anselma Lu- raga a Kiliána Ignáce Dientzenhofera).

**Další díla:**

**kostel sv. Václava ve Vysoké u Mělníka** (1752-1753);

přestavba tzv. tereziánského křídla Pražského hradu (od r. 1753; jako dvorní architekt vedl Lurago přestavby Pražského hradu podle projektů Nicolo Paccassiho až do své smrti, kdy jeho funkci převzal Antonín Haffenecker).

**Stavby rokoka:**

**průčelí Arcibiskupského paláce v Praze na Hradčanech** (1764-1765; **Jan Josef Wirch**);

**Kaunický palác na Malé Straně v Praze** (1773-1775; **Antonín Schmidt**);

**Bretfeldský palác na Malé Straně v Praze** (po r.1765; **Jan Josef Wirch**);

**zámek v Nových Hradech u Vysokého Mýta** (1774-1778; **Josef Jäger);**

**zámek v Měšicích** (1767-1775; 1780-1790; **Antonín Haffenecker**);

**kostel Nanebevzetí P. Marie ve Slatinách** (1761-1763);

**divadlo a zahradní pavilón Bellarie zámku v Českém Krumlově** (1766-1767; 1755- 1757).

**Stavby neoklasicismu:**

**zámek v Dobříši** (1745-1765; **Giovanni Nicolo Servandoni**, **Jules Robert de Cotte**; součástí zámku je **zahrada francouzského typu** s oranžérií a sochařskou výzdobou z dílny **Ignáce Platze- ra**);

**budova Stavovského (Nosticovského) divadla na Starém Městě v Praze** (1781- 1783; **Antonín Haffenecker**);

**průčelí klášterní knihovny v Praze na Strahově** (1782-1785; **Ignác Palliardi**).

Selské baroko: formy monumentální chrámové a zámecké architektury pronikaly také do lidové archi­tektury, především jako zdobné prvky štítů, bran, ostění oken apod. **Barokní i klasicistní tvarosloví** zde bylo užíváno značně neústrojně, často v neobvyklých kombinacích, kompozičních seskupeních a polo­hách, přesto však s citem pro harmonickou vyváženost a malebnou působivost celku. Selské baroko tak představuje zcela specifický typ lidové architektury, která se vyvíjela převážně v jižních Čechách od doby vlády Josefa II. (1780-1790) do druhé poloviny 19. století a jejíž nejkrásnější příklady lze zejména spatřit v oblastech Soběslavských a Zbudovských Blat, na Písecku, Táborsku, Vodňansku, Třeboňsku a Českobudějovicku.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / architektura /** Rusko **44**

**Rusko**

V přípravném období 17.století pronikalo baroko do Ruska přes Polsko a Ukrajinu a spojo­valo se zde s tradičními formami ruské lidové a pravoslavné architektury (např. v **kostele P. Marie Orodovnice ve Filech u Moskvy** z let 1693-1694 prolínají formy staroruské pěti- kupolové architektury s dekorem západoevropského baroka použitým ve výzdobě fasád, štítů, por­tálů a oken).

Zásadní převrat ve vývoji ruské barokní architektury nastal až v 18. století v souvislosti s nástupem cara Petra I. na trůn a založením budoucího hlavního města **Petrohradu** (1703), k jehož výstavbě car povolal řadu architektů z Itálie, Francie a Holandska. Mezi jinými zde na počátku 18.století působil Ital **Domenico Trezzini (1670-1734)**, jenž se v čele Stavební kanceláře podílel na plánování a výstavbě města (k jeho hlavním dílů zde mj. patří **chrám sv. Petra a Pavla** z roku 1712-1733 a triumfální **Petrova brána v Petropavlovské pevnosti** z let 1717-1718).

Za hlavního představitele ruského barokního klasicismu je považován **Bartolomeo Frances- co Rastrelli (1700-1771)**, syn italského architekta Bartolomea Carla Rastrelliho (žijícího v Rusku od roku 1715) a dvorní architekt carevny Alžběty Petrovny, jehož vrcholná díla, **kostel Smolné­ho kláštera** (1748-1755) a **Zimní palác** (1754-1762) v Petrohradě, představují originální syn­tézu francouzského rokoka, ruského barokního klasicismu i tradičních, velmi malebných a plastic­kých forem staroruské architektury.

**- sochařství -**

**Esteticky ideál, obsahy a náměty:** na rozdíl od renesance se barokní sochařství (nejčastěji v rámci mytologických a náboženských témat) zaměřuje na **oblast lidského fyzického a duševního dění**,kde zvláště **oblast niterných stavů člověka** (kam patří např. mystické vytržení, extáze, tichá me­ditace, projevy radosti a bolesti, umírání aj.) poskytuje širokou škálu sochařsky zobrazitelných ná­mětů, které jsou barokním senzualismem dále vystupňovány do podoby mnohdy divadelně strojené dramatičnosti a citové vypjatosti. Renesanční ideál dokonalého lidského těla je nyní zcela podřízen obsahu zobrazovaného námětu a nahrazen individualizovanou představou krásy (či ošklivosti) sa­motného tvůrce sochy. Sochařské dílo již není ve vztahu k divákovi jenom obdivuhodným artefak­tem, v němž se více nebo méně dokonale odráží objektivní skutečnost, ale stává se také nositelem **ideově-výchovných obsahů** (persuasio), které mají být o to přesvědčivější, oč dynamičtější či emo­cionálnější jsou jejich výrazové formy.

**Formy:** podobně jako v architektuře, i v sochařství probíhal vývoj ve dvou názorových proudech: v **dynamickém proudu**, jehož nejvýraznějším representantem se stal Gian Lorenzo Bernini, a **kla­sicistním proudu**, který vyvíjeli jak někteří Berniniho současníci v Itálii (např. François Duques- noy a Alessandro Algardi), tak většina sochařů ve Francii.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Itálie **/** rané a vrcholné baroko (seicento) **45**

Druhy: baroko přejalo všechny druhy sochařství, které se vyskytovaly již v renesanci. Patří sem zejmé­na:

* kamenická a sochařská výzdoba staveb (chrámů, paláců, zámků, městských budov apod.);
* **kamenická a sochařská výzdoba menší městské architektury** (kašen, bran, památníků apod.);
* volné sochy nebo sousoší pro umístění na náměstí, mosty, do nádvoří paláců, interiérů sakrál­ních a profánních staveb apod.;
* **náhrobky a náhrobní plastika**;
* sochařské podobizny v podobě hlavy, busty, postavy nebo jezdecké sochy;
* kamenická a sochařská výzdoba zahrad (kašen, fontán, grott, zahradní architektury apod.).

Novým druhem volné monumentální skulptury byly tzv. morové sloupy (nejčastěji v podobě mariánského sloupu se sochou P. Marie na vrcholu obklopeného sochami místních patronů a dalších světců), které se vztyčovaly jako výraz díků za skončení moru či jiných pohrom.

**Techniky:** vedle klasických technik **kamenosochařství** a **kovolijectví** se rozvíjí **štuk** a **řezbářství**,

které ve spojení s polychromií a expresivním realismem (např. v sochařství španělského baroka) někdy dosahovalo až panoptikálního účinku.

**Předchůdci:**

* Michelangelo Buonarroti svým pozdním sochařským či malířským dílem (např. freskou Po­sledního soudu v Sixtinské kapli ve Vatikánu, tondem se Svatou rodinou nebo sochou Vítě­ze), kdy rozvíjel složitý a expresivní pohyb figur, mimo jiné vzestupně krouživý pohyb zvaný figura serpentinata;
* **florentští manýristé,** především **Giovanni da Bologna** (nejlépe v sousoší **Únosu Sabinek** na

Piazza della Signoria ve Florencii), jenž dále zdokonalil motiv figury serpentinaty variacemi různých pohledových úhlů a širším rozvinutím do prostoru;

* Alessandro Vittoria (1522-1608), významný sochař benátského manýrismu, jenž ve svých pozdních plastikách sv. Šebestiána (např. v soše sv. Šebestiána pro oltář kostela San Salvatore v Benátkách), v nichž zdůrazňuje prožitek světcova utrpení, předznamenává typický prvek ba­rokního senzualizmu.

**Itálie**

Rané a vrcholné baroko (seicento; 1590-1675): centrem sochařského umění byl v 17. století (podobně jako v architektuře) Řím, kam přicházeli italští i zaalpští umělci studovat díla velkých mistrů antiky i renesance a získávat zakázky na umělecké práce. Z řady talentovaných sochařů to byli především:

* Camillo Mariani (1556-1611) přicházející z Vicenzy, k jehož nejvýznamnějším dílům v Římě patří osm obrovských štukových soch světců v nikách tamburu kostela San Bernardo alle Terme (1603);
* Francesco Mocchi (1580-1654), žák Camilla Marianiho, jenž přišel do Říma z Florencie a vy­tvořil zde mimo jiné pětimetrovou sochu sv. Veroniky (1640) umístěnou v pilíři křížení chrámu sv. Petra;

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Itálie **/** rané a vrcholné baroko (seicento) **46**

■ Stefano Maderno (1576-1636) přicházející z Lombardie, jehož první a zároveň nejvýznamnější prací v Římě byla socha sv. Cecílie v kostele Santa Cecilia in Trastevere (1600; v poloze le­žícího těla světice umístěného jakoby v sarkofágu s otevřenou boční stěnou a zobrazeného přes­ně tak, jak bylo nalezeno při odkrytí hrobky, Maderno předjal jeden z podstatných rysů Ber-niniho sochařského výrazu, jenž spočívá ve snaze o zachycení pomíjivého okamžiku).

Největším umělcem římského baroka (zvaným „Michelangelo del suo secolo“) byl Gian Lo- renzo Bernini (1598-1680),hlavní představitel dynamického proudu, jehož význam a vliv na umě­ní své doby je srovnatelný s významem, jaký měl Donatello na sochařství quattrocenta a Michelan­gelo na umění cinquecenta. Jeho vážnými konkurenty zde byli Boloňan Alessandro Algardi (1598- 1654) a Vlám François Duquesnoy (1597-1643) uplatňující však ve svých dílech antikizující for­my (např. v utváření drapérie) a řadící se tak ke klasicistnímu proudu barokního sochařství.

GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680): sochař, malíř, architekt a urbanista, žák svého otce sochaře Pietra Berniniho (1562-1629),s nímž na řadě zakázek spolupracoval a s nímž také přišel roku 1605 do Říma, kde zahájil svoji uměleckou dráhu.Ve službách papežů Urbana VIII. a Alexandra VII. zde vytvořil řadu vynikajících děl jak pro interiéry kostelů, tak pro exteriéry náměstí (zejména slavné fontány) a společně se svojí architekturou vtiskl tomuto městu jedinečnou barokní podobu. Inspirován uměleckými vzory antiky a renesance (zejména dílem Michelangela Buonarrotiho) i spi­ritualitou sv. Ignáce z Loyoly, dosáhl ve svých vrcholných sochařských dílech barokně dynamické a zároveň(díky virtuózní technice) fyzicky oživené formy schopné vyjádřit jak smyslovou těles­nost, tak různé stupně duševního hnutí.

Díla raného období: již velmi rané Berniniho dílo nazvané Koza Amalthea (s Diovými chlapci a Satyrem) (1611-1612; mramor; Řím, Galleria Borghese), které vytvořil ve svých čtrnácti le­tech, dokládá jeho mimořádný tvůrčí talent i virtuózní techniku práce s mramorem.

První Berniniho tvůrčí období representují čtyři slavná antikizující díla, která vytvořil v letech 1618-1625 pro římskou vilu kardinála Scipiona Borghese (nyní Museo e Galleria Borghese, kde se kromě jmenovaných děl nacházejí další obrazy a sochy shromážděné rodinou Borghese):

* Aeneas, Anchíses a Askanios (1618-1619; mramor. V sousoší líčícím Aeneův útěk z hořící Tróje do Itálie, kde založil království v Latiu, Bernini ztělesnil renesanční ideu o zakla­datelském významu Říma pro vznik církve a papežského úřadu);
* Pluto a Proserpina (1621-1622; mramor. Sochařské zpracování antického tématu únosu bohyně Proserpiny (tj. Persefony, dcery boha Dia) Plutem (Hádem) do podsvětí je ukázkou Berniniho in­spirace manýristickými vzory, k nimž zde mj. patřilo i Giambolognovo sousoší Únosu Sabi- nek);
* Apollón a Dafné (1622-1625; mramor. Jedno z nejznámějších Berniniho děl ve Ville Bor­ghese zobrazuje dramatický okamžik z Ovidiových Proměn, kdy se nymfa Dafné, prchající před bohem Apollónem, proměňuje ve vavřínový strom);
* David (1623-1624; mramor. Berniniho barokní pojetí biblického Davida, v jehož spirálovitě natočeném postoji zachytil okamžik těsně před tím, než vystřelil z praku, představuje svým fy­zickým dynamismem protiklad k navenek klidnému, ale vnitřní energií nabitému Davidu, které­ho vytvořil Michelangelo. Lyra, která zde leží před Davidem na zemi, je ikonografickým symbo­lem jeho hudebního nadání).

**Díla vrcholného období:**

socha sv.Longina (1629-1638; mramor; pilíř křížení v chrámu sv.Petra v Římě.Vznešená monu-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Itálie **/** rané a vrcholné baroko (seicento) **47**

mentalita čtyřmetrové sochy římského vojáka (jenž uvěřil v Krista právě ve chvíli, kdy kopím probodl jeho bok) je v dokonalém souladu s monumentalitou Michelangelovy architektury a umocňuje zde vý­znam prostoru křížení jako duchovního centra chrámu);

Vidění sv. Terezie z Avily (1647-1652; mramor; kaple rodiny Cornarů v kostele Santa Maria della Vittoria v Římě. Nejpodivuhodnější Berniniho dílo, jehož instalace v kapli Cornarů připomíná miniaturní divadlo (včetně obecenstva, které zde představují portrétní sochy Federica Cornara a jeho předků, kteří jakoby sledují výjev z postranních lóží), zobrazuje nebývale naturalistickou a přitom vrcholně estetickou formou mystické vytržení sv. Terezie tak, jak je sama popsala ve svém Životopise („ Spatřila jsem an­děla po své levé straně,... Onen cherubín držel v ruce dlouhé zlaté kopí, na jehož hrotu vyšlehoval plamen,... Měla jsem dojem, že mi jím vícekrát proklál srdce ...“)).

**Díla pozdního období:**

Stolec sv. Petra (1657-1666; bronz, barevné mramory, zlato, štuk; apsida chrámu sv. Petra v Římě. Nejpůsobivější částí oltářního nástavce (se symbolickým trůnem sv. Petra neseném bronzovými posta­vami církevních Otců) je okno s iluzivně dotvořenými paprsky, které zde vycházejí z Ducha svatého v podobě holubice, pronikají oblaky a otevírají pohled do nebeské sféry plné andělů a archandělů); Náhrobek papeže Alexandra VII. (s alegorickými postavami Pravdy, Spravedlnosti, Lásky a Obezřetnosti) (1673-1674; mramor, pozlacený bronz; chrám sv. Petra v Římě. Jako sou­část náhrobku zasazeného do výklenku postranní lodi využil Bernini i zdejší uzavřené dveře (původ­ně vchod do sakristie), které pojal jako symbolickou bránu smrti vedoucí do záhrobí a střeženou kost­livcem (připomínkou smrti) s přesýpacími hodinami);

Vidění blahoslavené Ludovici Albertoniové (1671-1674; mramor a jaspis; kaple Altierů v kostele San Francesco a Ripa v Římě. Podobně jako ve Vidění sv. Terezie, se i v tomto díle Bernini zabýval tématem uměleckého zachycení pomíjivého okamžiku, a to jako mystické extáze vyvolané zážit­kem bezprostřední boží přítomnosti);

dvě sochy andělů (pro most Ponte SanťAngelo v Římě) (1667-1669; mramor; nyní v římském kostele Sanť Andrea delle Fratte);

Podobizny: v řadě podobizen kardinálů, papežů a absolutistických vládců se stal Bernini tvůrcem proto­typu barokní podobizny i jedinečným mistrem sochařského portrétu, jehož výrazová síla spočívá mj. v dokonalé a bohatě rozvinuté formě, živém výrazu a mistrném zachycení charakteristických ry­sů portrétované osobnosti. Vedle vynikajících portrétů Constanze Bonarelliové (1636-1637; mramor; Museo Nazionale del Bargello, Florencie), manželky svého spolupracovníka Mattea Bonarelliho, a kardinála Scipiona Borghese (1632; mramor; Galleria Borghese, Řím), svého přízniv­ce a mecenáše, vytvořil Bernini vrcholné portrétní dílo v bustě Ludvíka XIV. (1665; mramor; Musée National de Versailles et de Trianon, Versailles), na níž začal pracovat ihned po svém pří­jezdu do Paříže v roce 1665 a dokonce ještě dříve, než požádal krále o sezení.

**Fontány:**

Fontana del Tritone (1624-1643; travertin; Piazza Barberini v Římě. Námětem kašny v podobě čisté plastiky bez architektonických prvků je představa konce potopy (podle Ovidiových Proměn), který ohlásí Triton, syn boha moře Poseidona, zadutím na bucínu, jakousi zakřivenou mušli v podobě dutého rohu);

Fontana dei Quattro Fiumi (Fontána čtyř řek) (1648-1653; mramor a travertin; Piazza Navona v Římě. Monumentální architektonicko-sochařský celek fontány s egyptským obeliskem, kterou Bernini vytvořil na objednávku papeže Inocence X., tématicky vychází z anticko-biblické představy o centrálním původu velkých řek zavlažujících čtyři tehdy známé kontinenty (Ganga Asii, Nil Afriku, Rio de la Plata Ameriku, Dunaj Evropu), z nichž každá je zde zastoupena postavou říčního boha);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Itálie **/** rané a vrcholné baroko (seicento) **48**

Fontana del Moro (1653-1654; mramor; Piazza Navona v Římě).

ALESSANDRO ALGARDI (1598 - 1654): sochař, kreslíř, architekt a restaurátor antikvit; vedle Ber- niniho nejvýznamnější architekt raného římského baroka. Před příchodem do Říma v roce 1625 pů­sobil v rodné Bologni, kde získal školení na tamní Akademii Lodovica Carraciho, a krátce i v Miláně (u Vincenza II. Gonzagy) a Benátkách.

K nejznámějším Algardiho pracím v Římě patří obrovský (dokonce největší na světě) mramo­rový reliéf na oltáři sv. Lva **v chrámu sv. Petra** (1646-1653) představující Setkání papeže sv. Lva Velikého s hunským vojevůdcem Attilou (papež zde vychází vstříc Attilovi a jeho vojskům, aby jej s pomocí apoštolů sv. Petra a Pavla přilétajících z oblačných výšin přiměl k ústupu od bran věčného města).

Další díla:

Stětí sv. Pavla (1641-1647; mramor; kostel San Paolo Maggiore v Bologni); socha Inocence X. (1649-1650; bronz; Palazzo dei Conservatori, Řím);

náhrobek Lva XI. (1650; bílý mramor; chrám sv. Petra v Římě).

FRANÇOIS DUQUESNOY (1597 - 1643): zv. „II Fiammingo“; sochař raného římského baroka po­cházející z Bruselu, kde se vyučil v dílně svého otce Jerôma Duquesnoye. Po příchodu do Říma v roce 1618 začal pracovat jako restaurátor antických starožitností, což (spolu s jinými vlivy, např. Raffaelových maleb nebo přátelství s Nicolasem Poussinem, s nímž určitou dobu žil ve společné do­mácnosti) předurčilo klasicistní orientaci jeho sochařského projevu. Zvláště v mistrovské soše sv. Zuzany (1629-1633; mramor; kostel Santa Maria di Loreto v Římě) vytvořil vzor pozdějšího kla­sicistně orientovaného sochařství a zároveň umělecky rovnocennou protiváhu k berniniovsky exal­tovanému dynamismu.

Další dílo:

socha sv. Ondřeje (1629-1633; mramor; pilíř křížení chrámu sv. Petra v Římě).

Berniniho a Algardiho následovníci: k nejvýznamnějším sochařům druhé generace, kteří pracovali v Berniniho nebo Algardiho dílně a v duchu svých velkých učitelů dále rozvíjeli tradici římského barokního sochařství, patřili:

* Antonio Raggi (1624-1686) narozený ve Vico Morcote u Coma, mj. autor mramorového reliéfu s výjevem Smrti **sv.** Cecílie (1660-1667) v kostele SanťAgnese in Agone na Piazza Navona v Římě;
* Ercole Ferrata (1610-1686) pocházející z Val ď lntelvi u Coma, nejdříve Berniniho a poté Al­gardiho spolupracovník, po jehož smrti založil v Římě vlastní dílnu; tvůrce sochy sv. Anež­ky (1660; mramor; SanťAgnese in Agone v Římě) a mramorového reliéfu s Ukamenová­ním sv. Emerenciány (od r. 1660), který se nachází v témže kostele SanťAgnese in Ago­ne, kde tvoří pendant Raggiho reliéfu se Smrtí sv. Cecílie;
* Domenico Guidi (1628-1701), původem z Neapole; v závěru období nejvýznamnější římský sochař.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Itálie **/** pozdní baroko a rokoko (settecento) **49**

Pozdní baroko a rokoko (settecento; 1675-1750): italské barokní sochařství 18. století pokračuje v Římě díly umělců, kteří se více nebo méně vzdalují formám berniniovského dynamismu a směřují k opačnému výrazu malířské lehkosti a klidné graciéznosti, naturalismu a melancholické citovosti. Jsou to například:

* Francesco Queirolo (1704-1762), jenž přišel do Říma z Neapole, kde spolupracoval na vý­zdobě kaple San Severo de’Sangri v kostele Santa Maria della Pietà;
* **Camillo Rusconi (1654/58-1728)**, tvůrce monumentálního **náhrobku papeže Řehoře XIII.** (1719-1725; mramor; chrám sv. Petra v Římě), který přišel do Říma jako vyučený sochař z Milána a stal se zde jedním z mnoha spolupracovníků Ercole Ferraty;
* Pietro Bracci (1700-1725), žák Camilla Rusconiho, jehož vynikajícím dílem je mramorový náhrobek papeže Benedikta XIII. (1734) v římském kostele Santa Maria Sopra Miner-

va;

* Filippo della Valle (1697-1770) pocházející z Florencie, k jehož četným zakázkám v Římě pat­řila výzdoba kaple Corsiniů v biskupské bazilice San Giovanni in Laterano a mramorový reliéf Zvěstování pro jezuitský kostel Sanť lgnazio di Loyola.

Fontana di Trevi (1732 - 1762): nejslavnější a největší římská fontána, která je zároveň posledním dí­lem římského baroka, je umístěna na konci starověkého akvaduktu, zvaného Acqua Vergine, který nechal pro své lázně vybudovat (v roce 19 př. Kr.) Augustův zeť Agrippa.

Římský stavitel Nicolò Salvi, jenž se stal vítězem soutěže na projekt fontány (vypsané Kle­mentem XII.), pojal své dílo jako mohutnou divadelní scénu, jejíž pozadí vytváří obrovská stěna před průčelím Palazza Poli v podobě římského triumfálního oblouku s výklenky pro alegorické po­stavy (Povodní (vlevo) a Léčivých sil (vpravo) od Filippa della Valle) a reliéfy (Agrippy nad návr­hem akvaduktu (vlevo) a legendární Panny ukazující Agrippovým vojákům pramen (vpravo)). Ústřed­ní námět sochařské výzdoby fontány tvoří dynamicky pojaté sousoší (od Pietra Bracciho) s bohem moří Ókeanem jakoby vyplouvajícím z niky triumfálního oblouku na mušli tažené dvěma mořský­mi koni, které vedou mezi vlnami a vyčnívajícími skalisky tritoni.

**Francie**

Rané a vrcholné baroko (1610 - 1715): vývoj francouzského barokního sochařství probíhal především ve sféře dvorského umění, hlavně v rámci výzdoby Versailles a dalších zámků včetně zámeckých zahrad, a to jak v klasicistním pojetí (v tématické i formální návaznosti na antické umění), jehož nejvýznamnějšími representanty byli Jacques Sarrazin (1592-1660), François Girardon (1628- 1715) a Antoine Coysevox (1640-1720), tak i v pojetí berniniovského patosu a pohybového dyna­mismu, který nejvýrazněji representoval Pierre Puget (1620-1694).

Vedle klasických mytologických témat představují svébytnou oblast francouzského sochařství náhrobky a různé formy sochařských portrétů.

PIERRE PUGET (1620 - 1694): malíř, sochař a architekt; hlavní představitel dynamického směru francouzského barokního sochařství, v němž navazoval na umění Lorenza Berniniho. Umělecké ško-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Francie **/** rané a vrcholné baroko **50**

lení získal jednak ve svém rodišti v Marseille, v řezbářské dílně místní loděnice, kde poté působil jako lodní dekoratér, jednak v Římě, v dílně významného freskaře Pietra da Cortony, jehož styl i (převážně náboženské) náměty převzal do své malířské tvorby.

Hlavní díla:

portál radnice v Toulonu (1655-1657;barokně expresívní polopostavy Atlantů podpírajících balkón zde předznamenávají typický způsob sochařského výrazu vrcholných děl Pugetova pozdního období);

Milón z Krotónu (1672-1682; mramor; Musée du Louvre, Paříž. Jedno z vrcholných děl Puge­tova pozdního období zobrazuje dramatickou situaci ze života slavného zápasníka z Krotónu, když byl napaden lvem. Atletův děsem znetvořený obličej a křečovité pohyby svalstva zde vyjadřují zcela odlišný estetický názor, než který representovalo vybrané umění dvora);

Setkání Alexandra s Diogenem (1692; mramorový reliéf; Musée du Louvre, Paříž. Vynikají­cí dynamická kompozice s množstvím velmi podrobných detailů je mj. i dokladem Pugetova malíř­ského školení).

FRANCOIS GIRARDON (1628 - 1715): hlavní představitel klasicistního směru francouzského baro­ka; přední tvůrce sochařské výzdoby Versailles a Louvre, jehož formálně vytříbený styl inspirovaný helénistickým sochařstvím plně odpovídal vkusu královského dvora a představitelů pařížské Aka­demie.

Hlavní díla:

Apollón a nymfy (1666-1675; mramor a skála; zámecká zahrada ve Versailles. Volně seskupené sousoší, které bylo původně umístěno v Thetidině grottě, zobrazuje boha slunce Apollóna (jehož předlohou byla Girardonovi antická socha Apollóna Belvederského nacházející se ve sbírkách Vatikánských muzeí) jako alegorickou podobu Krále slunce (Ludvíka XIV.) uprostřed nymf, které jej po návratu z cesty ve slunečním kočáře koupají a natírají mastmi);

náhrobek kardinála Richelieua (1675-1694; mramor; Chapelle de la Sorbonne, Paříž. Ná­hrobek, na němž Girardon zpodobnil Richelieua v náručí Zbožnosti a oplakávaného Vědou, byl původně umístěn v podélné ose hlavní chrámové lodi, odkud mohl státník, spočívající na víku sar­kofágu, symbolicky hledět přímo k oltáři);

Únos Proserpiny (1677-1699; mramor; zámecká zahrada ve Versailles. Vedle Únosu Sabinek Giovanniho da Bologni a Pluta a Proserpiny Lorenza Berniniho, představuje Girardonovo dílo dal­ší z kompozičních variant sousoší vycházejících z motivu stoupající spirály).

ANTOINE COYSEVOX (1640 - 1720): dvorní sochař Ludvíka XIV. (sculpteur de Roi) a ředitel pa­řížské Akademie; vedle Françoise Girardona nejvýznamnější představitel francouzského barokního klasicismu. Proslavil se mj. jako vynikající portrétista, jehož representativní projev byl založen na přesném a neidealizovaném zobrazení portrétované osobnosti oděné v bohatě propracované drapérii v antickém stylu. V řadě náhrobků, které vytvořil pro vysoké hodnostáře dvora, vycházel nejenom z antických vzorů, ale i z tradice královských náhrobků francouzského středověku a renesance.

Na některých zakázkách spolupracovali společně s Coysevoxem také jeho synovci, bratři Ni- colas Coustou (1658-1733) a Guillaume Coustou starší (1677-1746) ( mj. i autor známých Chevaux de Marly na Champs Élysées v Paříži), přičemž Guillaume se po stipendijním pobytu v Římě stal členem Académie des Beaux-Arts a roku 1735 byl dokonce jmenován jejím ředitelem.

Hlavní díla:

busta Louise II. de Condé (Velký Condé) (1686; bronz; Musée du Louvre, Paříž);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Francie **/** regentství, rokoko a neoklasicismus **51**

náhrobek kardinála Mazarina (1689-1693; mramor a bronz; Institut de France, Paříž. Ze­snulý kardinál je zde zobrazen v pokleku na vyvýšeném sarkofágu (s nahým andílkem s liktorskými pruty za zády) a obklopen bronzovými alegoriemi Ctností, z nichž dvě vytvořili sochaři Étienne Le Hon- gre a Jean-Baptiste Tuby);

**podobizna burgundské vévodkyně Marie-Adélaïde Savojské jako bohyně Diany** (1710; mramor; Musée du Louvre, Paříž).

Regentství, rokoko a neoklasicismus (1715 - 1792): francouzské monumentální sochařství 18.století definitivně opouští barokní patos a v dílech Edmé Bouchardona (1698-1762) (autora Fontány čtyř ročních období na Rue de Grenelle v Paříži), René Michela Slódtze (1705-1764) a Jeana Baptisty Pigalla (1714-1785), která jsou často kombinací přísně klasicistních prvků s naturalisticky ztvárněnými detaily, směřuje k počátkům raného neoklasicismu.

Na tradici portrétní busty navázal Jean Baptiste-Lemoyne (1704-1778) a jeho nejvýznam- nější žák Jean-Antoine Houdon (1741-1828).

JEAN-BAPTISTE LEMOYNE (1704 - 1778): dvorní sochař Ludvíka XV.; významný představitel francouzského rokokového ptrétu.

Hlavní díla:

busta CH.-L. Montesquieua (1760; mramor; muzeum v Bordeaux);

busta hraběte La Tour ďAuvergne (1765; mramor; Liebighaus, Frankfurt nad Mohanem).

JEAN-ANTOINE HOUDON (1741 - 1828): žák Jeana-Baptisty Lemoyna, nejvýznamnější portrétista 18.století. V mnoha sochařských portrétech významných osobností své doby, z nichž některé jej zvláště proslavily (J. J. Rousseau, Voltaire, D. Diderot, B. Franklin, G. Washington), vytvořil podi­vuhodnou galerii intelektuálních typů ztvárněných s až naturalisticky pronikavou charakteristikou.

Hlavní díla:

Mademoiselle Servat (1777; mramorová busta; Liebighaus, Frankfurt nad Mohanem);

Voltaire (1778-1779; bronzová busta; Puškinovo muzeum, Moskva); Jean Jacques Rousseau (1778-1779; mramorová busta; Musée du Louvre, Paříž);

Madame Houdon (1787; mramorová busta; Musée du Louvre, Paříž);

Sabine Houdon (1792-1793; mramorová busta nejmladší sochařovy dcery; Musée du Louvre, Paříž);

Mirabeau (1800-1801; mramorová busta; Versailles).

JEAN-BAPTISTE PIGALLE (1714 - 1785): žák sochaře Roberta Le Lorraina (1666-1743); hlavní představitel francouzského sochařství na přechodu mezi rokokem a klasicismem, v jehož díle se spojují prvky radikálního baroka a naturalismu s klasicistními formami slohu Ludvíka XVI.

Hlavní díla:

Merkur zavazující si opánky (1739-1744; mramor; Musée du Louvre, Paříž);

náhrobek Henryho Clauda ď Harcourt (1774; mramor; katedrála Notre-Dame v Paříži); náhrobek maršála Saského (de Saxe) (po r.1750; mramor; kostel sv.Tomáše ve Štrasburku);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Nizozemí a Belgie **52**

Madame de Pompadour jako bohyně přátelství (1753; pálená hlína; soukromá sbírka).

 **Nizozemí a Belgie**

V chrámech protestantského severního Nizozemí (Holandska) se figurální sochařská díla té­měř nevyskytují; jsou nahrazena střídmou ornamentální výzdobou architektonických článků a vnitřního zařízení (kazatelen, křtitelnic, kůru apod.). Jediným sochařem, jehož význam zde dosáhl mezinárodní úrovně, byl Hendrik de Keyser (1565-1621), který působil také jako stavitel a později se stal městským architektem Amsterodamu. Jeho největším dílem je náhrobek Viléma I. Oranžského (1614-1622, barevné mramory; Nieuwe Kerk, Delft), na němž zobrazil vladaře sedí­cího v jakémsi mramorovém pavilónu a obklopeného čtyřmi alegorickými postavami Ctností (v du­chu protestantského puritanismu zcela zahalenými), jež jsou umístěny v rohových výklencích.

Naproti tomu v katolické Belgii se sochařství uplatňovalo hlavně v bohaté sochařské výzdobě vnitřního zařízení kostelů (oltářů, zpovědnic, kazatelen apod.) i v tvorbě figurálně zdobených ná­hrobků. Nejvýznamnější vlámští sochaři většinou pocházeli z proslulých uměleckých rodin (Du- quesnoyů, Fayď herbů, Quellinů, Verbruggenů aj.):

* Artuš Quellinus st. (1609-1668) se usadil roku 1639 v Antverpách, kde patřil k širokému okru­hu Rubensových napodobitelů (jeho nejvýznamnějším a ve své době nejobdivovanějším dílem je výzdoba radnice v Amsterodamu zahrnující bohatou reliéfní, ornamentální i figurální výzdobu, na které zde pracoval v letech 1650 - 1665);
* Lucas Fayď herbe (1617-1697), nejvýznamnější člen rodiny Fayď herbů, pracoval (podobně jako Quellinus) podle Rubensových stylistických předloh, jejichž charakteristický rukopis pře­nášel i do svých rozměrnějších skulptur, jak nejlépe ukazuje jeho náhrobek arcibiskupa André Cruesena (před r.1666; mramor) v katedrále v Mecheln;
* Rombout Verhulst (1624-1698) patřil ve své době k nejvýznamnějším portrétním sochařům a je autorem mnoha náhrobních plastik po celé zemi. Jednou z jeho nejlepších prací je portrétní plastika pro náhrobek Johana Polyandera van Kerchoven (1663; mramor) v Pieters- kerk v Leydenu;
* Hendrik Frans Verbruggen (1654-1686) proslul jako tvůrce vyřezávané kazatelny (1695- 1699; dubové dřevo, zlato) v bruselské katedrále Saints-Michel-et-Gudule, v jejíž figurální vý­zdobě symbolicky propojil starozákonní příběh Vyhnání Adama a Evy z ráje s novozákonním obrazem P. Marie (jako nové Evy) zabíjející hada.

 **Anglie**

Vývoj anglického barokního sochařství v 17. a 18. století ovlivňovali cizí umělci, především z Holandska a Dánska, které vyhnaly z kontinentu náboženské války. Nejvýznamnějším sochařem

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Anglie, Německo  **53**

první poloviny 17. století zde byl Nicholas Stone starší (1586-1647), žák předního holandského umělce Hendrika de Keysera, s nímž až do roku 1613 spolupracoval, než se usadil v Londýně. Jeho zásluhou získalo stagnující anglické sochařství nové podněty, a to především v náhrobní plastice. Jako první začal zobrazovat ležící postavy náhrobku bez tradičního modlitebního gesta, v přirozené poloze a s naturalisticky propracovanými detaily zdůrazňujícími přítomnost smrti (náhrobek la­dy Elizabeth Careyové, 1617-1618, Stowe-Nine-Churches, Northhamptonshire; náhrobek sira Williama Curlea, 1617, Hatfield, Hertfordshire).

Nejvýznamnějším sochařem anglického rokoka byl Louis-François Roubiliac (kol. 1703- 1762), rodák z Lyonu, jenž se nejprve vyučil u Balthasara Permosera v Drážďanech a později stu­doval u Nicolase Coustoua v Paříži. Mimo své první dílo, postavy sedícího Georga Friedricha Hän- dela (1738), se nejvíce proslavil náhrobkem Josepha a lady Elisabeth Nightingalových pro westminsterské opatství v Londýně (1761), jehož figurální kompozici zpracovávající příběh Eli­sabeth, jež zemřela na následky potratu vyvolaného šokem z úderu blesku, zobrazil s plným důra­zem na osudový triumf smrti.

**Německo**

Německé barokní sochařství se zpočátku rozvíjelo především v jižním Německu, a to hlavně zásluhou nizozemských umělců, k nimž patřil např. Hubert Gerhard (kol. 1550-1622/23) nebo Adrien de Vries (kol. 1545-1626), kteří zde pracovali ještě pod vlivem italského manýrismu.

Teprve na konci 17. a na počátku 18. století dosáhlo německé barokní sochařství mezinárodní úrovně v díle dvou nejvýznamnějších barokních sochařů: Andrease Schlüttera (1659-1714) a Bal­thasara Permosera (1651-1732).

Německé umění rokoka nejlépe representuje společné dílo bratří Asamů. Kromě toho, že byli oba architekty, pracoval Cosmas Damian Asam (1686-1739) také jako malíř fresek a Egid Quirin Asam (1692-1750) jako sochař a štukatér. Jejich první velkou zakázkou byla výzdoba benediktin­ského kostela sv. Jiří a sv. Martina ve Weltenburgu, pro který Egid Quirin vytvořil velmi dekorativ­ní plastiku sv. Jiří bojujícího s drakem (1721) z pozlacené sádry.

K dalším mistrům německého rokoka, kteří tvořili ve druhé polovině 18. století, patřili přede­vším štukatér Joseph Anton Feuchtmayer (1696-1770) působící v horním Švábsku a Franz Ignaz Günther (1725-1775), nejvýznamnější představitel pozdního rokoka a raného neoklasicismu.

ANDREAS SCHLÜTTER (kol. 1660 - 1714): sochař a architekt, nejvýznamnější představitel severo- německého baroka. Do Berlína, svého hlavního působiště, přišel z Gdaňska v roce 1694 na pozvání kurfiřta Friedricha III. Vedle nedokončeného a dnes již zničeného Městského paláce pro něho vy­tvořil jezdeckou sochu (1689-1703; bronz; postavy na podstavci symbolizující čtyři tempera­menty později vytvořili jiní sochaři) nyní umístěnou na zámku Charlottenburgu v Berlíně. Jde o monumentální památník, jenž je nejenom nejvýznamnější jezdeckou sochou německého baroka, ale i prvním památníkem toho druhu, jenž byl umístěn na volném prostranství městské zástavby.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Německo, Rakousko  **54**

BALTHASAR PERMOSER (1651 - 1732): dvorní sochař saského kurfiřta Augusta II. Silného; spolu s architektem M.D. Pöppelmanem (s nímž spolupracoval na budování Zwingeru) hlavní představitel drážďanského baroka. K jeho nejvýznačnějším dílům patří plastická výzdoba Zwingeru v Drážďanech (zahrnující mj. pískovcové zahradní plastiky a výzdobu bran a pavilónů zámku), v níž uplatnil zkušenosti ze svého italského pobytu v letech 1675-1689, a mramorové sousoší Apoteózy prince Eugena Savojského (1718-1721; Österreichische Galerie, Vídeň), kterým oslavil vel­kého vojevůdce jako mocného vítěze nad Turky.

FRANZ IGNAZ GÜNTHER (1725 - 1775): nejvýznamnější sochař jihoněmeckého rokoka a zároveň poslední významný umělec německého rokoka na přechodu k neoklasicismu. Jeho díla s nábo­ženskou tématikou, z nichž k nejlepším patří piety z polychromovaného dřeva (farní kostel sv. Ruperta, Kircheiselfíng bei Wasserburg, 1758; augustiniánský klášterní kostel, Weyarn, 1764; hřbitovní kaple, Nenningen, 1774), již opouštějí vnější barokní patos a směřují spíše k niternému výrazu utrpení. Anatomicky přesně propracované Kristovo tělo a zklidněné záhyby Mariina roucha zde zároveň již předjímají neoklasicistní formy.

**Rakousko**

Umělecky vyspělou regionální tvorbu representuje v Rakousku dlouhá tradice alpského řez- bářství, kterou zde od roku 1633 rozvíjela po pět generací rodina Schwabenthalerů; nejvýrazněji Thomas Schwanthaler (1634-1707),jenž zanechal svá četná díla v podobě bohatě figurálně zdo­bených oltářů mj. v Salzburku, Kremsmü nsteru a Lambachu, v klášteře Mondsee, v kostele sv. Wolfganga na Abersee či v augustiniánském klášteře v Reichersbergu na Innu.

Nejvýznamnějším sochařem rakouského pozdního baroka byl Georg Raphael Donner (1693- 1741), v jehož díle lze již rozpoznat prvky klasicismu. Jeho oblíbeným sochařským materiálem bylo olovo, v němž také realizoval své nejlepší dílo – kašnu pro Nový trh ve Vídni (1737-1739; Österreichische Galerie, Vídeň) a pozdní Pietu (1740-1741; dóm v Gurku), jejíž dříve obvyklý ba­rokní patos nyní nahradil neobvyklou, ale klasicky vytříbenou kompozicí.

Do období přechodu mezi rakouským rokokem a neoklasicismem patří tvorba sochaře Franze Xavera Messerschmidta (1736-1783), jenž pracoval jak pro vídeňský dvůr, tak i pro zámožnější vídeňské měšťanstvo. Až do roku 1774 působil na zdejší Akademii, ale v záběru života žil osaměle v Bratislavě (od r. 1777), kde vytvářel své proslulé expresivní busty - celkem 69 plastik (Öster­reichische Galerie, Vídeň), jež měly v mimice zachytit (dle sochařovy teorie) různé psychosomatic­ké či přímo animální stavy člověka.

**Španělsko**

Vývoj španělského barokního sochařství určovala téměř výhradně náboženská tématika. So-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Španělsko **/** kastilská škola, sevillská škola  **55**

chy, jako součást náboženských obřadů a výzdoby kostelů, měly působit z hlediska své vizáže co nejautentičtěji a z hlediska svých emocí co nejpřesvědčivěji. Proto španělští sochaři vylepšovali své sochy řadou technických doplňků (zv. postizos),které umožňovaly dosáhnout žádaného natura­lismu: plastiky byly zdobeny parukami z pravých vlasů, oči a slzy byly vyrobeny z křišťálu, slono­vina, zuby nosorožce, korek i skutečná kůže sloužily k zobrazení ran a skutečné byly i šperky a lát­ky odívající sochy.

Hlavní centra španělského barokního sochařství se nacházela v Kastilii (především ve městě Valladolidu) a Andalusii (v Seville, Granadě a přilehlých regionech); v průběhu 18. století se cent­rem španělské plastiky stal královský dvůr v Madridu.

**Kastilská škola:**

GREGORIO HERNÁNDEZ (1576 - 1636): sochař a malíř; hlavní představitel kastilské barokní plas­tiky a zakladatel kastilské sochařské školy. Vytvořil expresivní ikonografické typy náboženské plastiky, které se nadlouho staly vzory pro celý region.

Hlavní díla:

Mrtvý Kristus (1605; polychromované dřevo; kapucínský konvent El Pardo v Madridu. Velmi expresivně ztvárněná socha představuje nejstarší verzi námětu, ke kterému se Hernández několikrát vracel);

Klanění pastýřů (reliéf) ( 1614-1616; polychromované dřevo; oltářní nástavec v klášteře Las Huelgas, Valladolid);

Pieta (1617; polychromované dřevo; Museo Nacional de Escultura, Valladolid);

Kristus u mučednického sloupu (kol. 1619; polychromované dřevo; Vera Cruz, Valladolid); Snímání z kříže (1623-1625; polychromované dřevo; Vera Cruz, Valladolid. Sousoší užívané při procesích (zv. Paso) je nejlepší ukázkou Hernándezova stylu, v němž kladl hlavní důraz na výra­zovou sílu výjevu a veristické zachycení okamžiku);

oltářní nástavec v katedrále v Plasencii (1632).

**Sevillská škola:**

JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS (1568 - 1649): nejvýznamnější představitel barokního sochařství v Seville, kde působil téměř po celý svůj plodný život. Vytvářel jak oltářní nástavce, tak jednotlivé sochy, v nichž (oproti Gregorio Hernándezovi) usiloval o vyvážený ideál tělesné krásy, realismu a míry duševního pohnutí. Jeho mistrovský barokní styl vyzrával po roce 1635, kdy byl povolán ke dvoru Filipa IV. a vytvořil zde mj. i panovníkovu bustu jako své jediné profánní dílo.

**Hlavní díla:**

**Cristo de la Clemencia** (po r. 1605; polychromované dřevo; katedrála v Seville, sakristie. Klí­čem k pochopení této sochy ukřižovaného Krista jsou (často citované) podmínky uvedené ve smlouvě, podle nichž musí Kristus *„ ...ještě žít před svým posledním vydechnutím, s hlavou skloněnou k pravé paži a s pohledem upřeným na někoho, kdo se zastavil k modlitbě u jeho nohou; jako kdyby s ním rozmlouval a stýskal si, že trpí i jeho vinou...“*);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Španělsko **/** granadská škola, madridská škola, rokoko  **56**

Sv. Jeroným (1611; polychromované dřevo; Monasterio de S. Isidorio v Santiponce u Sevilly); Neposkvrněné početí P. Marie (1629-1631; polychromované dřevo; katedrála v Seville, Ca- pilla de los Alabastros).

**Granadská škola:**

ALONSO CANO (1601 - 1667): architekt, malíř a sochař; zakladatel granadské sochařské školy. V Seville se vyučil sochařství u Martíneze Montañése a malbě u Velázquezova tchána Francisca Pacheca, působil jako malíř v Madridu a teprve od roku 1652 se usadil v rodné Granadě, kde praco­val mj. na výzdobě katedrály. Jako sochař navázal na tvůrčí principy svého učitele Montañése spo­čívající ve zdůraznění mimiky obličeje, gest a duševního pohnutí světců (jak dokládá např. soš­ka Neposkvrněného početí P. Marie — Immaculaty na čtecím pultu granadské katedrály z roku 1655).

K dalším významným mistrům granadské školy patřil Canův žák a spolupracovník Pedro de Mena (1628-1688), autor vyřezávaných chórových lavic katedrály v Málaze (1658-1662; cedrové dřevo) a proslulých soch světců Kající Maří Magdalény (1664; polychromované dřevo; Mu- seo Nacional de Escultura,Valladolid) a Sv. Františka z Assisi (1663; polychromované dřevo; katedrála v Toledu).

Madridská škola, rokoko: zakázky královského dvora a vysoké šlechty vedly k importu zahraničních uměleckých děl a vytvořily z Madridu středisko vlivu velkých sochařských škol; nejdříve kastilské a později granadské školy zprostředkované madridskými pobyty Alonsa Cana, Pedra de Meny a Jo- sé de Mora.

Nejvýznamnějším sochařem, jenž působil v 17.století v Madridu, byl Portugalec Manuel Pe- reira (1588-1683), autor nevelké, ale materiálem i provedením výjimečné sochy Sv. Bruna (kol. 1630; kámen; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid) zobrazující světce dr­žícího lebku a meditujícího o smrti.

Nástup Bourbonů na španělský trůn (1701; Filip V.) ukončil izolaci španělského umění a ote­vřel je působení zahraničních umělců - hlavně Francouzů a Italů, jejichž vlivem se zde postupně prosadila líbivá a elegantní estetika rokoka částečně navazující na řemeslnou tradici a realistické tendence minulého století. K typickým představitelům tohoto stylu patřili sochaři Luis Salvador Carmona (1708-1767) (La Divina Pastora; pol.18.stol.; polychromované dřevo a stříbro; kláš­ter kapucínek v Nava del Rey) a Francisco Salzillo (1707-1783) z Murcie (Poslední večeře; 1762; polychromované dřevo; Museo Salzillo, Murcie. Složitě komponované sousoší třinácti postav v životní velikosti rozmístěných kolem stolu zde představuje jedinečný sobor psy­chologicky přesně propracovaných a individualizovaných osobností).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Čechy a Morava **/** rané baroko  **57**

**Čechy a Morava**

Rané baroko (1595 - 1675): v 1.třetině 17.století přežíval v českém sochařství manýrismus, jehož ji­nak průměrnou řemeslnou úroveň výrazně převyšovala tvorba rudolfínského sochaře Adriena de Vriese (kol. 1545-1626) pracujícího pro Albrechta z Valdštejna.

Teprve Jan Jiří Bendi (asi 1620-1680) pozvedl české raněbarokní sochařství na vyšší umě­leckou úroveň a vytvořil základy barokních forem a budoucích ikonografických typů.

JAN JIŘÍ BENDL (asi 1620 - 1680): nejvýznamnější sochař raného baroka působící v Praze, tvůrce řady soch pro oltáře pražských kostelů (např. sochařské výzdoby bočních oltářů v kostele P. Marie před Týnem, soch andělů pro kostel sv. Michala u servitů (dnes v Národní galerii v Praze), soch pro hlavní oltář kostela sv. Jindřicha (dnes v Muzeu hl.m. Prahy) aj.) i prvních monumentálních sousoší.

Hlavní díla v Praze:

sloup Immaculaty (mezi čtyřmi anděly bojujícími s ďábly) na Staroměstském náměstí (1650; první monumentální dílo českého baroka - mariánský sloup postavený Ferdinan­dem III. na paměť vestfálského míru a stržený v roce 1918 - představuje nejvýznamnější Bendlovu práci, díky níž se stal oficiálním pražským sochařem);

**sochy na průčelí kostela sv. Salvátora na Křižovnickém náměstí** (1655);

**sochy apoštolů na zpovědnicích kostela sv. Salvátora na Křižovnickém náměstí** (1673-1675);

**socha sv. Václava na nároží Starého proboštství na Pražském hradě** (1662; písko­vec);

**tzv. vinařský sloup (se sochou sv. Václava) na nároží kostela sv. Františka na Křižovnickém náměstí** (1676);

jezdecké sousoší sv. Václava (pro Václavské náměstí) (1680; kopie sousoší se nyní na­chází na Vyšehradě);

**Herakles zápasící s Kerberem na kašně v Královské záhradě** (1670).

Vrcholné baroko (1675 - 1740): po Bendlově smrti v roce 1680 se stal (téměř na tři desetiletí) předním sochařem pražského baroka Jeroným Kohl (1632-1709), jehož řezbářské a sochařské práce zname­naly (oproti Bendlovi) další posun ve vývoji barokního tvaru, pohybu a řasení drapérie. Jako dvorní sochař pracoval na zakázkách pro výzdobu svatovítské katedrály, Pražského hradu (kašna s atlanty na druhém hradním nádvoří z r.1686) i Karlova mostu (sochy sv. Augustina a sv. Mikuláše Tolentinského z r.1708).

Kromě Kohla působili na vývoj vrcholného baroka v Praze také cizinci, kteří vnesli do praž­ského uměleckého prostředí celou škálu hotových barokních forem - od tradičního řezbářství, až po rozvinutý berniniovský ilusionismus:

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko  **58**

* jako první přišel ze Slovenska řezbář Jan Brokof (1652-1718), jehož nejznámějším dílem je dřevěná forma bronzové sochy sv. Jana Nepomuckého pro Karlův most, kte­rou vyřezal (r.1682) podle hliněné předlohy vídeňského sochaře Matthiase Rauchmillera a která se stala prototypem světcových soch u nás i v cizině. Další díla pak zanechal při svém putování v západních a severozápadních Čechách (v Manětíně, Klášterci nad Ohří, Libochovicích a Tachově), v Broumově (mariánský sloup se sochou P. Marie a světci na hl. náměstí z r.1706) i v Praze, kde se usa­dil v roce 1692 (Pieta pro Karlův most z r.1696 a sochy antických bohů na atice Toskánského paláce na Hradčanském náměstí);
* z Drážďan přišli bratři **Jeremiáš** a **Konrád Süssnerové** (autoři **štukových soch pro niky v interiéru chrámu sv. Františka u Křížovníků na Křižovnickém náměstí** z doby před r.1690) a **Jan Jiří Heermann** se synovci **Pavlem** a **Zachariášem** (tvůrci **soch an­tických bohů a bohyň na schodišti trojského zámku);**
* ze Salcburku přišel Ital **Ottavio Mosto (1659-1701)**, jehož nejlepším pražským dílem je **štu­ková výzdoba průčelí minoritského kostela sv. Jakuba na Starém Městě** z r. 1695).

Pokročilé formy berniniovského ilusionismu a dynamismu u nás rozvíjeli Matěj Václav Jäc- kel (1655-1739),umělec pocházející z Horní Lužice a dlouhodobě usazený v Praze, a řezbář Fran­tišek Preiss (kol. 1660-1712), žák Jeronýma Kohla, kteří již svou tvorbou připravovali nástup vr­cholného a specificky českého sochařského výrazu, jehož hlavními protagonisty zde byli Ferdi­nand Maxmilián Brokof (1688-1731), syn Jana Brokofa, a jeho o něco starší vrstevník Matyáš Bernard Braun (1684-1738), původem z Tyrol.

Z Braunových následovníků patřili k nejvýznamnějším Jiří Pacák (1664-1742), nejstarší člen rodiny Pacáků pracujících ve východních Čechách, a v Čechách usazený Řehoř Thény (1695- 1759), pocházející jako Braun z Tyrol.

MATĚJ VÁCLAV JÄCKEL (1655 - 1739): řezbář a sochař, významný představitel (především) dře­věné vrcholně barokní skulptury v Praze, kde se svojí dílnou působil od roku 1684 a realizoval mnoho zakázek pro řadu pražských i venkovských kostelů. České barokní plastice zprostředkoval (díky svému školení „...*u* jednoho slavného mistra sochařského, kterýž více let v Římě pobýval“) umění italského iluzívního baroka vycházejícího z tvorby Gian Lorenza Berniniho a Carla Rainal- diho a stal se tak bezprostředním předchůdcem M.B.Brauna.

**Hlavní díla v Praze:**

sochařská výzdoba hlavního oltáře v kostele sv. Františka u Křižovníků na Kři­žovnickém náměstí (1700-1701; Jäckelův sochařský soubor na hlavním oltáři (vč. jeho dalších soch v nikách chrámového prostoru) zde díky svým vyspělým barokním formám tvoří harmonickou sou­část s neméně vyspělou architekturou Jeana Baptisty Matheye a malbami Jana Kryštofa Lišky); socha sv. Anny na Karlově mostě (1707);

**sousoší Madony se sv. Dominikem a sv. Tomášem Akvinským** (1708; tamtéž);

**sousoší Madony se sv. Bernardem** (1709; tamtéž).

FRANTIŠEK PREISS (kol, 1660 - 1712): sochař a řezbář, žák Jeronýma Kohla, s nímž na řadě zaká­zek spolupracoval a po celý život udržoval osobní a umělecké kontakty. Jeho tvorbou, kterou se nejvíce ze svých vrstevníků přiblížil sochařskému výrazu M.B.Brauna, vrcholí po roce 1700 řezbář-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko  **59**

ská tradice českého barokního realismu spočívajícího v těžké objemovosti figur, bohatě pročleně- ném tvaru a v přiměřené pohybové nadsázce.

Hlavní díla:

**sochy českých patronů (sv. Václava, Vojtěcha, Víta, Norberta, Ludmily, Zik­munda, Prokopa a Jana Nepomuckého) na pilířích křížení v chrámu sv. Víta, Václava a Vojtěcha na Pražském hradě** (1696; zlacené dřevo);

**sochařská výzdoba hlavního a dvou bočních oltářů v děkanském kostele sv. Mi­kuláše v Lounech** (1701-1704; na výzdobě zde společně s Preissem pracovali **Jeroným Kohl** a umělecký truhlář **Marek Nonnenmacher**);

**sochařská výzdoba hlavního oltáře v klášterním kostele Narození P.Marie v Doksanech** (1703);

sochařská výzdoba fasády a hlavního oltáře kostela sv.Voršily na Národní třídě v Praze (1709; k Preissovým nejlepším sochám zde patří zejména nadživotní postavy sv. Augusti­na a sv. Karla Boromejského nebo dřevěné sochy apoštolů ve výklencích oltářního nástavce).

FERDINAND MAXMILIÁN BROKOF (1688 - 1731): jeden z největších českých sochařů všech dob; nejvýznamnější člen sochařské rodiny Brokofu (mladší syn Jana Brokofa a bratr Michala Josefa Brokofa), která působila od roku 1680 v Čechách a od roku 1692 v Praze. V prostředí průměrné ot­covy dílny se vypracoval k osobitému sochařskému výrazu (patrně i díky studiu ve Vídni, kde po­znal rakouské sochařství a seznámil se s architektem J.B.Fischerem z Erlachu) vyznačujícího se na jedné straně výrazně plastickou formou a monumentalismem, na druhé straně klidnou vznešeností a smyslem pro realistický detail. Svojí charakteristickou povrchovou modelací, které dosahoval uží­váním plochého dláta a kterou vyznačují plynulé přechody (valéry) plastických tvarů, patří k předním představitelům techniky tzv. sochařského valéru.

Sochařská výzdoba Karlova mostu v Praze: počátky Brokofova uměleckého působení v rámci otcovy dílny dokládá již pískovcové sousoší sv. Barbory, Markéty a Alžběty (1707) nebo sochy sv. Kajetána (1709) a sv. Františka Borgii (1710) odlišující se od předchozích prací dílny výraznou plasticitou, krásou tělesných proporcí i bohatě rozvinutou drapérií; v některých vlastních dílech - sousoších sv. Františka Xaverského (1711), trinitářů sv. Jana z Mathy, Fe­lixe z Valois a Ivana (1714) s postavou Turka střežícího jeskyni s uvězněnými křesťany, a so­chách sv. Víta (1714) a sv. Ignáce (1711; nyní v lapidáriu Národního muzea) - opustil Brokof frontální pojetí sochy i tradiční podstavec a v duchu sochařského ilusionismu rozvíjel plně trojroz­měrnou kompozici skulptur v bezprostřední vazbě se základnou.

Další díla v Praze:

sochy atlantů (v podobě Maurů) na Morzinském paláci v Nerudově ulici (1713- 1714; vedle soch Maurů (rodového znaku Morzinů) nesoucích balkón, vytvořil Brokof také alegorie Dne a Noci (jako symbolů nepřetržité ochrany rodu) na průčelí paláce a Čtyř světadílů na atice);

náhrobek hraběte Jana Vratislava z Mitrovic v kostele sv. Jakuba na Starém Městě (1714-1716. Vznik nejkrásnějšího barokního náhrobku v Praze (ve stylu římských náhrobků G.L.Berniniho) znamenal počátek Brokofovy spolupráce s vídeňským architektem J.B.Fischerem z Erlachu, pro něhož pak pracoval i mimo Čechy, především ve Vratislavi.

Zatímco Sláva zde pozvedá mrtvého kancléře ve zbroji maltézského rytíře, Fáma zapisuje jeho zá­sluhy a Kontemplace medituje o osudu člověka, jehož konečnost symbolizuje Chronos);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko  **60**

**morový sloup s P.Marií a postavami osmi světců na Hradčanském náměstí** (1726).

**Další díla mimo Prahu:**

**alegorie Živlů pro radnici v Mostě** (1715-1718);

**sochařská výzdoba kostela Navštívení P.Marie v Petrovicích u Rakovníka** (1717);

**socha sv. Jana Nepomuckého v Hoříně u Mělníka** (1725);

**Kalvárie v zámeckém kostele Zvěstování P.Marie v Duchcově** (kol. 1728).

MATYÁŠ BERNARD BRAUN (1684 - 1738): sochař a řezbář původem z Tyrol, vedle F.M.Brokofa největší sochař českého baroka. Vyšel z tradice rakouského řezbářství, ale inspirován studiem v Itálii (v Benátkách, Florencii a Římě), kde poznal Michelangelova a Berniniho díla, navázal na dynamický směr berniniovského ilusionismu a stal se jeho nejvýznačnějším representantem ve střední Evropě. Před rokem 1710 odešel do Prahy, kde založil velmi produktivní dílnu, která po více než tři desetiletí (za účasti několika tovaryšů a učňů) realizovala desítky dřevěných nebo kamen­ných plastik, většinou podle modelů (bozzett či různě propracovaných modellett), které vytvářel v hlíně či ve dřevě. K mimořádné produkci dílny přispívala mj. i jeho přátelství s významnými praž­skými umělci a dalšími osobnostmi, díky jimž získával velké zakázky na komplexní sochařskou vý­zdobu. Tak byla mimořádně plodná například jeho spolupráce s F.M.Kaftkou při výzdobě kostela sv. Klimenta v Klementinu a zvláště pak s hrabětem Františkem Antonínem Šporkem, v jehož sídle v Kuksu u Dvora Králové a blízkém okolí zanechal podstatnou část svého díla.

Po roce 1730 dochází ke zklidnění Braunova expresivního stylu, kdy postupně přechází k rokokovým či klasicistním formám, a nakonec i k umělecké krizi celé jeho dílny, kterou nedlouho před svou smrtí odkázal svému synovci Antonínu Braunovi (1709-1742).

**Sochařská díla pro Karlův most v Praze:**

sousoší sv. Luitgardy (1710; Braunovo první slavné dílo a zároveň umělecky nejcennější skulptura mostu zobrazuje mystickou vizi slepé cisterciačky sv. Luitgardy (předlohu pro sousoší, jehož objednavatelem byl opat kláštera v Plasích Evžen Tyttl, nakreslil Petr Brandl, když v plaském klášteře pobýval), kdy Kristus na kříži uvolnil z břevna svou pravou paži a řeholnici objal);

sousoší sv. Iva (1711; první sousoší Karlova mostu komponované na půdorysu konvexní křivky, jejíž šroubovitá linie vychází z postavy sv. Iva (francouzského právníka a kněze, ochránce chudých) a přes alegorii Spravedlnosti a postavu žebráka směřuje k ženě pod žehnající světcovou rukou);

sousoší sv. Ludmily (kol. 1730; dílo, jež je z větší míry realizované Braunovou dílnou, zobra­zuje sv. Ludmilu stojící na kameni z rozbitého pohanského chrámu a držící v levé ruce cíp šátku, jímž byla uškrcena, zatímco pravou rukou ukazuje svému malému vnukovi Václavovi na kterém místě v bibli má číst).

**Další díla v Praze:**

socha sv. Judy Tadeáše (pro kostel P. Marie Na louži) (1712; dřevo; Národní galerie v Praze. Mistrovské dílo Braunova řezbářského umění je ukázkou charakteristických prvků jeho výtvarného projevu, k nimž mj. patří dynamika postav umocněná pohybem pláště ovíjejícího se v hlubokých záhybech kolem těla. Modelace látky je zde založena (tak, jako u většiny Braunových soch) na konkávním principu, kdy světlo na povrchu tvaru vytváří prudký kontrast s hlubokým stínem v jeho prohlubních);

sochařská výzdoba kostela sv. Klimenta v jezuitské koleji Klementina (1714-1721; rozsáhlé sochařské dílo Brauna a jeho dílny (téměř 200 plastik a skulptur) zde zahrnuje šest soch na zpo-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko  **61**

vědnicích, výzdobu šesti bočních oltářů a kazatelny, větší část výzdoby varhan a především osm kamenných bíle natřených soch v nikách pilířů (4 Otce církve a 4 evangelisty), které se staly závaz­nými vzory dynamických světeckých postav (např. sv. Lukáš, sv. Augustin, sv. Jeroným) pro Braunovy následovníky až do poloviny 18. století);

sochařská výzdoba Clam-Gallasova paláce na Starém Městě (1714; nejpůsobivějšími plastikami na průčelí vynikající architektury J. B. Fischera z Erlachu je dvojice Herkulů na por­tálu (s reliéfními výjevy Heraklových bojů na soklech), jejichž expresívní forma zde viditelně kontrastuje s klidnou monumentalitou Brokofových Maurů na Morzinském paláci);

sochařská výzdoba Vrtbovské zahrady na Malé Straně (kol. 1718);

sochařská výzdoba Černínského paláce na Loretánském náměstí (1718-1719; k vynikající výzdobě schodiště, která byla zničena pruským bombardováním v roce 1757 a zcela zanikla za josefínské přestavby paláce na kasárny, patřilo i velké sousoší Merkura svádějícího zpěvem kouzelné flétny a za pomoci Kupida Androniku);

**sochařská výzdoba náhrobku polního maršála hraběte Leopolda Šlika v chrámu**

**sv.Víta, Václava a Vojtěcha na Pražském hradě** (1723);

**sousoší Dne a Noci v zahradě Pražského hradu** (1733).

Sochařská výzdoba Kuksu: rozsáhlý komplex světských a církevních budov v Kuksu (nyní již jenom budova špitálu s kostelem a kaskádové schodiště zámku) budoval hrabě František Antonín Špork v letech 1694 - 1724 nejdříve jako lázně, ale brzy jako své hlavní sídlo a společenské centrum teh­dejší aristokracie. Lázně se zámečkem (komplex světský) byly zbudovány na levém břehu, špitál Milosrdných bratří s klášterem a kostelem Nejsvětější Trojice s rodovou hrobkou Šporků (kom­plex církevní) na pravém břehu Labe, přičemž obě části (doplněné zahradami s fontánami a plasti­kami) spojovalo kaskádové schodiště s mostem. Mimořádně bohatá sochařská výzdoba zde byla prováděna přibližně ve dvou etapách:

- z let 1701 - 1710 pocházejí mj. alegorické sochy Ročních dob (dnes v chodbě špitálu), Poly- fémes (dnes na bráně špitální zahrady) s nadživotními sochami Tritónů (z již nedochované Polyfémovy kašny před zámeckým schodištěm) a plastiky na průčelí špitálního kostela;

- z let 1712 - 1732 pak pocházejí sochy provedené Braunem a jeho dílnou podle Šporkova ideo­vého programu, v němž chtěl vyjádřit své představy a filosofické názory a přispět tak k obecné nápravě mravů. Patří sem:

- osm alegorických soch **Blahoslavenství** (1712-1715), **andělé Blažené a Žalostné** smrti (1718) a socha Náboženství (1719) na schodišti před kostelem Nejsvětější Tro­jice;

* dvanáct původně polychromovaných alegorií Ctností (Víra, Naděje, Láska, Trpělivost, Moudrost, Statečnost, Cudnost, Píle, Štědrost, Upřímnost, Spravedlnost a Pravá míra (na ná­dvoří špitálu)) a dvanáct alegorií Neřestí (Pýcha, Lakomství, Smilstvo, Závist, Obžerství, Hněv, Lenost, Zoufalství, Lehkomyslnost, Pomluva, Lstivost, Podvod (od Bernarda Seelinga)) před severním průčelím špitálu. Jejich bezprostředním vzorem byly Braunovi grafické listy augsburského rytce Martina Engelbrechta;
* sochy Goliáše (1720-1721), původně *Herkomanna*, tj. zpátečníka a konzervativce, patrona nepoctivých advokátů (vznik sochy byl tehdy inspirován předcho­zím Šporkovým soudním sporem), a Davida (1729) na terase před hostincem U zlatého slunce;

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko  **62**

- dvě sochy tzv. křesťanských vojínů (Milites Christiani) (1731-1732) nyní umístěné ve špitální zahradě.

Betlém: volné seskupení (původně polychromovaných) soch - tzv. Betlém - v Novém lese u Žírče ne­daleko Kuksu představuje nejkrásnější soubor Braunových skulptur, jež jsou zde rozmístěny přímo ve volné přírodě. Dílo, vznikající Braunovou rukou v letech 1726-1729 a dokončované jeho spolu­pracovníky v letech 1731-1734, obsahuje jednak volné sochy poustevníků Garina a Onufria, sv. Jana Křtitele, kajícnice sv. Maří Magdalény na kamenném loži a Krista a Samari­tánky u Jákobovy studny, jež jsou vytesané do volně ležících pískovcových balvanů, jednak relié­fy Vidění sv. Huberta, Narození Páně a Příjezd sv. Tří králů provedené přímo do stě­ny skalního masivu.

Další díla mimo Prahu:

**sochy andělů Blažené a Žalostné smrti při poustevně sv. Václava u Čelákovic** (kol. r.1710; první zachované sochy, které vytvořil mladý Braun pro hraběte Šporka);

**sochy církevních Otců před kostelem v Lysé nad Labem** (před r.1715; sv.Jeroným, sv.Augustin, sv.Řehoř, sv.Ambrož);

**sochařská výzdoba morového sloupu Nejsvětější Trojice v Cítolibech** (1715);

**sochy Chrona a Víry před kostelem sv. Jakuba Většího v Cítolibech** (po r. 1715); **sochařská výzdoba hlavního a dvou postranních oltářů v kostele sv. Jakuba Vět­šího v Cítolibech** (1718-1719);

**sochařská výzdoba morového sloupu Nejsvětější Trojice v Teplicích** (1718-1719);

**sochařská výzdoba mariánského sloupu v Jaroměři** (1723-1726);

**náhrobek Anny Miseliusové na hřbitově v Jaroměři** (1721);

**sochařská výzdoba hlavního oltáře v kostele Nanebevzetí P. Marie ve Staré Bo­leslavi** (1717-1721);

**sochy Hérakla, Marse a Minervy před zámkem v Duchcově** (po r. 1720);

**Krucifix ze zimního refektáře cisterciáckého kláštera v Plasech** (před r. 1720; dřevo; dnes v diecézním muzeu v Plzni);

Zvěstování Panny Marie z cisterciáckého kláštera v Plasech (před r. 1726; dřevo; dnes v Západočeské galerii v Plzni);

**sochařská výzdoba hlavního oltáře klášterního kostela P. Marie v Kladrubech** (1726);

**sochy alegorií a antických bohů pro zámeckou zahradu a zámek ve Valči** (pol. 30.1et 18. století);

**alegorie Dne a Noci, Čtyř ročních období, Čtyř živlů, Čtyř světadílů a Dvanácti měsíců v zámecké zahradě v Lysé nad Labem** (1735);

**socha Niké v zámecké zahradě v Duchcově** (1737).

JIŘÍ FRANTIŠEK PACÁK (1664 - 1742): nejstarší člen sochařské rodiny Pacáků působících ve vý­chodních Čechách a nejvýznamnější spolupracovník a následovník M.B.Brauna. Pracoval přede­vším v Litomyšli a okolních městech (Poličce, Opočně), než přesídlil roku 1728 do Moravské Třebové, kde vytvořil svá vrcholná díla.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko  **63**

**Hlavní díla:**

mariánský sloup v Žacléři (1725; zřejmě nejstarší z Pacákových samostatných prací již nese všechny charakteristické znaky jeho slohu, k nimž patří rozvolněná a jakoby namočená drapérie, extatický výraz, expresivita a plnost sochařské modelace);

mariánský sloup v Poličce (1727-1731; jedno z nejkrásnějších děl českého vrcholného baroka je mj. i vynikající ukázkou harmonického spojení sochařské výzdoby s architekturou, na níž zde s Pacákem spolupracoval F.M.Kaňka);

**sochy sv. Jáchyma a sv. Anny na hlavním oltáři zámeckého kostela Zjevení Páně ve Smiřicích** (kol. 1727);

**kamenná Pieta v Robousích u Jičína** (30.1éta 18.stol.);

**sousoší sv. Floriána mezi anděly na Trčkově náměstí v Opočně** (1731);

**skupiny soch Kristova utrpení (Kristus s andělem, tři skupiny spících apoštolů a Ecce homo) v hřbitovním kostele sv. Kříže na Křížovém vrchu u Moravské Tře­bové** (kol. 1730; polychromované dřevo);

Kalvárie na Křížovém vrchu u Moravské Třebové (1730; vrcholné Pacákovo dílo zde představuje soubor několika kamenných skulptur s P. Marií a sv. Janem Evangelistou stojícími pod Kristem a dvěma lotry na křížích, které jsou fixovány na velké zvlněné stěně v santiniovském stylu, nad níž se vznáší postava žehnajícího Boha Otce);

**alegorie Víry a Naděje na bočním oltáři děkanského kostela P. Marie v Morav­ské Třebové** (kol. 1738).

Na Moravě, která svojí zeměpisnou polohou spadala k vídeňskému uměleckému okruhu, pra­covali především italští (Giovanni Tencalla, Bernardo Bianchi, Giovanni Castelli aj.), vídeňští (Franz Ignaz Bendl, Tobias Kracker) a němečtí sochaři (Michael Zürn).

Berniniovský ilusionismus sem přinesl italský sochař a štukatér Baldassare Fontana (1661- 1733), který pracoval pro biskupa Karla Lichtensteina v Olomouci, na zámku v Kroměříži, Vyškově aj. a vyzdobil interiéry kláštera v Hradisku a poutních kostelů na Velehradě a na Svatém kopečku u Olomouce.

Zvláště významnými centry vrcholně barokního sochařství byla města Olomouc (mj. s šesti kašnami a dvěma monumentálními morovými sloupy) a Brno.

**Významná díla monumentálního sochařství na Moravě:**

**Lví fontána v Olomouci** (1673; **Michael Mandík**);

**Neptunova kašna v Olomouci** (1683; **Michael Mandík**);

**Herkulova kašna v Olomouci** (1688; **Michael Mandík**);

Caesarova kašna v Olomouci (1724; Jan Jiří Schauberger; kašnu zdobí jezdecká socha Gaia Julia Caesara, jenž byl v době renesance pokládán za zakladatele města);

Merkurova kašna v Olomouci (1738; Filip Sattler);

mariánský sloup na Masarykově náměstí v Olomouci (po r. 1715; Václav Render); morový sloup Nejsvětější Trojice v Olomouci (1716-1754; Václav Render, Ondřej Za- hner a další; svou výškou (32 m) a bohatstvím sochařské výzdoby patří sloup k největším dílům svého druhu v České republice);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Čechy a Morava **/** pozdní baroko a rokoko  **64**

**kašna Parnas na Zelném trhu v Brně** (1690-1697; **Tobias Kracker**, **J. B. Fischer z Erla- chu**);

**Merkurova kašna na Dolním trhu (náměstí Svobody) v Brně** (1693-1699; **Franz Ig- naz Bendl**);

**sousoší Nejsvětější Trojice na Zelném trhu v Brně** (1729; **Antonín Schweigl**).

Pozdní baroko a rokoko (1740 - 1780): donnerovský klasicismus na Moravě representovali Gottfried Bohumír Fritsch (1705-1750), žák vídeňského sochaře Georga Rafaela Donnera, k jehož hlavním dílům patří, vedle rozsáhlé sochařské výzdoby hřbitova s hrobkou Petřvaldských ve Střílkách (po r.1741), především výzdoba tzv. Černé kaple při farním kostele v Hole­šově (2.pol. 40.let), a Josef Winterhalter starší (1702-1796), jenž pracoval mj. ve Znojmě, v premonstrátském klášteře Hradišti u Olomouce, v Náměšti nad Oslavou a v Brně, kde zanechal vynikající sochařskou výzdobu před průčelím a uvnitř dominikánského kostela sv. Michala (zvláště pozoruhodná je zde kazatelna se Svržením zlých andělů z roku 1747) a v jezuit­ském kostele sv. Tomáše (1762-1764).

Významným brněnským sochařem tvořícím v rokokovém a luisézním stylu byl také **Ondřej Schweigl (1735-1812)**, jehož sochy zde zdobí např. **hlavní a boční oltáře (Ukřižovaného** a **svatých Cyrila a Metoděje) v katedrále sv. Petra a Pavla na Petrově** nebo **oltáře v chrámu sv. Maří Magdalény na Masarykově třídě**.

Nejvýznamnějším představitelem rokoka v Čechách byl Ignác František Platzer (1717- 1787), patřící spolu s F.M.Brokofem a M.B.Braunem k trojhvězdí nejvýznamnějších českých ba­rokních sochařů, z jehož produktivní dílny vzešlo mnoho soch jak pro výzdobu pražských, tak řady venkovských kostelů a šlechtických sídel.

Ve 2. polovině 18. století působila v Praze i rozvětvená rodina Prachnerů, jejíž zakladatel Ri­chard Prachner (1705-1782) tvořil ve stylu rokoka, zatímco jeho syn Petr Prachner (1747-1807) si díky školení ve Vídni, Německu a Římě, osvojil vyrovnaný styl luisézního klasicismu.

IGNÁC FRANTIŠEK PLATZER (1717 - 1787): nejvýznamnější představitel českého rokokového sochařství, žák vídeňského sochaře Georga Rafaela Donnera a zakladatel (1743) sochařské dílny v Praze, která zde v několika generacích působila až do roku 1907. Ve svém díle spojil progresivní prvky vídeňského sochařství 2. poloviny 18. století s domácí brokofovskou a braunovskou tradicí a vytvořil typ rokokové plastiky smyslných forem, hravého odlehčeného pohybu a plasticky plného oblého tvaru. Jeho mimořádně rozsáhlé dílo vytvořené za spoluúčasti spolupracovníků dílny zahr­nuje jak bíle štukované nebo zlacené sochy do kostelů, tak i volné či architektonické skulptury a za­hradní plastiky.

**Hlavní díla v Praze:**

**socha Herkula na zahradním průčelí Černínského paláce na Loretánském ná­městí** (1746);

**socha sv. Jana Nepomuckého na Národní třídě** (1747);

**mytologické sochy na průčelí a schodišti paláce Sylva-Tarouccy v ulici Na pří­kopě** (1751);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / sochařství /** Čechy a Morava **/** pozdní baroko a rokoko  **65**

sochařská výzdoba kostela sv. Mikuláše na Malé Straně (1761-1768; vedle dřevěných štukových soch jezuitských světců, měděné sochy sv. Mikuláše na hlavním oltáři a dalších plastik na bočních oltářích, jsou dominantou chrámu 4 obrovské sochy církevních Otců umístěné při pilí­řích chrámového křížení);

**kenotaf sv. Jana Nepomuckého v katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha na Pražském hradě** (1763; pískovec);

**sochy antických bohů na atice paláce Golz-Kinských na Staroměstském náměstí** (1765);

**sochy Zápasících gigantů na pilířích vrat do prvního nádvoří Pražského hradu** (1768);

**sochařská výzdoba průčelí Kaunického paláce na Malé Straně** (kol. 1775).

**Další díla mimo Prahu:**

**sloup Nejsvětější Trojice ve Smečně** (1744);

**sochařská výzdoba zámecké kaple sv. Jana Nepomuckého v Hoříně** (1746);

**sochařská výzdoba premonstrátského kostela Zvěstování P. Marie v Teplé** (1750- 1761; mj. **náhrobek blahoslaveného Hroznaty** v severním rameni příčné lodi a **hlavní oltář** se so­chami sv.Augustina, Norberta, Václava a archanděla Gabriela);

**sochařská výzdoba zámku a parku v Dobříši** (po r.1760; mj. **Héliova fontána** se scénou napájení Héliových koní, dvě skupiny Únosů a Apollón ve výklenku oranžérie);

zahradní plastiky zámku v Bečvárech (kol. 1770).

**- malířství -**

Estetické formy a ideový obsah barokní malby: stylově i obsahově navazovalo barokní malířství na umění manýrismu, přičemž však postupně nabývalo svých specifických forem a obsahů, k nimž patří zejména:

* patetický a teatrálně dramatický výraz;
* narušení ucelené renesanční formy;
* zobrazení prostřednictvím alegorie, metafory, symbolu a umělecké nadsázky;
* iluzívní spojení umělého či symbolického světa umění s reálným světem;
* inscenace skutečného života do podoby „svátku“ a pompézního divadla, jehož aktéři prožívají život s vypjatou citovostí.

Díky svým výrazovým možnostem mělo malířství (podobně jako sochařství) vedle své deko­rativní a ryze výtvarné funkce také ideologickou funkci, jejíž obsahy (v závislosti na regionu, náboženství, sociální úrovni i umělecké tradici) určovalo prostředí, ve kterém byl obraz instalován. Např. ve světské sféře plnilo funkci representace (či přímo apoteózy) moci a bohatství absolutistic­kých panovníků, v náboženské sféře zase funkci věroučnou, k jejímž obsahům, vedle oslavy Boha a jeho nebeského světa (glorifikace), samozřejmě patřily i biblické výjevy, zázračné události (mi- rácula), výjevy ze života světců a mučedníků (zejména z jejich mučednické smrti - martyria) aj.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství**  **66**

Směry barokní malby: na rozdíl od architektury a sochařství lze v barokním malířství rozlišit celkem tři hlavní tvůrčí směry:

1. dynamický (výrazový či expresivní) směr, který representuje především tvorba vlámského malíře Petra Paula Rubense;
2. klasicizující směr, který nejlépe representuje tvorba malířů boloňské školy nebo francouzských krajinářů Nicolase Poussina a Claude Loraina;
3. realistický směr rozvíjený zejména v protestantském Holandsku, kde obrazy místo kostelů zdobily příbytky zámožných měšťanů a přizpůsobovaly se svým obsahem (portréty, zátiší, kraji­ny, žánrová malba) i rozměry vkusu této zdejší nejvýznamnější společenské třídy. Jeho hlavní představitelé (v Itálii Michelangelo Merisi da Caravaggio, ve Španělsku Diego Velázquez a v Holandsku Rembrandt Harmensz van Rijn) patří zároveň k největším malířům 17.století.

**Druhy malby podle techniky a funkce:**

Nástěnná malba (prováděná technikou „al fresco“, tj. do vlhkého vápenného podkladu) na klenbách a v kupolích chrámů, v representačních sálech, na schodištích či v otevřených lodžiích paláců a zámků měla nejenom zdobit, ale i členit a rytmizovat architekturu a iluzivními prostředky ji otevírat do „nebeského prostoru“ oživeného náboženskými či mytologickými výjevy.

Závěsný obraz, prováděný většinou technikou olejomalby na plátně, disponoval širokou škálou ná­mětových forem i formátů a díky tomu se mohl uplatnit ve výzdobě všech druhů interiérů jak cír­kevní, tak světské architektury.

Druhy malby podle námětů a forem: (barokní malířství rozvíjelo všechny náměty a formy zobrazení, které zpracovávala již renesance a k nimž nyní přibylo i zátiší)

Náboženský obraz (náboženská témata barokních obrazů, k jejichž zdrojům patřily mimo knihy Starého a Nového zákona zejména příběhy ze života světců a významné události z dějin církve,

byla vybírána s ohledem na jejich dějovou dramatičnost a předváděna v podobě slavnostního, pate­tického a scénicky aranžovaného divadla);

Mytologicky obraz (mytologické výjevy byly oblíbeny zvláště u aristokracie (proto se v holandském malířství téměř nevyskytují), pro niž ve formě alegorie či apoteózy plnily oslavnou a representativní funkci);

Historický obraz (podobně jako v náboženské a mytologické malbě, byly i v historické malbě výje­vy koncipovány jako výpravné divadlo, jehož dynamicky oživená scéna obsahovala několik prosto­rových plánů a mnoho postav a rekvizit. Výjevy ze vzdálené minulosti přitom obvykle nerespekto­valy hledisko historické věrnosti a přizpůsobovaly veškerou scénickou výpravu současné době); Žánrový obraz (v protikladu k „monumentálnímu“ idealizovanému žánru katolických oblastí se v nizozemském realismu rozvíjel tzv. společenský (z prostředí bohatého měšťanstva) a selský (z vesnické­ho prostředí) žánr, jenž zahrnoval řadu specializovaných témat a odtud pojmenovaných žánrových druhů, jako např. „hoftje“ (výjev na dvorku), „bordeeltje“ (výjev z nevěstince), výjevy z hospody (zobrazení pijáckých nebo hráčských společností) či z návsi, biblická podobenství, přísloví, roční doby aj. Ve Francii 18. století se rozvíjel galantní a historický žánr; v Anglii převažoval mravoličný a sociálně-kritický žánr);

Portrét (zatímco ve Francii, na dvoře Ludvíka XIV., dosáhl svého vrcholu především representa­tivní portrét, jehož styl měl pak určující vliv na další vývoj portrétní malby v 19. století, v Nizozemí, v návaznosti na tradici Jana van Eycka, dosáhl mimořádné umělecké úrovně zejména typ individualizovaného portrétu, autoportrétu, psychologického portrétu či obsahově i malířsky

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství**  **67**

náročného skupinového portrétu, zachycujícího formou žánru, alegorie nebo scénicky aranžo-vaného děje složité sociální a psychologické vztahy portrétovaných osobností);

Krajinomalba (vedle ideálních a heroických krajin s mytologickou stafáží, které vznikaly v klasi­cistně orientovaném malířství, se řada dalších krajinných žánrů rozvíjela v holandské malbě, kde se kromě krajin v různých denních a ročních dobách s oblibou malovaly např. mariny (krajiny s mořem a mořským pobřežím), veduty (panoramatické pohledy na městské či krajinné celky), horské krajiny, říční krajiny aj.);

Zátiší (vedle monumentalizujících zátiší italského a španělského malířství, která byla zaměřena hlavně na řešení ryze výtvarných problémů, se v Nizozemí vyvíjelo zátiší zaměřené na dokonale odpozorovaný detail a obecnější filosoficko-symbolické obsahy zobrazovaných předmětů. Vzhle­dem k různorodé klientele zde vznikala zátiší specielních typů, např. tzv. mezinárodní zátiší ar­chaického typu, monochromní bankety, zátiší typu Vanitas,vyjadřující pomíjivost všeho pozem­ského, asketická zátiší, lovecká, květinová či tzv. honosná zátiší aj.);

Alegorie (neboli taková forma zobrazení, v níž je abstraktní pojem, vlastnost, kosmologická před­stava apod. vyjádřena prostřednictvím reálných obrazů, nejčastěji lidskou postavou (tedy personifika­cí) doplněnou atributy a dalšími symbolickými prvky (barvou, gesty, písmeny, čísly, geometrickými znaky apod.));

Apoteóza (právě v barokním umění prožívá zbožštění smrtelné bytosti (z řec. apotheósis=zbožšténí) do­bu nového rozkvětu (po starověku), kdy se apoteóza vztahovala nejenom na panovníky, kteří byli ale­gorickou nebo symbolickou formou identifikováni např. s Héliem, Jupiterem a Herkulem, ale i na světce a světice povznášené k Bohu nebo na různé významné osobnosti, vzhledem k nimž se tato forma stala symbolickým vyjádřením jejich velikosti a duchovní nesmrtelnosti);

Metafora (zobrazené předměty jsou nositeli významů přenesených (řec. metaphora=přenos) z jiných předmětů, s nimiž mají určité (skutečné nebo obrazné) podobnosti);

Anamorfóza (neboli záměrná perspektivní deformace tvarů, která se nejdříve uplatňovala v iluziv­ních nástropních malbách jako korektura zkreslujícího podhledu, ale v baroku nabyla i symbolic­kých významů a osamostatnila se jako zvláštní obor malby);

Personifikace (tj. znázornění určité vlastnosti či abstraktní ideje v lidské podobě nebo obecně zná­mých lidských vlastností v podobě zvířat, rostlin a věcí);

Iluzionismus (forma zobrazení, v němž jde o maximální přiblížení jevové reality naší zrakové zku­šenosti, získala v baroku nové obsahy odpovídající mj. dobovému pojetí dualit - např. reálna a ira­cionálna, smyslové a duchovní skutečnosti, detailu a dynamického celku apod.);

Trompe l’oeil (právě smyslově věrné zachycení skutečnosti, kdy z určitého odstupu již oko nedoká­že rozlišit, zda jde o předmět reálný nebo zobrazený (fr. trompe l'oeil=zrakový klam), patřilo k zá­kladním principům barokního iluzionismu).

Zobrazovací prostředky: barokní malířství se odklonilo od racionálního renesančního realismu a budo­valo svůj odraz skutečnosti na iluzionismu, jehož výtvarnou podstatou byla polarita světla a stínu, plochy a objemu, reálného a iracionálního prostoru a dalších kontrastních principů.

Složitá kompozice, jejímiž dynamizujícími prvky byly především diagonály, protínající se křivky, elipsy, spirály a kruhové rotace, využívala všech možností perspektivy (lineární i vzdušné), světla, kontrastů barev a prostorových plánů k dosažení efektu scénicky uspořádaného výjevu.

Nekonečnost,jako jeden ze základních principů baroka, rozvíjelo především nástropní malíř­ství ve spojení s architekturou. Prostor zde byl chápán jako jednotné nekonečné universum a spo­lečný jak pro zobrazovaný děj, tak pro diváka, který se děje jakoby účastnil.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Itálie **/** rané baroko  **68**

Světlo, jako symbol duchovního principu a prostorotvorný prvek, se v barokní malbě uplatňo­valo v kontrastu s hlubokým stínem (v podobě šerosvitu, temnosvitu, chiaroscura, tenebrismu aj.) nebo ve spojení s architekturou jako způsob vnějšího přisvětlení nástěnných obrazů okny nebo jako médium prosvětlující a odhmotňující barvu (luminismus) a vytvářející iluzi intenzivního nadpřiro­zeného jasu.

Předchůdci: prvky barokní malby předznamenávali ve svých dílech někteří umělci renesančního ma­nýrismu, zejména:

* Michelangelo Buonarroti v dynamické kompozici a titánských postavách Posledního soudu (1536-1541; Sixtinská kaple, Vatikán);
* Jacopo Tintoretto v novém pojetí dramaticky ztvárněného prostoru, pohybu a světla, jak je vi­dět např. na obraze Zázrak sv. Marka (1547/48; Accademia, Benátky);
* Paolo Veronese ve výpravně inscenovaných obrazech svých biblických hostin;
* El Greco v patetické expresivitě a vzrušené pohybovosti svých náboženských výjevů;
* Correggio, zvláště v iluzívní fresce Nanebevzetí Panny Marie (1524-1530) v kupoli parmského dó­mu.

**Itálie**

**Rané baroko (1590 - 1625):**

Římská škola: nejvýznamnějším centrem italského malířství 17. století (seicenta) byl, tak jako v architektuře a sochařství, Řím, a to především díky velkému množství zakázek (fresek i závěs­ných obrazů) do kostelů, soukromých kaplí, uměleckých sbírek a paláců, jejichž zadavateli byli jed­nak papežové (Pavel V., Urban VIII., Inocenc X. a Alexandr VII.) s rozsáhlou klientelou svých pří­buzných a přátel, jednak nově vznikající řády (oratoriáni, jezuité, theatini aj.) zakládané v sou­vislosti s protireformací a požadující do svých nově budovaných kostelů representativní výzdobu.

Již od počátku barokní malby se zde rozvíjely dva hlavní, navzájem protikladné směry:

* směr barokního realismu, za jehož zakladatele je považován Michelangelo Merisi zvaný podle svého rodiště v Lombardii Caravaggio (1573-1610);
* směr barokního klasicismu, jehož representanty byli členové rodiny Carracciů, především Annibale Carracci (1560-1609), a jejich následovníci, kteří přišli do Říma z Bologni.

MICHELANGELO MERISI zv. CARAVAGGIO (1573 - 1610): zakladatel a nejvýznamnější před­stavitel realistického směru barokní malby, typ geniálního novátora, jehož umění zásadně ovlivnilo další vývoj malířství v Itálii i v ostatní Evropě. Z hlediska obsahu vnesl do svých mytologických a náboženských témat dosud nebývalou míru zesvětštění projevující se mj. zájmem o prosté lidi, kte­ré pro své obrazy často vyhledával na ulicích a v krčmách, a o obyčejné věci, které bývají jako zá­tiší součástí jeho figurálních kompozic. Jako hlavní výrazový prostředek používal **ostré boční** svět­lo,kterým v prudkém kontrastu s temným pozadím (metoda temnosvitu, it. chiaroscura) dosahoval plastické modelace tvarů a expresívní dramatizace svých výjevů.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Itálie **/** rané baroko  **69**

Po svém příchodu do Říma (kol.r.1590) prožil krátký dobrodružný život, kdy byl několi- krát vězněn a nakonec musel uprchnout do Neapole, když v šarvátce zabil svého soka. Na Maltě vstou­pil do řádu maltézských rytířů, byl opět uvězněn a znovu uprchl na Sicílii, odkud se chtěl dostat zpátky do Říma, ale zemřel vysílením, když čekal v přístavu Porto ď Ercole na loď.

Hlavní díla raného období (do r. 1600):

Věštkyně (po r. 1594; Louvre, Paříž; jedno z vynikajících děl Caravaggiova raného období, kdy se věnoval především světské tématice, ukazuje tohoto umělce jako pronikavého znalce lidské psy­chiky a prostředí, ve kterém žil a tvořil);

Loutnista (kol. 1595; Ermitáž, Sankt Peterburg; jedno z nejlepších děl Caravaggiova raného ob­dobí, které vytvořil pro svého mecenáše kardinála Francesca del Monte, je zřejmě portrétem uměl­cova přítele-hudebníka, jehož jméno Gallus je napsáno na otevřeném notovém partu, který leží před loutnistou na stole);

Bakchus (kol. 1595; Ermitáž; Sankt Peterburg; známý obraz Bakcha s košíkem plným ovoce a po­hárem vína je dalším příkladem toho, jak Caravaggio odvrhl idealizovanou estetiku umělců pozdní renesance a místo antických soch, které používali jako modely manýristé, dával přednost přiroze­nému půvabu mladíků z ulice);

Obětování Izáka (1594-1596; Galleria degli Uffizi, Florencie);

Odpočinek na útěku do Egypta (1594-1596; Galleria Doria-Pamphili; Řím);

Košík **s** ovocem (kol. 1596; Palazzo dell’Ambrosiana, Miláno; jedno z prvních malířových záti­ší, jehož varianty se objevují na obrazech jeho Bakchů či například na prostřeném stole Večeře v Emauzích);

Večeře v Emauzích (1596-1598; National Gallery, Londýn);

Vítězný Amor (1598-1599; Staatliche Museen, Berlín-Dahlem; plátno namalované pro markýze Vincenza Giustinianiho je typickou ukázkou Caravaggiovy sekularizace mytologických námětů, kdy si pro postavy zobrazovaných božstev vybírá jako modely obyčejné lidi ze svého prostředí, je­jichž vnější vzhled, i s určitými tělesnými nedokonalostmi, nijak neidealizuje).

Hlavní díla vrcholného období (1600 - 1606):

Povolání sv. Matouše (1598-1601; kaple sv. Matouše v kostele San Luigi dei Francesi, Řím. Na obraze Povolání sv. Matouše, který je jedním ze tří obrazů, které objednal francouzský kardinál Matthieu Cointrel (Contarelli) pro kapli svého patrona sv. Matouše, Caravaggio v ničem nerespektuje ani tradiční ikonografii, ani obsah novozákonního textu a klade výjev do jakési římské hospody, kde se budoucí apoštol právě nachází ve společnosti hazardních hráčů);

Umučení **sv.** Matouše (1598-1600; kaple sv. Matouše v kostele San Luigi dei Francesi, Řím. V dalším z obrazů pro Contarelliho kapli (na němž Caravaggio zachytil jako diváka také sám sebe) hraje hlavní dramatickou roli světlo, které zde z absolutně temného pozadí vykrajuje ostře nasvětlené po­stavy, především postavu mladého biřice ve středu kompozice, který se právě chystá probodnout mučedníka mečem);

Sv. Matouš s andělem (1600-1601; kaple sv. Matouše v kostele San Luigi dei Francesi, Řím. Dílo představuje druhou přepracovanou a značně pozměněnou variantu téhož námětu, kde byl sv. Matouš zobrazen v duchu Caravaggiova drsného verismu jako starý, unavený muž se špinavými chodidly);

Obrácení sv. Pavla (1601; Cappella Cerasi v kostele Santa Maria del Popolo, Řím. Obrazy s Obrácením sv. Pavla a Ukřižováním sv. Petra, jež mj. patří k nejvýznamnějším dílům Caravaggi-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Itálie **/** rané baroko  **70**

ova římského období, jsou zároveň příkladnou ukázkou umělcova způsobu zpracování nábožen­ských témat, v nichž přítomnost nebeských bytostí či duchovní energie často nahrazuje intenzívním proudem světla);

Ukřižování sv. Petra (1601; Cappella Cerasi v kostele Santa Maria del Popolo, Řím);

Kladení do hrobu (1602-1604; Pinacoteca Vaticana, Řím. Jako řadě jiných Caravaggiových ob­razů, vytýkali zadavatelé i obrazu Kladení do hrobu příliš hrubý způsob provedení, jenž podle nich neod­povídal vážnosti náboženského tématu i jednajících osob (přesto se stal obraz zdrojem inspirace mnoha vý­znamných umělců, mimo jiných i Rubense, Fragonarda, Géricaulta a Cézanna) );

Loretánská Madona (1603-1605; kostel SanťAgostino, Řím. Zatímco diagonála klesající z levého do pravého rohu obrazu symbolicky spojuje nebeskou sféru (representovanou P. Marií s Ježíškem) s pozemskou sférou (representovanou adorujícími vesničany), diagonála klesající z pravého do levého rohu zde obě sféry symbolicky rozděluje);

David s hlavou Goliášovou (1605-1606; Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Podobně jako na variantě stejnojmenného plátna chovaného v římské sbírce rodiny Borghese, zobrazil Caravaggio i v tomto díle svoji vlastní podobiznu do uťaté hlavy obra Goliáše);

Smrt Panny Marie (1605-1606; Louvre, Paříž).

Hlavní díla pozdního období (od r. 1607):

Růžencová Madona (1606-1607; Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Jako nejtradičněji pojaté Caravaggiovo dílo, měla Růžencová Madona (s hierarchicky uspořádanými postavami P. Marie, sv. Dominika, řeholníků, donátora a skupiny klečících lidí) ve své době mimořádný ideologický a ikonografický význam: stala se archetypem barokního oltářního obrazu, jehož pojetí plně odpovídalo duchu mariánské zbožnosti, v níž mají světci roli prostředníků mezi Pannou Marií a prostým lidem);

Stětí sv. Jana Křtitele (1608; katedrála v La Vallettě, Malta);

Bičování Krista (1606-1610; kostel San Domenico, Neapol);

Salomé s hlavou sv. Jana Křtitele (1610; National Gallery, Londýn. V posledních letech svého krátkého života vytvářel Caravaggio obrazy, ve kterých převažuje temnota nad světlem, vr­cholí patos a stupňuje se dramatická pochmurnost. Takový je i obraz Salomé s hlavou sv. Jana Křtitele, do jehož sťaté hlavy (podobně jako v obraze Davida s hlavou Goliášovou) symbolicky vložil svoji podobiznu).

Caravaggiovi následovníci: ačkoliv Caravaggio neměl žádné žáky, ovlivnil řadu mladých umělců, kteří přišli do Říma během prvního desetiletí seicenta. Ti důsledně uplatňovali techniku chiaroscura a (na rozdíl od klasicistů) studium podle živého modelu. K nejvýznamnějším z nich patřili:

* Orazio Gentileschi Lomi (1565-1647), jenž přišel do Říma z Pisy, a proto ve své malbě uplat­ňoval vedle Caravaggiova tenebrismu i prvky florentského manýrismu (hlavně ostrou obryso­vou linii a světlé lomené barvy);
* Carlo Saraceni (1579-1620), jenž přišel do Říma z Benátek a zpočátku zde pracoval pod vli­vem významného německého krajináře Adama Elsheimera;
* Artemisia Gentileschi (1597-po 1651),dcera a žačka Orazia Gentileschiho, jež se po působení v Říme a Anglii usadila v Neapoli, kde pracovala mj. i pro španělský dvůr. Často vytvářela díla s drastickými scénami, v nichž hrají hlavní roli ženy (např. apokryfní příběh o statečné Júditě, která pronikla do tábora Asyřanů a uřízla jejich vůdci Holofernovi hlavu, vyobrazila umělkyně dokonce v několika variantách chovaných ve Florencii, v Neapoli a jinde).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Itálie **/** rané baroko  **71**

**Bolognská škola:** druhé nejvýznamnější centrum italské barokní malby vzniklo v **Bologni**, kde tři čle­nové rodiny **Carracciů – Lodovico (1555-1619)**, **Agostino (1557-1602)** a **Annibale (1560-1609) –**

založili roku 1585 vlastní malířskou akademii, která měla systematicky školit mladé umělce v duchu nejlepších tradic renesančního malířství. Důraz se zde kladl především na kresbu (podle modelů i podle přírody), za jejíž nedostižný vzor byla považována kresba Raffaelova, a studium ob­razů proslulých mistrů - mj. Michelangela, Tiziana, Correggia a Giulia Romana.

Umělecky nejvýznamnějším představitelem bolognské školy byl Annibale Carracci, jehož styl, silně ovlivněný Michelangelem, se stal vzorem monumentální, klasicistně orientované malby. K nejlepším žákům bolognské akademie patřili:

* Domenico Zampieri zv. Domenichino (1581-1641), nejdůslednější klasicista bolognské školy, spolupracovník Annibale Carracciho při výzdobě Farnéské galerie v Římě a autor nástěnných maleb kostelů v Římě (San Luigi dei Francesi, Sanť Andrea della Valle, San Carlo ai Catinari) a v Neapoli (Cappella del Tesoro);
* Guido Reni (1575-1642), nejnadanější a zároveň nejoriginálnější z žáků bolognské akademie, jenž svou klasicistní malbu oživoval zvýšenou citovostí a originální barevností; k jeho nejlep­ším dílům patří, vedle proslulé fresky Aurory (1613-1614; Casino Rospigliosi, Řím), řada pláten s mytologickými a biblickými náměty, např. Závod Atalanty a Hippomena (kol. 1625; Galleria Nazionale, Neapol), Pieta se světci (1614-1616; Pinacoteca Nazionale, Bo­logna), Vraždění neviňátek (1611; Pinacoteca Nazionale, Bologna) nebo jedna z variant Únosu Deianeiry (po r. 1630) chovaná v Obrazárně Pražského hradu;
* Giovanni Francesco Barbieri zv. Guercino (1591-1666),tvůrce oltářních obrazů a nástrop­ních fresek (Aurora; 1621-1623, Casino Ludovisi, Řím), v jejichž dynamičnosti, barevnosti a prudkých perspektivních zkratkách se stal předchůdcem vrcholně barokního stylu římského freskaře Pietra da Cortony.

ANNIBALE CARRACCI (1560 - 1609): zakladatel a hlavní představitel italského barokního klasi­cismu. Vytvořil vlastní (i když eklektický) styl, který je dokonalou syntézou klasické (antikizující) renesanční formy s michelangelovskou kresbou a benátským kolorismem. Zároveň položil základy klasické krajinomalby, jejíž formy v podobě ideální a heroické krajiny později rozvíjeli Francouzi Claude Lorrain a Nicolas Poussin.

Hlavní dílo:

výzdoba Farnéské galerie (1597-1604; Palazzo Farnese, Řím. Nástěnné malby na stropě gale­rie Farnéského paláce, které Annibale Carracci vytvořil ve spolupráci se svým bratrem Agostinem a Domenichinem na objednávku kardinála Odoarda Farneseho, představují umělcovo vrcholné dílo, v němž mohl naplno uplatnit svoji představu ideální (renesanční) obrazové formy. Základním obsa­hem výzdobného programu galerie měla být jednak oslava farnéského rodu, jednak idea, že moc a síla božské lásky je schopna povznášet a formovat lidskou duši. Mezi obrovským množstvím sku­tečných i namalovaných dekorativních prvků (atlantů, hermovek, karyatid, girland, kartuší apod.), které se střídají s přenosnými obrazy, medailony a nezarámovanými figurálními scénami, dominuje 5 obra­zů ve středním pásu klenby, z nichž je významově a umělecky nejdůležitější výjev s Triumfálním průvodem Bakcha a jeho manželky Ariadny oživený množstvím roztančených bakchantek, Satyrů a dalších božstev, jež zde v bujném veselí manželský pár doprovázejí).

Další díla:

Nanebevzetí P. Marie (1588; Gemäldegalerie, Drážďany);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Itálie **/** rané baroko, vrcholné baroko  **72**

Odpočinek na Útěku do Egypta (kol.r.1600; Ermitáž, Sankt Peterburg. Jedna z nejlepších Carracciových krajinomaleb s figurální stafáží (další variantu téhož námětu chová římská Galleria Doria Pamphili), jimiž se stal zakladatelem tohoto žánru);

Tři Marie u hrobu (kol.r. 1605; Ermitáž, Sankt Peterburg);

Pieta (Kunsthistorisches Museum, Vídeň).

Florentská škola: z konzervativního manýrismu, který přetrvával na přelomu 16. a 17. století ve Flo­rencii, vybočovala pozdní tvorba Cristofana Alloriho (1577-1621), kdy vytvořil své nejvýznam- nější dílo Judita s hlavou Holofernovou (1610-1616; Galleria Pitti, Florencie) překonávající manýrismus jak svou jasnou kompozicí tříčtvrtečních postav, tak i vytříbenou realistickou barev­ností.

Benátská škola: za zakladatele tzv. novobenátské malby je považován Domenico Fetti (kol. 1589- 1623),který se sice vyučil v Římě a působil jako dvorní malíř v Mantově, ale nakonec se usadil v Benátkách. S oblibou se zabýval příběhy biblických podobenství, které maloval uvolněným ruko­pisem v prosvětlených a pastózně nanášených barvách.

**Vrcholné baroko (1625 - 1675):**

Římská škola: charakter římského vrcholně barokního malířství určovaly (tak, jako v raném baroku) dva hlavní směry:

* klasicistní, kompozičně vyvážená malba s nemnoha postavami navazující na odkaz bolognské akademie, kterou zde representovali Andrea Sacchi (1599-1661), autor fresek v Palazzo Barberini (např. Boží Moudrost; 1629-1633), a jeho žák Carlo Maratta (1625-1713);
* iluzívní nástropní malba s mnoha figurami, kterou representovala tvorba freskařů Pietra da Cortony (1596-1669) a Giovanni Lanfranca (1582-1647), jenž pracoval střídavě v Neapoli (kde v roce 1641 namaloval fresku v kupoli Cappella di San Gennaro) a v Římě (kde je jeho vr­cholným dílem freska v kupoli kostela Sanť Andrea della Valle vytvořená v letech 1624-1628).

Vedle tradiční mytologické a náboženské malby existovala v Římě i žánrová malba, které se věnovali hlavně umělci přicházející z Nizozemí. Jejich obrázky pouličních a hospodských scének stoupenci klasického umění pohrdali a nazývali je posměšně bamboccianti podle přízviska „il Bamboccio“ (cvalík, mrňous) hlavního představitele těchto malířů Pietera van Laera (1599-1642).

PIETRO BERRETTINI DA CORTONA (1596 - 1669): malíř a architekt; hlavní představitel římské­ho vrcholného baroka. Jako malíř vynikl především rozměrnými nástropními freskami, které jsou zaplněny mnoha postavami, mají dynamickou kompozici a pomocí iluzivně malovaných architek­tonických článků ruší hranice skutečné architektury a otevírají klenbu do nekonečného nebeského prostoru.

**Hlavní díla v Římě:**

freska Triumf Boží Prozřetelnosti (1633-1639;Velký sál v Palazzo Barberini. Obsahem im­pozantní fresky je mimo název i apoteóza rodiny Barberiniů, z níž pocházel také papež Urban VIII.,

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Itálie **/** vrcholné baroko  **73**

jehož erb se třemi včelami ve znaku zde unáší k nebi pětice andělských bytostí);

Únos Sabinek (kol. 1629; Palazzo dei Conservatori. Obraz s vyobrazením legendární události z historie starověkého Říma namaloval Cortona pro kardinála Sacchettiho, který chtěl daným ná­mětem poukázat na zdejší starousedlictví svého rodu);

fresky v Chiesa Nuova (Novém kostele) (1647-1665; dříve Santa Maria in Vallicella; loď, kupole, apsida);

fresky v Galleria Pamphili (1651-1654; Palazzo Pamphili. Podle výkladu historiků lze námět fresky v galerii rodinného paláce Inocence X., jímž je poslední etapa Aeneovy bludné cesty po zničení Tróje,chápat symbolicky jako cestu ducha vedoucí od vita voluptuosa (poživačného a zahálčivého života symbolizovaného na obraze hořící Trójou) přes vita activa (tj. aktivní, činorodý život, symbolizovaný na obraze Kartágem) k vita contemplativa (kontemplativní, duchovně rozjímavý život, symbolizovaný na obraze Ří­mem)).

**Benátská škola:** v tradici benátského kolorismu pokračoval **Bernardo Strozzi zv. II Cappuccino** (1581-1644) narozený v Janově a od roku 1630 působící v Benátkách. Ve svém malířském projevu spojoval velmi různorodé podněty, mj. i vlámské a především Caravaggiovy malby, jejíž výrazný šerosvit uplatňoval hlavně při tvorbě velkých oltářních obrazů (např. v obrazech Sv. Vavřinec a Sv. Antonín Paduánský v kostele San Nicolò da Tolentino v Benátkách).

Neapolská škola: třetím nejvýznamnějším centrem italského barokního malířství se stala Neapol (patří­cí v letech 1516-1700 spolu se Sicílií španělským Habsburkům), největší středomořský přístav a středisko obchodu se 450-ti tisíci obyvateli. Působilo zde mnoho umělců (většinou nepocházejících z Neapole), kteří získávali zakázky nejenom od církve a řeholních řádů, ale i od španělských místo- králů, místní aristokracie, velkostatkářů a obchodní šlechty. Z mnoha různorodých malířských smě­rů se zde nejvíce prosazoval naturalismus a temnosvit Caravaggiových následovníků a v menší míře i klasicismus stoupenců bolognské akademie.

Dva krátké Caravaggiovy pobyty v Neapoli (1607 a 1609) výrazně ovlivnily charakter zdejší umělecké tvorby, mimo jiné i díla Artemisie Gentileschi (1597-po 1651) a čelného představitele neapolské školy Jusepe Ribery (1591-1652).

K dalším významným neapolským malířům patřili:

* Salvator Rosa (1615-1673), mj. i rytec, básník a hudebník, jehož oblíbeným námětem byly ob­razy bitev a romantických krajin s mytologickou stafáží;
* **Giuseppe Recco (1634-1695)**, **Giovanni Battista Ruoppolo (1629-1693)** a **Paolo Porpora (1617-1673)**, tvůrci rozměrnýchzátiší s květinami, ovocem, rybami i kuchyňským nádobím;
* Luca Giordano (1632-1705), žák Jusepe Ribery a mimořádně produktivní malíř (vytvořil ko­lem 5000 obrazů všeho druhu), jenž pracoval nejenom v Neapoli, ale i v Římě, Florencii, Be­nátkách a Bergamu, jakož i ve Španělsku, kde namaloval fresky v Escorialu, a v Madridě.

JUSEPE RIBERA (1591 - 1652): zv. Lo Spagnoletto; hlavní představitel neapolské malířské školy. Na­rodil se ve španělské Valencii, kde získal školení u zdejšího malíře Francisca Ribalty, ale brzy Špa­nělsko opustil a po kratších pobytech v Parmě, Benátkách a Římě se trvale usadil v Neapoli (1616), kde si zavedl velkou dílnu s mnoha žáky a ovládl místní umělecký trh. Zpočátku maloval ponuré obrazy s hrůznými scénami mučených světců ve stylu Caravaggiova tenebrismu a drsného realismu,

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Itálie **/** vrcholné baroko, pozdní baroko a rokoko  **74**

které však později vystřídal klidnou, niterně zaměřenou malbou vyznačující se vynikajícím kolori­tem a mistrně zvládnutými světelnými efekty.

Hlavní díla:

Mučení sv. Bartoloměje (kol. 1630; Prado, Madrid. Zatímco slavný obraz s Mučením sv. Bar­toloměje zobrazuje spíše přípravy na vykonání světcovy popravy, jiná Riberova díla tohoto druhu (jako například Mučení sv. Bartoloměje ze sbírek v Museo de Bellas Artes de Cataluña v Barceloně) předvádějí po­dobné scény v mnohem drastičtější podobě);

Zápas dvou žen (1636; Prado, Madrid. Podle tradice zvěčnil Ribera v dramatické a barevně vy­tříbené scéně událost, k níž došlo roku 1552 v Neapoli, kdy se kvůli mladému muži jménem Fabio de Zeresola utkaly v souboji na meče dvě neapolské šlechtičny - Isabella de Carazi a Diambra de Petinella);

Apollón a Marsyás (1637; Museo Nazionale di San Martino. Dramatičnost drastické scény, na níž Apollón (syn nej vyššího boha Dia) stahuje kůži z těla fryžského satyra Marsya, umělec vystupňoval pomocí kontrastu mezi Marsyovou tváří znetvořenou utrpením a spanilými rysy Apollóna, jenž svůj hrůzný čin provádí s až obřadně vznešeným klidem);

Chlapec s koňskou nohou (1652; Louvre, Paříž. Riberovy realistické portréty zmrzačených nebo jinak nemocných lidí působí na diváka stejnou silou bezprostřední pravdivosti a individuali­zované lidské důstojnosti, jako portréty dvorních šašků a trpaslíků jeho o něco mladšího krajana Diega Velázqueze).

Další díla:

Sv. Jeroným (1624; Ermitáž, Sankt Peterburg);

Archimédés (1630; Prado, Madrid);

Sv. Jeroným (1646; Národní galerie, Praha);

Sv. Ondřej (1647; Prado, Madrid).

**Pozdní baroko a rokoko (1675 - 1750):**

Římská škola: v Římě pokračoval vývoj monumentální nástropní fresky, která pokrývala stále větší plochy a obsahovala stále více postav. Vedle Giovanni Battisty Gaulliho zv. Baciccia (1639- 1709),jehož vrcholným dílem je freska Triumfu jména Ježíš (1679) na klenbě hlavní lodi kostela II Gesù v Římě, zde patřil k nejvýznamnějším představitelům tohoto oboru jezuita Andrea Pozzo (1642-1709), malíř nebývalé invence a představivosti, jehož specialitou bylo perspektivní zobrazování architektur. V úchvatné Alegorii misijní činnosti jezuitů (1691-1694) v hlavní lodi římského kostela Sanť Ignazio zcela odstranil hranice mezi chrámovým prostorem a iluzívní nebeskou sférou, přičemž na podlaze vyznačil místo, odkud lze získat nejlepší dojem z perspektivní konstrukce celého obrovského obrazu o rozměrech 17 x 36 metrů.

V první polovině 18. století se v Římě také rozvíjely formy antikizující ideální krajiny, jejíž základy položil již Annibale Carracci, a zvláště pak veduty,v nichž umělci kombinovali prvky kra­jinářské malby s topografickými technikami. Vznikaly jednak tzv. „přesné veduty“ (vedute esatte),

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Itálie **/** pozdní baroko a rokoko  **75**

zachycující fotograficky a topograficky přesný obraz domů, osob a struktury terénu, jednak tzv. „fantastické veduty“ (vedute ideate) patřící do skupiny capriccií - obrazů s fantastickou, bizarní či jinak zvláštní tématikou. Zatímco k představitelům prvního typu vedut patřil především římský ma­líř Giovanni Paolo Pannini (1691-1765),rodák z Piacenzy, jehož oblíbeným námětem byly výjevy ze života římského obyvatelstva zasazené do přesně a detailně prokreslené architektury, předním tvůrcem fantastických vedut (ale i romantických záběrů antických ruin) byl Giovanni Battista Pi- ranesi (1720-1778) zvaný „Rembrandt architektury“, jehož nejslavnějším dílem je cyklus šestnácti imaginativních leptů s názvem Vězení.

Bolognská škola: posledním velkým malířem bolognské školy byl Giuseppe Maria Crespi (1665- 1747) zvaný Lo Spagnuolo, žák Carla Cignaniho, jehož prostřednictvím zpočátku navazoval na kla­sickou tradici bolognské akademie, brzy však přešel k realismu (cyklus Sedm svátostí; 1710- 1712; Gemäldegalerie, Drážďany) a k technice caravaggiovsky šerosvitné malby.

Neapolská škola: nejvýznamnějším žákem Lucy Giordana a předním malířem pozdního baroka v Nea­poli byl Francesco Solimena (1657-1747), všestranný umělec a mistr všech malířských žánrů, v jehož charakteristickém stylu vynikají manýristicky ostré kontrasty barev a odvážné perspektivní zkratky.

Některé práce Solimenových žáků - Corrada Giaquinta (1703-1765), Jacopa Amigoniho (1682-1752) a Giuseppa Bonita (1707-1789) - již nesou všechny znaky hravě odlehčené a pro­světlené rokokové malby, jak ji representují François Boucher ve Francii a Giovanni Battista Tie- polo v Benátkách.

Janovská škola: v první polovině 18. století působil v Janově Alessandro Magnasco (1667-1749) zva­ný II Lissandrino, jehož dílo, zabývající se obskurní tématikou kajících se řeholníků a poustevníků, sabatů čarodějnic, jeskyní, hřbitovů či spiritistických seancí, zaujímá zcela originální postavení v žánru tehdy oblíbených „capriccií“.

Benátská škola: v 18. století se benátská škola stala nejvýznamnější školou italského malířství. Dlouhý vývoj benátské malby, začínající již v rané renesanci Giovanni Bellinim, zde vyvrcholil v umění Giovanni Battisty Tiepola (1696-1770),hlavního představitele rokokové fresky a malířské techni­ky luminismu. Jeho bezprostředními předchůdci v malířském novátorství byli:

* Sebastiano Ricci (1659-1734), rodák z Belluna, jenž zprostředkoval benátské rokokové malbě jednak umění malířů z Bologne (a z dalších uměleckých středisek), kde trávil svá učednická a studijní léta, jednak umění Paola Veroneseho, jehož vlivem zcela opustil tradiční šerosvit a pro­světlil svou malířskou paletu, jak je vidět např. na obraze Panny Marie se světci (1708) v kostele San Giorgio Maggiore v Benátkách;
* Giovanni Battista Piazzetta (1682-1754), žák Giuseppa Crespiho v Bologni, tvůrce nábožen­ských (Triumf sv.Dominika; 1725-1727; kostel Santi Giovanni e Paolo, Benátky) a pastýř­ských obrazů (Věštění z ruky; 1740; Galleria del’Accademia, Benátky), jehož chladný, ba­revně tlumený kolorit a jemně odstupňovaná škála polotónů výrazně ovlivnily rané Tiepolovo dílo.

V rámci rozmanité tvorby benátských malířů patřily k nejvyhledávanějším druhům obrazů veduty zachycující romanticky malebné nebo representativní pohledy na dóžecí město, jejichž nej-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Itálie **/** pozdní baroko a rokoko  **76**

přednějšími representanty byli **Antonio Canal (1697-1768) zv. Canaletto**, jeho synovec a napodo- bitel **Bernardo Bellotto (1720-1780)** a Tiepolův švagr **Francesco Guardi (1712-1793)**.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO (1696 - 1770): žák benátského malíře Gregoria Lazzariniho; nej- významnější malíř italského rokoka a zároveň poslední velký malíř benátské školy. Vynikl přede­vším jako tvůrce rozměrných (nástropních) freskových cyklů, v nichž díky své představivosti ma­ximálně vystupňoval jak veškerý patos, teatrální nadsázku a dynamičnost baroka, tak i typickou lehkost, citovost a hravost rokoka. Podobně, jako jeho velký předchůdce a vzor Paolo Veronese, kladl důraz na efektní výpravnost svých výjevů, v nichž jako hlavní výrazový prostředek užívá světlo (techniky tzv. luminismu), kterým prosvětluje barvy, efektně nasvěcuje scénu a zároveň změkčuje a vizuelně odlehčuje tvary.

Jako velmi žádaný a proslulý malíř působil nejenom v Benátkách, ale i v dalších městech se­verní Itálie (v Udine, Miláně, Bergamu, Vicenze) a nakonec i v cizině ve službách würzburgského knížete a biskupa Karla Filippa von Greiffenklau a španělského krále Karla III.

**Hlavní díla raného období:**

výzdoba v Palazzo Sandi v Benátkách (1724-1725; mimo mytologickou fresku Síla vý­mluvnosti na stropě hlavního sálu, namaloval Tiepolo v rámci výzdoby paláce ještě tři plátna (Apol- lón a Marsyás, Odysseus objevuje Achilla mezi dcerami Lykomédovými a Héraklés a Antaios) chovaná dnes v soukromé sbírce v Castelgombertu u Vicenzy);

fresky v dómu v Udine (1726; monochromní fresky, jež zde zdobí kapli Nejsvětější svátosti, představují jednak Letící anděly v klenbě, jejichž dokonalá modelace působí dojmem volně zavě­šených plastik, jednak biblické výjevy Abrahámova snu a Obětování Izáka umístěné po obou stranách oltáře);

soubor pláten pro Ca’ Dolfin v Benátkách (1725-1730; soubor pláten, dnes rozptýlený na třech místech ve Vídni (Kunsthistorisches Museum), New Yorku (Metropolitan Museum) a Sankt Peterburgu (Ermitáž), obsahuje 10 obrazů na náměty z římských dějin, např. Dobytí Kartága, Scipionův tri­umf či Maximus před kartaginským senátem);

freskový cyklus v Palazzo Dolfin v Udine (1726-1728; cyklus fresek, jímž Tiepolo vyzdo­bil někdejší sídlo aquilejského patriarchy, Benátčana Dionisia Dolfina, vyniká mistrovským využi­tím světelných kvalit barvy i dokonalou plasticitou postav virtuózně vkomponovaných do iluzívních perspektivních prostorů);

fresky v Palazzo Dugnani (Casati) v Miláně (1731; ústředním tématem výzdoby hlavního sálu je alegorie Velkomyslnosti (jedna z nejvíce poškozených fresek z doby 1. i 2. svčtové války) doplněná Pádem démonických bytostí, jejichž kompoziční schéma malíř použil i v dalších výzdobných cy­klech, např. v Arcibiskupském paláci v Udine nebo v knížecí rezidenci ve Würzburgu).

**Hlavní díla vrcholného období:**

fresky v kapli Colleoniů v Bergamu (1732-1733; hlavním námětem výzdoby kaple, kterou vybudoval Giovanni Antonio Amadeo jako mauzoleum rodu Colleoni, jsou epizody ze života sv. Jana Křtitele);

fresky v Palazzo Labia v Benátkách (1747-1750; k nejproslulejším dílům freskového sou­boru v paláci Labia, který je nepřímou apoteózou stejnojmenného rodu, patří Setkání Antonia s Kleopatrou a Kleopatřina hostina,jejichž iluzivní architektonický rámec v rokokovém stylu vytvořil Tiepolův pomocník Mengozzi Colonna);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Itálie **/** pozdní baroko a rokoko  **77**

fresky v knížecí rezidenci ve Würzburgu (1751-1753; vedle výzdoby vily Valmarana u Vicenzy a královského paláce v Madridu, tvoří fresky ve würzburgské rezidenci Tiepolův nejroz­sáhlejší výzdobný program, jenž zde ve výzdobě Císařského sálu (jednak alegoricky pojatým obrazem Barbarossovy svatby na stropě, jednak historickými obrazy Investitury biskupa Haralda na stěnách) a především representativního schodiště (s mytologickým obrazem Olympu a alegoriemi čtyř světadílů - Evropy, Asie, Afri­ky a Ameriky) nabývá komplexní podoby jakési „obrazové encyklopedie“, v níž jsou symbolicky vyjádřeny humanistické aspirace doby);

fresky v kostele della Pieta v Benátkách (1754-1755; v kostele, jehož interiér působí doj­mem spíše koncertního sálu, provozovaly hudbu chovanky přilehlého Nalezince, čemuž odpovídá i Tiepolovo pojetí ústřední nástropní fresky Triumfu víry,na níž zobrazil korunování Panny Marie v gloriole andělů s velkými křídly hrajících na nejrozmanitější hudební nástroje).

Hlavní díla pozdního období:

fresky ve vile Valmarana (zv. U trpaslíků) u Vicenzy (1757; na realizaci zdejšího roz­sáhlého souboru fresek, jejichž náměty jsou různé výjevy z eposů Iliady, Aeneidy, Zuřivého Ro- landa a Osvobozeného Jeruzaléma, se vedle Giambattisty Tiepola a jeho syna Domenica podíleli i další umělci, např. Mengozzi Colonna, jenž realizoval veškeré iluzívní architektonické rámy, nebo Antonio Visentini, který zde pracoval na perspektivách lodžie v hostinském domě);

Apoteóza rodu Pisani ve Státní vile (Villa Nazionale) ve Stra u Benátek (1760- 1762; 23,5 x 13,5 m);

fresky v královském paláci v Madridu (1762-1766; vrcholné Tiepolovo dílo (vytvořené za spolupráce jeho synů Domenica a Lorenza), které představuje jakési krédo jeho glorifíkační tvorby, zahr­nuje jednak výzdobu hlavního Trůnního sálu s nástropní freskou Apoteózy Španělska (vlastně špa­nělské dynastie Karla III., na nějž se také vztahuje nápis u paty pyramidy v rohu kompozice), jednak výzdobu krá­lovnina předpokoje (s výjevem Apoteózy španělské monarchie)a Síně gardy, jejíž strop pokrývá Apote­ó-za krále Aenea - zakladatele římské říše a moci, jehož sláva měla patřit také španělské monarchii jako dědičce římského impéria).

Další díla:

Apollón a Dafné (1743-1744; olej na plátně; Louvre, Paříž);

Kleopatřina hostina (1743-1744; olej na plátně; National Gallery of Victoria, Melbourne); Kristus v getsemanské zahradě (1745-1750; olej na plátně; Kunsthalle, Hamburk);

Klanění tří králů (1753; olej na plátně; Alte Pinakothek, Mnichov);

Dívka hrající na mandolínu (1758-1760; olej na plátně; Institute of Arts, Detroit).

ANTONIO CANAL zv. CANALETTO **(1697 - 1768):** nejvýznamnější benátský vedutista, žák svého otce, malíře divadelních dekorací, Bernarda Canala. Jako malíř, kreslíř a rytec se Canaletto proslavil především topografickou přesností svých vedut, v nichž dokázal zároveň vyjádřit jak světelnou a vzdušnou atmosféru (čímž předjímal plenérovou malbu), tak i odpovídající náladovost zobrazova­ného námětu. Mimo Benátky pobýval v Římě, kde se mimo jiné zabýval také ideální krajinou, a v Londýně (1751-1753), odkud pocházejí jeho rozměrné obrazy architektur.

Hlavní díla:

**Campo di SS. Giovanni e Paolo v Benátkách** (1725-1726; Pillow Collection, Montreal);

**Přijetí francouzského velvyslance v Benátkách** (kol. 1730; Ermitáž, Sankt Peterburg);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Itálie **/** pozdní baroko a rokoko  **78**

Bucentauro vyplouvá v den Nanebevstoupení Páně (kol. 1730; soukromá sbírka, Milá- no; na žánrovém výjevu z přístaviště před Dóžecím palácem Canaletto zachytil sváteční atmosféru svátku Serenissimy (Benátské republiky), kdy representativní loď - Bucentauro - vyplouvá s dóžetem, jenž provede symbolické „zasnoubení“ Benátek Jaderskému moři);

Slavnost sv. Rocha (kol. 1735; National Gallery, Londýn);

Pohled na Londýn s Temží (1746-1747; Národní galerie, Praha);

Pohled na Londýn od Richmondského paláce (1746; Duke of Richmond and Gordon Collection, Goodwood);

**Vnitřek rotundy v Ranelagh Gardens v Londýně** (1754; National Gallery, Londýn).

BERNARDO BELLOTTO (1720 - 1780): Canalettův synovec, žák a napodobitel, jehož hlavní půso­biště se nacházela mimo Itálii, především v Drážďanech, kam jej roku 1746 povolal saský kurfiřt August III., dále ve Vídni (1759), v Mnichově (1761) a nakonec ve Varšavě, kde pracoval ve služ­bách krále Stanislava Poniatowského. Podobně jako Canaletto dbal na přesnou topografii a detailní popis obrazů měst, kde pobýval. K nejvýznamnějším z nich patří jeho Pohled na Drážďany z roku 1748 (Gemäldegalerie, Drážďany), kdy byl jmenován dvorním malířem saského kurfiřta, a Varšava (1773-1774; Muzeum Narodowe).

FRANCESCO GUARDI (1712 - 1793): hlavní representant benátské rokokové krajiny a žánru ve stylu capriccií. Maloval také květinová zátiší, náboženské výjevy a (podobně jako Canaletto) benát­ské veduty, v jejichž podání však vedle věrné reprodukce skutečnosti uplatňoval i imaginární, volně dotvářené prvky. Lehkými doteky štětce přitom dosahoval téměř impresionisticky prosvětlené (ně­kdy až stříbřitě monochromní) barevnosti změkčující kontury staveb.

Hlavní díla:

Ostrov San Giorgio Maggiore (kol. 1780; Accademia, Benátky);

Piazzetta s Dóžecím palácem (kol. 1780; Akademie, Vídeň);

Krajina (kol. 1780; Ermitáž, Sankt Peterburg; Krajina z petrohradské Ermitáže je jedním z mála Guardiho obrazů (typu capriccia), jejichž námětem není architektura, ale příroda);

Benátský Canal Grande (kol. 1780; Alte Pinakothek, Mnichov);

Koncert dámského orchestru (1782; Alte Pinakothek, Mnichov).

**Španělsko**

Rané a vrcholné baroko (1600 - 1700): v 17.století - období „zlatého věku“ (siglo de oro) - se ve Španělsku (na rozdíl od Itálie) vyvíjelo realistické umění, jehož obsahem byla hlavně náboženská témata, v menší míře i portréty a zátiší. K nejvýznamnějším centrům malířství patřil jednak Mad­rid - sídelní město králů (Filipa IV., Karla II.), kde na počátku 17. století působila řada dvorních malířů tvořících ještě pod vlivem italského manýrismu, jednak Sevilla, středisko obchodu, kultury (kolem malíře Francisca Pacheca, učitele Diega Velázqueze, zde vznikl významný kroužek huma-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Španělsko **/** rané a vrcholné baroko  **79**

nistů nazývaný Pachecova akademie) a náboženské protireformační aktivity, odkud pocházela troji­ce nejvýznamnějších španělských malířů: Diego Velázquez (1599-1660), Francisco Zurbarán (1598-1664) a Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).

DIEGO VELÁZQUEZ (1599 - 1660): (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez) největší španělský ma­líř baroka a zároveň jeden z nejvýznamnějších světových malířů. Narodil se v Seville, kde získal školení u zdejšího malíře Francisca Pachecy a kde namaloval své první obrazy v duchu caravaggi- ovského realismu. Svá nejlepší díla však vytvořil v Madridu, kam odešel roku 1622 a kde se jako dvorní malíř Filipa IV. celý život věnoval (téměř výlučně) portrétní malbě. Během své dlouhé služby zde vytvořil skvělou galerii osobností a jejich charakterových typů, počínaje portréty krále, jeho choti a členů královské rodiny, přes portréty dvořanů a různých hodnostářů, až k portrétům dvorních šašků a trpaslíků, které musel malovat z králova rozmaru. Zde postupně opouštěl temno- svit a směřoval k odlehčenému, barevně kultivovanému malířskému výrazu, jehož podstatou je na jedné straně representativnost odpovídající duchu dvorského portrétu, na druhé straně přirozená živost a psychologická věrohodnost, které dosahoval díky svému mimořádně pronikavému pozo­rovacímu talentu.

Díla raného (sevillského) období (do r. 1622): v raném období své tvorby (kdy byl výrazně ovlivněn Caravaggiovou malbou) maloval Velázquez kromě náboženských obrazů, z nichž k nejznámějším patří např. Klanění sv. tří králů (1619; Prado, Madrid) nebo Neposkvrněné početí (1619-1620; National Gallery, Londýn), tzv. bodegóny,žánrové výjevy s kuchyňským nádobím, keramickými nádobami, košíky, džbány a poháry, v nichž mohl uplatnit svůj smysl pro realistický detail a jasné prostorové formy. Sem patří např. obrazy Ježíš v domě Marty a Marie (kol. 1618; National Gallery, Londýn), Stařena smažící vejce (kol. 1618; National Gallery of Scotland, Edinburgh) a především Roznašeč vody ze Sevilly (kol. 1622; Wellington Museum, Londýn), jehož trojfígurální caravaggiovská kompozice s ústřední postavou starého roznašeče vody má zřejmě alegorický obsah.

**Hlavní díla:**

podobizna Dona Carlose (kol. 1627; Prado, Madrid. Podobizna Filipova bratra Carlose patří k Velázquezovým portrétním dílům, která svým elegantně jednoduchým pojetím inspirovala někte­rá díla Édouarda Maneta);

Bakchus (Pijáci) (kol. 1629; Prado, Madrid. Podobně jako Caravaggio zesvětštil i Velázquez tra­diční mytologický námět tím, že jej přeměnil v žánrový výjev, na němž Bacchus popíjí víno se svý­mi kumpány, přičemž jednoho z nich korunuje svým symbolem - věncem z vinné révy);

Vulkánová kovárna (1630; Prado, Madrid. V žánrově pojatém výjevu, který Velázquez nama­loval během své první italské cesty, přichází Apollón, jehož božský původ je zde zdůrazněn svato­září, oznámit kováři a bohu ohně Vulkánoví nevěru jeho manželky Venuše);

jezdecký portrét vévody Olivarese (kol.1632-1633; Prado, Madrid. Společný prvek Veláz-quezových jezdeckých portrétů tvoří krajinná pozadí, jež jsou dokonale propojena s jezdcem v popředí a působí dojmem téměř plenérové malby);

Kapitulace Bredy (Předání klíčů města Bredy, Kopí) (1634-1635; Prado, Madrid. K významným uměleckým podnikům za vlády Filipa IV. patřila výstavba a výzdoba zámku v Buen Retiro poblíž Madridu. Složitý ikonografický program výzdoby zdejšího Říšského sálu, jehož ide­ovým obsahem měla být oslava Habsburského rodu, sestával mj. ze čtyřiadvaceti říšských znaků, jezdeckých portrétů členů královské rodiny a dvanácti obrazů bitev,v nichž zvítězila španělská vojs-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Španělsko **/** rané a vrcholné baroko  **80**

ka. K nim patřila i Kapitulace Bredy zachycující okamžik, kdy holandský vojevůdce Justin Nasav- ský podává po dobytí Bredy klíč od města veliteli vítězného španělského vojska Ambrogiu Spino- lovi. Oba vojevůdce zobrazil Velázquez (podle stejnojmenné Calderónovy komedie) v přátelském a navzá­jem rovnocenném postavení, přičemž fakt, kdo je zde vítězem a kdo poraženým, vyplývá z obrazu spíše symbolicky - zatímco španělští vojáci stojí v uspořádaném šiku a mají vysoko vztyčená kopí, holandští vojáci tvoří malý, neuspořádaný hlouček, na jehož pozadí stoupá dým z ohňů na bojišti); portrét Filipa IV. ve Fraze (1644; Frick Collection, New York. Filipův portrét z Fragy patří k těm typům králových podobizen, které Velázquez vytvořil v souvislosti s určitou významnou udá­lostí, kterou bylo v tomto případě dobytí části území v Aragonii obsazeného francouzskými vojsky. Na rozdíl od jiných podobizen v černém šatě, je zde král zobrazen v červené vestě zdobené bílými výšivkami a s maršálskou holí - atributem moci - v pravé ruce);

portrét trpaslíka Diega de Acedo zv. El Primo (1644; Prado, Madrid. Portrét úředníka královské kanceláře Diega de Acedo, který Velázquez namaloval během tažení do Aragonie, je jed­ním ze slavné čtveřice jeho obrazů dvorních šašků a trpaslíků (k níž dále patří portréty Sebastiána de Morry, Jua­na de Calabazas a Francisca Lezcana), jejichž tělesnému či duševnímu postižení dokázal ve své malbě udělit veškerou důstojnost a vážnost plnohodnotných lidských bytostí);

portrét trpaslíka Sebastiána de Morry (kol. 1645; Prado, Madrid);

portrét papeže Inocence X. (1650; Galleria Doria-Pamphili, Řím. Předlohou pro slavný a řa­dou umělců interpretovaný portrét, pro jehož pronikavě výstižnou fyziognomickou a psychologic­kou charakteristiku jej samotný papež označil jako „příliš pravdivý“, byl Velázquezovi Raffaelův portrét papeže Julia II. Vedle portrétních kvalit má tento obraz i své ryze malířské hodnoty založené komě jiného na barevné modelaci tváře, purpurového hedvábí pláště a těžkého sametu na pozadí);

Venušina toaleta (Venuše a Kupido) (kol. 1650; National Gallery, Londýn. Jeden z nejkrás- nějších ženských aktů v dějinách světového malířství, jehož kompoziční schéma Velázquez převzal z rytiny Philipa Galia, představuje zároveň nové pojetí tohoto figurálního žánru, a to nejenom Z hlediska malířské formy (kterou zde tvoří dokonale vyvážená kompozice, vytříbená barevná harmonie a mi­strovská modelace tvarů), ale i z hlediska obsahu, jímž je Venušino meditativní zkoumání svého obrazu v odrazu zrcadla);

Dvorní dámy (Las Meninas) (1656; Prado, Madrid. Nejvýznamnější a nejslavnější Velázque- zovo dílo, jehož symbolickým podtextem je (podobně jako v obraze Přadlen) pocta malířskému umění, zvěčňuje nejenom infantku Margaritu a členy jejího královského dvora (dvorní dámy - meninas, trpaslice se psem, královský pár v odraze nástěnného zrcadla a majordoma Josého Nienta Velázqueze v otevřených dveřích ateli­éru), ale i samotného Velázqueze (v úboru svatojakubského řádu) před obrovským plátnem s paletou a štětcem v rukou. Přes jakoby náhodné seskupení všech postav má obraz přísně vyváženou barevnou i proporční kompozici odpovídající duchu italské monumentální malby, pro niž byl současníky vzletně označován jako „teologie malířství“);

Báj o Arachné (Pradleny) (kol. 1657; Prado, Madrid. Velázquezův obraz z prostředí tkalcov­ské dílny na výrobu tapisérií, jehož skrytým obsahem měla být pocta (malířskému ?) umění a úvaha nad postavením umělce ve španělské společnosti, se podobně jako Dvorní dámy odehrává ve dvou významových rovinách: reálné, kterou představují přadleny v popředí dílny, a fiktivní, s několika postavami před rozměrnou tapisérií v pozadí, na níž je zobrazen Únos Evropy a kterou (podle mýtu) vytvořila lýdská tkadlena Arachné v soutěži s bohyní Athénou (dokonalé dílo lýdské tkadleny, jehož ná­mětem však urazila olympská božstva, pak pobouřilo Athénu natolik, že je zničila a Arachnu proměnila v pavouka));

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Španělsko **/** rané a vrcholné baroko  **81**

portrét infantky Margarity v modrých šatech (1659; Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Jedna z nejlepších podobizen (osmileté) infantky Margarity, kterou Velázquez vytvořil nedlouho před svou smrtí, patří k posledním z řady infantčiných portrétů, na jejímž počátku je obraz dvouleté Margarity v růžových šatech z roku 1653).

Další díla:

Kristus na kříži (kol. 1632; Prado, Madrid);

**portrét dvorního šaška Pabla de Valladolid** (kol. 1632; Prado, Madrid);

**jezdecký portrét infanta Baltasara Carlose** (1634-1635; Prado, Madrid);

**jezdecký portrét Isabely Bourbonské** (1634-1635; Prado, Madrid);

**portrét dvorního šaška Juana de Calabazas** (kol. 1637; Prado, Madrid);

**Vstup do grotty v zahradě Medicejské vily v Římě** (kol. 1650; Prado, Madrid);

**portrét Marie Anny Rakouské** (1652; Kunsthistorisches Museum, Vídeň);

**portrét infantky Margarity** (1653; Kunsthistorisches Museum, Vídeň).

FRANCISCO DE ZURBARÁN (1598 - 1664): žák sevillského malíře Pedra Díaze de Villanueva, vedle Velázqueze a Murilla nejvýznamnější španělský malíř 17. století. Působil nejdříve ve své do­movské obci Llerně v Estremaduře, než odešel (1626) do Sevilly, kde se stal (i přes Murillovu kon­kurenci) vyhledávaným malířem, a poté do Madridu (1658), kde se mj. podílel na zakázkách pro královský dvůr v paláci Buen Retiro. Pracoval převážně pro kláštery (k nimž patří např. Convento de la Merced v Seville, Kartouza v Jerezu nebo jeronymité v Guadelupe), pro něž maloval výjevy z klášterního života, řeholníky, mučedníky, světce a světice, obvykle v podobě representativních skupinových nebo individuálních portrétů. Přes náboženskou tématiku působí jeho obrazy světským dojmem a svědčí o pečlivém studiu všech reálií, do kterých jsou výjevy zasazeny.

Zvláštní kategorii Zurbaránova díla představuje několik zátiší v podobě tzv. bodegónů, je­jichž dokonalý realismus je srovnatelný jedině s díly nizozemských mistrů.

Hlavní díla:

Vidění sv. Petra Nolasca (1629; Prado, Madrid. Jedním z obrazů dvaadvacetidílného cyklu ze života sv. Petra Nolasca, který měl Zurbarán vytvořit pro řád obutých milosrdných bratří, je i Vidě­ní sv. Petra Nolasca, na němž se světci zjevuje sv. Petr jako mučedník ukřižovaný hlavou dolů, aby jej pověřil jeho životním posláním, kterým mělo být osvobození španělského poloostrova od Maurů);

Sv. Markéta (asi 1635-1640; National Gallery, Londýn. V obrazech světic, které vyhlížejí jako dámy z aristokratické společnosti, k nimž patří i zpodobení sv. Markéty, vytvořil Zurbarán nový ikonografický typ označovaný jako zbožštěný portrét);

**Sv. Casilda** (1640; Prado, Madrid. Šperky a nádherný oděv odpovídají urozenému původu sv. Casildy, dcery maurského krále, podobně jako růže, které drží v rukou (podle legendy se v růže proměnil chléb ve chvíli, když jej Casilda podávala křesťanským otrokům svého otce a hrozilo vyzrazení jejího milosrdného skutku));

Mše Pedra de Cabañuelas (jeden z deseti obrazů, kterými Zurbarán vyzdobil novou sakristii kláštera v Guadelupe, představuje portrét jeronymitského řeholníka Pedra de Cabañuelas, jenž zde klečí před zázračným zjevením eucharistické hostie, která se mu zjevila ve chvíli, kdy zapochybo­val, že je v ní přítomen Kristus).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Španělsko **/** rané a vrcholné baroko  **82**

**Další díla:**

Sv. Vavřinec (1636; Ermitáž, Sankt Peterburg);

Panna Maria jako dítě (kol. 1660; Ermitáž, Sankt Peterburg);

Apoteóza sv. Tomáše Akvinského (1631; Museo Provincial, Sevilla).

BARTOLOMÉ ESTÉBAN MURILLO (1618 - 1682): nejmladší z trojice největších španělských malířů baroka a ve své době nejslavnější malíř v Seville (nazývaný „sevillský Raffael“), kde vedl velkou malířskou dílnu s mnoha pomocníky a kde v roce 1660 založil malířskou akademii. Proslavil se jednak jako malíř žánrových výjevů (především chudých dětí), které maloval v měkkých kontu­rách rozptýleného denního světla (v tzv. estilo vaporoso, jímž předznamenával rokokovou malbu) a oživoval různými citově podmanivými detaily z každodenního života, jednak jako velmi žádaný malíř náboženských obrazů (zpočátku malovaných technikou šerosvitu), v nichž spojoval mysti- cismus s naturalismem, lyrismem a žánrovými prvky. Z nich zvláště proslul mariánskými obrazy Neposkvrněného početí (Concepción) zdůrazňujícími Mariinu jemnou a něžnou krásu, které se vedle Raffaelových Madon staly jedním ze vzorů akademické sakrální malby.

Příklady náboženských obrazů:

Svatá rodina s ptáčkem (kol. 1650; Prado, Madrid. Podobně jako Caravaggio, transformoval i Murillo své náboženské obrazy do světské roviny tím, že je pojímal jako žánrový výjev s drobnou epizodou (na obraze Svaté rodiny drží malý Ježíš v pravé ruce ptáčka, kterého chrání před malým štěkajícím psíkem) v prostředí každodenního života);

Neposkvrněné početí (1652; Palacio Arzobispal de Sevilla. Vedle Neposkvrněného početí pro františkánský klášter v Seville (nyní v Arcibiskupském paláci) patří k dalším variacím téhož Murillova proslulého námětu např. dva obrazy v Museo Provincial de Bellas Artes v Seville, obraz pro sevill­skou katedrálu z roku 1667/68 nebo Concepción Soult z roku 1678 v madridském Pradu);

Odpočinek na útěku do Egypta (1665-1670; Ermitáž, Sankt Peterburg);

Sv. Tomáš z Villanovy léčí chromého (kol. 1670; Alte Pinakothek, Mnichov. K vylíčení pří­běhu ze života sv. Tomáše z Villanovy (vedle sv.Terezie z Ávily a sv.Ignáce z Loyoly nejvýznamnějšího špa­nělského protireformačního světce) použil Murillo středověkou formu simultánního zobrazení dvou časo­prostorových rovin: zatímco v popředí prvního plánu léčí světec chromého muže znamením kříže, v dálce na pozadí druhého plánu již rozdává chudým jídlo a jeho původně chromý pacient sbíhá uzdravený ze schodů).

Příklady žánrových obrazů:

Chlapec se psem (kol. 1650; Ermitáž, Sankt Peterburg);

Stařena vybírající chlapci vši (1652-1656; Alte Pinakothek, Mnichov. Žánrové obrazy z druhého, tzv. „teplého“, Murillova období, k nimž patří i známý obraz stařeny vybírající malému chlapci vši z vlasů, se nejvíce přibližují (jak naturalistickým realismem, tak šerosvitém) Caravaggiově mal- bě);

Jedlíci paštiky (1670-1682; Alte Pinakothek, Mnichov);

Malá prodavačka ovoce (1670-1682; Alte Pinakothek, Mnichov).

Vedle zakladatelských osobností, Francisca Pacheca (1564-1654) a Francisca Herrery staršího (1576-1656),patří k řadě dalších významných malířů sevillské školy především žák svého otce Francisco Herrera mladší (1622-1685), později působící jako dvorní malíř v Madridu,Alonso

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Španělsko **/** pozdní baroko a rokoko  **83**

Cano (1601-1667) a Juan Valdés Leal (1622-1690), jenž se mj. proslavil dvěma alegorickými ob­razy In ictu oculi (V mžiknutí oka) a Finis gloriae mundi (Konec světské slávy) pro kapli sevillského špitálu Caridad, v nichž velmi naturalistickým způsobem (v popředí hrobky plné mrtvol leží ostatky biskupa a rytíře v pokročilém stupni rozkladu) zpracovává téma smrti a marnosti po­zemské slávy.

Rokoko a neoklasicismus (1700 - 1800): s nástupem bourbonské dynastie v roce 1701 došlo k přeru­šení dlouhé tradice španělského malířského realismu a vlivem francouzských umělců se v umění začala prosazovat elegantní estetika francouzského rokoka a klasicismu. Klasicistní vývoj madrid­ské školy ovlivnil mj. i německý malíř Anton Raphael Mengs, jenž přišel do Madridu za vlády Karla III. (v r.1761) a jehož umění zde rozvíjeli jeho žáci. K nejvýznamnějším z nich patřil Fran- cisco Bayeu y Subías (1734-1795), švagr Francisca de Goyi, dvorní malíř a ředitel madridské Aka- demie.Věnoval se hlavně malbě fresek, kterými vyzdobil kostely a zámky v El Pardu a v Aranjuezu, Palacio Nuevo v Madridu a kupoli klášterního kostela San Ildefonso v Toledu.

K nejvýznamnějším představitelům rokokové malby patřil jednak Luis Menéndez (1716- 1780), nazývaný pro svá zátiší „španělský Chardin“, jednak Luis Paret **y** Alcázar (1746-1799), k jehož námětům patřily hlavně výjevy z dvorského života (Maškarní ples; 1766; Prado, Mad­rid) s bohatě zdobenými interiéry, pro něž dostal přízvisko „španělský Watteau“.

**Francie**

Rané a vrcholné baroko (1610 - 1715): francouzské malířství 17. století (stejně tak, jako architektura a sochařství) bylo plně zapojeno do služeb státu, kdy se podílelo na výzdobě representativních staveb, především Versailles a Louvre, a přispívalo k propagaci státní ideologie a k representaci panovníků. Za vlády Ludvíka XIV. měl rozhodující vliv v otázkách veškeré umělecké činnosti Jean-Baptiste Colbert (s dlouhým titulem surintendant et ordonateur général des Bâtiments, Arts et Manufactures de France), který společně s malířem Charlesem Le Brunem řídil Královskou malířskou a sochař­skou akademii (zal.r.1648) a jemuž byli podřízeni královi dvorní umělci (mj. Louis Le Vau jako hlavní královský architekt, Charles Le Brun jako hlavní královský malíř a André Le Nôtre jako hlavní královský zahradník).

Převažující proud francouzské barokní malby představoval přísný klasicismus, který zpracovával alegorická a mytologická témata, zatímco druhý, méně zastoupený proud caravaggiovské malby se spíše zabýval náboženskými tématy a žánrem. V oboru representativní podobizny se zároveň vy­víjel nový typ portrétu, v němž byly využívány různé symboly a alegorie k apoteóze portrétovaného.

Tradici francouzské malířské školy zakládá generace umělců narozených kolem roku 1600, k níž patří vedle caravaggistů bratří Le Nainových (Antoina (1588-1648), Louise (1593-1648) a Ma-thieua (1607-1677)), Simona Voueta (1590-1649) a Georgese de La Tour (1593-1652), také dvorní portrétista Philippe de Champaigne (1602-1674) a především dvojice nejvýznamnějších představi-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Francie **/** rané a vrcholné baroko  **84**

vitelů francouzského barokního klasicismu **Nicolas Poussin (1594-1665)** a **Claude Lorrain (1600- 1682).**

V poslední třetině 17. století pokračoval vývoji francouzské akademické malby ve dvou proti- kladných a názorově kontroverzních proudech známých jako směr *„poussinistů“*, kteří kladli důraz na kresbu a jejich hlavním představitelem byl Poussinův žák Charles Le Brun (1619-1690), a směr *„rubensistů“*, kteří zdůrazňovali význam barvy a jejich representantem byl Pierre Mignard (1612- 1695).

SIMON VOUET (1590 - 1649): dvorní malíř Ludvíka XIII. a zakladatel francouzského barokního ma­lířství, pro které po svém patnáctiletém pobytu v Itálii (kde byl roku 1624 dokonce zvolen předse­dou římské Akademie sv. Lukáše) a návratu do Paříže zprostředkoval umění římské a bolognské školy (především M.Caravaggia, A.Carracciho a G.Reniho).

GEORGES DE LA TOUR (1593 - 1652): nejvýznamnější představitel francouzských caravaggistů, jenž se zvláště proslavil jako malíř žánrově pojatých obrazů s noční atmosférou, umělým osvětle­ním (nejčastěji loučí nebo svíčkou) a několika kontrastně stínovanými postavami. Vytvářel hlavně díla s mysticko-fílosofickým obsahem (jakými jsou např. obrazy Job vysmívaný vlastní že­nou v Musée Epinal nebo Biblický výjev v Musée des Beaux-Arts v Nancy), která vedle ostrého caravaggiovského osvětlení vynikají i zdůrazněnou citovostí.

LOUIS LE NAIN (kol.1593 - 1648): zřejmě nejvýznamnější umělec z trojice bratří Le Nainů (Louise, Antoina a Mathieua), kteří pracovali společně a svá díla podepisovali pouze příjmením. Stylově byl ovlivněn na jedné straně Caravaggiovým šerosvitem, na druhé straně Velázquezovým vznešeným realismem, v němž maloval žánrové výjevy a podobizny prostých lidí. K jeho nejvýznamnějším dílům patří mj. dva obrazy s názvem Venkovská rodina (kol. 1643; Louvre, Paříž) a Selská večeře (1642; Louvre, Paříž), na nichž vytvořil skupinový portrét chudých venkovanů shromáždě­ných při jídle u společného stolu.

NICOLAS POUSSIN (1594 - 1665): nejvýznamnější malíř francouzského barokního klasicismu, jehož přísně klasicistní styl vychází po formální stránce z antického umění, mistrů vrcholné italské rene­sance (např.Raffaela a G.Romana), manýrismu fontainebleauské školy a raně barokního umění bo­lognské školy (především A.Carracciho). Po obsahové stránce pak z antické mytologie, jejímž rámcem mu byla krajina z okolí Říma, kde se po dvanácti letech strávených v Paříži (1612-1624) natrvalo usadil. Ve svých obrazech usiloval o vyjádření objektivního řádu, harmonie, monumentality a trva­lých estetických hodnot, které nacházel nejenom v duchu antické kultury, ale také v krajině, kterou jako svébytný žánr (v podobě tzv. heroické krajiny) začal intenzívně rozvíjet od roku 1648.

**Hlavní díla**:

Říše Flóry (Jaro) (1631; Staatliche Gemäldegalerie, Drážďany. Jedno z nejranějších děl Poussi- nova římského pobytu, které namaloval na objednávku sicilského šlechtice Fabrizia Valguarnery, představuje bohyni kvetoucí přírody Flóru, jak tančí v idylické krajině mezi ležícími i stojícími po­stavami hrdinů a různých polobohů (Aianta, Narkissa, Hyakintha, Adónida aj.), kteří byli (podle Ovidiových Proměn) díky nešťastnému osudu zbaveni života a proměněni v květiny);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Francie **/** rané a vrcholné baroko  **85**

Arkadští pastýři (1638-1639; Louvre, Paříž. V několika verzích motivu mytické (i skutečné hor­naté krajiny v jižním Řecku) Arkádie, lykosúrského kraje proslulého idylickým pastýřským životem je­ho obyvatel, Poussin již vzdáleně předjímá rokokové pocity melancholie, marnosti a prchavé cito­vosti, které provázejí zejména díla Antoine Watteaua);

Orfeus a Eurydiké (asi 1649-1651; Louvre, Paříž. Hlavní náplň Poussinových heroických kra­jin, k nimž patří i obraz Orfea a jeho manželky Eurydiké, tvoří kromě vlastní heroické stafáže, (ob­vykle umístěné v levé nebo pravé části předního plánu), scénicky komponovaná letní krajina jižního typu s hlubokým, sluncem prosvětleným prostorem, stinným popředím a velmi často i s rozvalinami antické architektury);

Bouřková krajina s Pýramem a Thisbé (1651; Stádelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Mohanem. Příběh Pýrama a Thisbé, tragických milenců z Babylónu, kteří shodou nešťastných ná­hod a mylných domněnek spáchali sebevraždu, zasadil Poussin do rozlehlé pahorkaté krajiny, kte­rou v souladu s mytologickou tragédií dramaticky podbarvil rozpoutanými přírodními živly. Z ob­sahového hlediska zde umělec (podle vlastních slov) dával záměrně přednost problematice uměleckého a technického zobrazení krajiny za bouře před vlastním ideovým obsahem díla, jímž měla být zá­vislost lidského štěstí na proměnlivé přízni Štěstěny);

Krajina s Polyfémem (kol. r.1650; Ermitáž, Sankt Peterburg.V pojetí Poussina, pro něhož byla krajina prostředkem k oslavě tvořivých sil přírody i zdrojem obdivu, inspirace a citových prožitků, má výjev s jednookým obrem Polyfémem, trůnícím na vrcholku hory a hrajícím na flétnu nymfě Galateii, význam poetické metafory vyjadřující přepodstatňující schopnost přírody proměňovat své temné síly a beztvárnou hmotu ve vše krásné, čím nás tato příroda obklopuje);

Čtyři roční období (1660-1664; Louvre, Paříž. Zdrojem Poussinových metaforických námětů čtyřdílného cyklu určeného pro kardinála Richelieua, v němž jako své krédo vyjádřil víru ve věčné trvání přírody, byly příběhy ze Starého zákona: Jaro zde symbolizuje představa prvotního ráje, Lé­to příběh o Boozovi a Ruth, Podzim výjev nesení obřího hroznu ze zaslíbené země a Zimu biblická potopa).

Další díla:

Triumf Flóry (1630/35; Louvre, Paříž);

Spící Venuše (kol.r.1630; Staatliche Gemäldegalerie, Drážďany);

Parnas (asi 1631-1633; Prado, Madrid);

Kefalos a Aurora (1630/35; National Gallery, Londýn);

Krajina s hadem (1648; National Gallery, Londýn);

(druhý) cyklus Sedmi svátostí (1644-1648; sbírka Earl of Ellesmere, Mertoun House).

CLAUDE GELLÉE zv. LORRAIN (1600 - 1682): vedle Nicolase Poussina druhý nejvýznamnější malíř francouzského barokního klasicismu, jenž se podobně jako Poussin záhy usadil v Římě a vy­tvořil zde vlastní typ komponované (heroické) krajiny s antickou architekturou a figurální stafáží, v níž však (oproti Poussinovi) kladl větší důraz na lyričnost, romantickou náladovost a ryze malíř­ské hodnoty krajinomalby spočívající v práci se světlem a vzdušnou perspektivou. Nejčastěji své výjevy zasazoval do otevřené středoitalské krajiny s chrámy, paláci, zříceninami a skupinami stro­mů nebo do přímořské krajiny náladově ozářené ranním nebo podvečerním sluncem, jehož paprsky se třpytivě odrážejí na vodní hladině. V tomto typu krajin vynikají jeho přístavy namalované zlata­vými tóny a oživené čilým přístavním ruchem.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Francie **/** rané a vrcholné baroko  **86**

Aby zajistil svá autorská práva a zamezil vytváření kopií svých obrazů, reprodukoval je Lorrain v asi dvoustech lavírovaných perokresbách a uspořádal v katalogu zvaném Liber veritatis (Bri- tish Museum, Londýn), jenž vyšel roku 1777.

Hlavní díla:

Nalodění sv. Pauly v Ostii (1639/40; Prado, Madrid. Zatímco antická architektura v Poussi- nových obrazech působí jako neživá a scénicky působící kulisa, Lorrainova architektura vyvolává dojem reálných staveb, které jsou funkčně zakomponovány do okolní přírody a oživeny místními obyvateli);

Nalodění **sv.**Voršily (1642; National Gallery, Londýn. Obraz, jenž Lorrain vytvořil v Římě pro kardinála Poliho, zobrazuje světici a její družky (několik tisíc panen, které měly v Římě přijmout křest a vzdělat se v rytířských hrách) v okamžiku, kdy se v římském přístavu chystají k plavbě do Kolína nad Rýnem, kde měly podstoupit mučednickou smrt);

Západ slunce nad přístavem (kol. 1649; Louvre, Paříž. Podobně jako v řadě obrazů s téma­tem východu slunce, zkoumá Lorrain i v západech slunce optické a fyziologické kvality slunečního světla v různých denních i ročních dobách tak, jako později zkoumali působení světla a vzdušné atmosféry impresionisté);

Odpočinek na útěku do Egypta (1661; Ermitáž, Sankt Peterburg. Odpočinek na útěku do Egypta je jedním z obrazů alegorického cyklu čtyř ročních období, který Lorrain vytvořil v letech 1661 - 1670 a k němuž patří další tři obrazy se starozákonní výjevy Tobiáše s andělem (1663), Jaku­ba u studny (1666) a Jakubova boje s andělem (1670));

Námořní přístav při východu slunce (1674; Alte Pinakothek, Mnichov. Poslední ze tří ver­zí, které znázorňují přístav při východu slunce (z nichž první z roku 1649 se nachází v petrohradské Ermitá- ži), vyniká podivuhodně namalovaným sluncem, jehož rozptýlené světlo proniká závojem mlhy stoupající z chladné mořské vody. Skupinka lidí, kteří v popředí oživují přístavní scenérii, nepřed­stavuje mytologické nebo biblické postavy, ale reálné osoby pracující každodenně v přístavu);

Krajina s Noli me tangere (1681; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Mohanem. Výjev s Noli me tangere, („ Nedotýkej se mne, dosud jsem nevystoupil k Otci...“; Jan, 20, 14-17), zobrazující setkání Marie Magdalské se vzkříšeným Kristem, patří k pozdním Lorrainovým dílům, která charakterizuje jednak nové kompoziční schéma (diagonální kompoziční schéma se zde mění na systém několika horizontálních prostorových plánů), jednak zmenšená figurální stafáž, která se zde téměř ztrácí v bujné arkadické kra­jině).

Další díla:

Kostel S.Trinità dei Monti v Římě (1632; National Gallery, Londýn);

Janovský přístav (1634; Louvre, Paříž);

Nalodění Kleopatry v Tarsu (po r.1640; Louvre, Paříž);

Nalodění královny ze Sáby (1648; National Gallery, Londýn);

Krajina se svatbou Izáka a Rebeky (1648; National Gallery, Londýn);

Parnas (1680; Museum of Fine Arts, Boston).

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE (1602 - 1674): umělec vlámského původu, jenž přišel do Paříže roku 1621 a již o sedm let později se stal dvorním malířem ve službách Marie Medicejské (pro niž pra­coval na výzdobě Lucemburského paláce), Ludvíka XIII. i kardinála Richelieua. Proslul především

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Francie **/** rané a vrcholné baroko  **87**

jako malíř podobizen významných osobností, mj. i Kardinála Richelieua (kol. r. 1635; Louvre, Paříž), a portrétních obrazů k různým příležitostem, k nimž patří např. Slavnostní přijetí vévo­dy z Longueville do řádu Svatého ducha (Musée des Augustins, Toulouse), Slib Ludví­ka XIII. (Musée des Beaux-Arts, Caen) nebo slavný dvojportrét nazvaný Nemocná jeptiška neboli Ex voto (1662; Louvre, Paříž. Jedno z nejznámějších Champaignových portrétních děl zobrazuje abatyši Agnès Arnauldovou, jak se modlí před nemocnou Catherine de Sainte-Suzanne, umělcovou dcerou a řeholnicí pařížského kláštera Port-Royal-des-Champs. Tehdy byl klášter hlavním centrem náboženského hnutí jansenismu, jehož oddaným stoupencem se Champaigne stal po smrti své ženy a svých dvou dětí).

PIERRE MlGNARD (1612 - 1695): nástupce Charlese Le Bruna ve funkci hlavního královského malí­ře a rektora Královské akademie; představitel akademického křídla „rubensistů“ kladoucích důraz na barvu. Když se po více než dvacetiletém pobytu v Itálii vrátil na pozvání kardinála Mazarina do Paříže, stal se zde vyhledávaným portrétistou předjímajícím již svým stylem i hravou barevností ro­kokovou malbu. Jeho hlavním dílem v Paříži je iluzívní freska Nebeské slávy (1663) v kupoli kostela Val-de-Grâce, v jejíž spirálovitě rozvedené kompozici je soustředěno více než 200 postav světců, mučedníků a významných církevních hodnostářů.

CHARLES LE BRUN (1619 - 1690): čelný představitel akademického křídla „poussinistů“ (oficiálních malířů, kteří navazovali na klasicistní malbu Nicolase Poussina s důrazem na kvalitu kresby) a spolutvůrce oficiálního uměleckého stylu na dvoře Ludvíka XIV. Jako hlavní královský malíř (pre- mier peintre du Roi) pracoval nejenom na výzdobě Louvru, Tuilerií, Fontainebleau a Versailles (kde mu byla svěřena výzdoba Zrcadlové galerie, síní Míru a Války a schodiště Vyslanců),ale díky svým dalším funkcím (správce královských sbírek, rektor Královské akademie, ředitel manu­faktury na gobelíny aj.) zasahoval do nejrůznějších uměleckých projektů, čímž významně ovlivňo­val podobu výtvarného dvorského stylu své doby. Za jeho mistrovské dílo, na němž bylo možno podle soudobých teoretiků demonstrovat pravidla klasické malby, byl považován obraz Perská královna ležící u nohou Alexandra Velikého (1661; Louvre, Paříž).

HYACINTHE RIGAUD (1659 - 1743): vl.jm. Jacinto Rigau y Ros; malíř katalánského původu, jenž přišel do Paříže roku 1681, stal se Le Brunovým žákem na Královské akademii a postupně se vy­pracoval na významného pařížského portrétistu. Z mnoha Rigaudových portrétů dvorské, šlechtické i měšťanské klientely patří k nejlepším portréty Ludvíka XIV., z nichž nabyla mimořádné proslu­losti podobizna Ludvíka XIV. (Louvre, Paříž) z roku 1701, která byla původně určena jako dar královu vnukovi Filipu V. Malíř zde krále zvěčnil s podstatnými atributy vladařské moci (tj. s válečným žezlem, korunou, trůnem a královským hermelínem se zlatými bourbonskými liliemi) včetně klasického kontrapostu - postoje římských imperátorů.

Regentství a rokoko (1715 - 1774): francouzské rokokové malířství vzniká jako syntéza různorodých prvků - především italské barokní malby, benátského kolorismu, francouzského klasicismu a (v té-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Francie **/** regentství a rokoko  **88**

matice žánru) i nizozemského realismu. Lze je charakterizovat jako komorní závěr baroka, na jehož tvarosloví i tématiku sice navazuje, ale jehož nepřirozenou patetičnost nahrazuje přirozenějším in- timismem. Změny se projevily jednak v odlehčené barevnosti a zdůrazněné světelnosti, která zde představuje jakousi světskou modifikací někdejší duchovní symboliky, jednak ve výběru nových námětů. Oblíbenými se staly především galantní a milostné výjevy, scény z divadelních a pastýř­ských her, exotické náměty (např. tzv. chinoiserie - motivy inspirované východoasijským umě­ním), lascívní erotické i žánrové výjevy.

Mimo trojici nejvýznamnějších a nejtypičtějších rokokových malířů, kterou tvoří Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770) a Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), patří k dalším významným malířům francouzského rokoka například Nicolas Lancret (1690-1745), jenž proslul jako „malíř galantních slavností“ (s titulem „peintre des fêtes galantes“), Maurice- Quentin de La Tour (1704-1788), jako mistr techniky pastelu a vyhledávaný portrétista, a Jean- Baptiste Oudry (1686-1755), malíř krajin, zvířat a královských lovů (které jej, vedle portrétů a zá­tiší, proslavily jako předlohy pro tapiserie).

Mezi představiteli svébytného proudu měšťanského žánru, pěstujících různé formy narativ- ních, mravoličných, komediálních aj. témat, jakými byli například Gabriel de Saint-Aubin (1724- 1780) nebo Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), vyniká geniální osobnost Jeana-Baptisty-Simé- ona Chardina (1699-1779), jehož dílo, inspirované tradicí nizozemské malby, představuje vý­znamný mezník ve vývoji evropského realismu.

ANTOINE WATTEAU (1684 - 1721): nejvýznamnější francouzský malíř 18. století působící v období regentství (na počátku rokoka), kdy dvorská společnost vystřídala po smrti Ludvíka XIV. okázalý ceremoniální život ve Versailles za intimní a společensky volnější život v pařížských palácích. No­vý (rokokový) malířský žánr vytvořil jednak v obrazech galantních slavností (fêtes galantes), na nichž zachycoval život této nové mondénní společnosti při zábavách a milostných hrách ve volné přírodě či v parku, jednak v obrazech z prostředí divadla, jejichž náměty nejčastěji čerpal z italské commedie dell’arte.

**Hlavní díla:**

Nalodění na Kythéru (1717; Louvre, Paříž. Obraz, jímž se Watteau ucházel o přijetí do Krá­lovské akademie, předvádí symbolickou cestu milostného páru do Venušiny svatyně na břehu řec­kého ostrova Kythéry. Pár, jenž je zde zachycen v různých životních situacích, tak vlastně tvoří průvod milenců směřujících baletním krokem k Venušině zlaté lodi, která je má na ostrov - místo vrcholné lásky - dopravit);

Gersaintův vývěsní štít (1720; Staatliche Museen, Berlín. Jeden z posledních Watteauových obrazů zobrazujících žánrový výjev, na němž si milovníci umění prohlížejí nabízená plátna v Ger- saintově obchodu s obrazy, představuje jakousi rokokovou reminiscenci Velázquezových Las Me- ninas a zároveň nenápadným detailem připomíná konec „velké epochy“ francouzského umění - po­dobiznu Ludvíka XIV. zde právě ukládají do bedny);

Gilles (po r.1720; Louvre, Paříž. Populární postava šaška Gilla z commedie dell’arte, jež původně sloužila jako divadelní poutač, představuje ve Watteauově podání vynikající herecký portrét, do je­hož osamění a melancholického smutku jakoby malíř vložil své umělecké krédo).

**Další díla:**

Nevhodný návrh (kol. 1716; Ermitáž, Sankt Peterburg);

Rozmarná dívka (kol. 1718; Ermitáž, Sankt Peterburg);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Francie **/** regentství a rokoko  **89**

Útrapy války (1712-1715; Ermitáž, Sankt Peterburg);

Benátské slavnosti (1717; National Gallery of Scotland, Edinburgh);

Mezzetin (1720-1721; Metropolitan Museum of Art, New York).

FRANÇOIS BOUCHER (1703 - 1770): přední představitel francouzského rokoka, dvorní malíř (pre- mier peintre du Roi) ve službách Ludvíka XV. a jeho milenky Madame de Pompadour, kterou učil malovat a kterou i několikrát portrétoval. V návaznosti na umění Antoina Watteaua dále rozvíjel tématiku galantních slavností, mytologií (často s bohyní Venuší) a alegorií s důrazem na dekorativ- nost, přepych, smyslnost a rafinovanou erotičnost. Podle některých údajů vytvořil mimo mnoha ob­razů kolem deseti tisíc kreseb, z nichž významné místo zaujímají návrhy pro gobelínovou manu­fakturu v Beauvais, kde byl jmenován generálním inspektorem.

Významná díla:

Oběd (1739; Louvre, Paříž);

Venušin triumf (1740; Nationalmuseum, Stockholm. V Boucherově světlem prozářeném světě antických bohů a bohyň ztrácí Venuše svůj důstojný odstup a privilegované postavení a v podobě mořské nymfy se zde ve společenství svých družek a Amórků oddává vodním radovánkám);

Krajina s rybníkem (1746; Ermitáž, Sankt Peterburg. Kromě řady jiných funkcí bylo Bouche- rovým úkolem (tak, jako mnoha jiných dvorních malířů) navrhovat dekorace a kostýmy pro operu a balet, což se mj. projevilo i v jevištním uspořádání a poněkud umělém nasvětlení jeho krajinných výjevů);

Diana odpočívající po koupeli (kol. 1750; Louvre, Paříž);

Venušina toaleta (1751; Metropolitan Museum, New York);

Zrození Venuše (1754; Wallace Collection, Londýn).

JEAN-HONORÉ FRAGONARD (1732 - 1806): poslední velký malíř francouzského rokoka, žák Françoise Bouchera, na něhož navazoval v tématice galantní malby. I když se především proslavil erotickými budoárovými scénkami, zahrnuje široký okruh jeho tvorby i žánrové výjevy, krajinář­ské studie (jimiž ovlivnil impresionisty), náboženskou a mytologickou malbu, knižní ilustrace, lep­ty, miniatury a vynikající portréty divadelních umělců. Vedle milostných témat, která prolínají ce­lým jeho dílem, se po roce 1770 zabýval i symbolickými obrazy, v nichž vzdáleně předjímal prero- mantické, alegoricko-symbolické kompozice Williama Blakea.

Významná díla:

Houpačka (1767; Wallace Collection, Londýn);

Pronásledování, Dobytí, Milostné dopisy, Korunovaný milenec (1771; Metropolitan Museum of Art, New York. Cyklus čtyř obrazů pro zahradní altán, který si u Fragonarda objednala a po dokončení odmítla Madame du Barry, zůstal dlouho, ač zaplacen, v malířově ateliéru);

Ukradený polibek (kol.r.1780; Ermitáž, Sankt Peterburg).

JEAN-BAPTISTE SIMÉON CHARDIN (1699 - 1779): malíř zátiší a žánrových výjevů z měšťans­kého prostředí. Ačkoliv se nevěnoval klasickým mytologickým a galantním tématům, dosáhl svými realistickými obrazy obyčejných věcí (kuchyňského nádobí a náčiní, džbánů, ovoce, sklenic apod.) mimořádného uznání a jako člen obou Akademií (Akademie sv.Lukáše a Královské akademie) i vý-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Anglie  **90**

znamného společenského postavení. V porovnání s holandskými malíři, na jejichž tvorbu navazo­val, není jeho malba prostým popisem skutečnosti, ale analýzou a zachycením podstaty věcí v jejich tvarové a strukturální podobě.

Významná díla:

Rejnok (jedna z Chardinových diplomových prací, na jejichž základě byl přijat za člena Králov­ské akademie; 1728; Louvre, Paříž);

Chlapec s vlčkem (portrét klenotníkova syna Augusta Gabriela Godefroye; 1737; Louvre, Pa­říž);

Pradlena (kol.r.1737; Ermitáž, Sankt Peterburg);

Modlitba před jídlem (Le Bénédicité) (1744; Ermitáž, Sankt Peterburg. K řadě dalších ver­zí Chardinova oblíbeného tématu patří například téměř identické plátno chované v pařížském Louvru, obraz ze soukromé sbírky Lorda Wemysse ve Skotsku nebo výrazně odlišné plátno ze soukromé Veil-Picardovy sbírky v Paříži);

**Zátiší** s **mrtvým bažantem a loveckou brašnou** (1760; Staatliche Museen, Berlín);

Hrozny a granátová jablka (kol.r.1763; Louvre, Paříž);

Zátiší s atributy umění (1766; Ermitáž, Sankt Peterburg);

**Vlastní podobizna (Chardin s brýlemi)** (1778; pastel; Louvre, Paříž).

**Anglie**

Vývoj barokního malířství v Anglii ovlivňovali v 17. století cizí umělci, kteří sem přicházeli hlavně z Nizozemí, Dánska, Itálie, Francie i Německa, přičemž někteří se zde trvale usazovali. V duchu strohého protestantského puritanismu se pěstovalo téměř výhradně portrétní umění, jehož základy zde položil přední vlámský malíř - Rubensův žák Anthonis van Dyck (1599-1641) půso­bící na dvoře Karla I. Z jeho následovníků byl nejvýznačnější Holanďan Peter Lely (1618-1680), jenž převzal van Dyckův styl elegantních postav (často na pozadí krajiny) a rozvíjel jej zejména v době svého pobytu na dvoře Karla II.

Teprve v 18. století získalo anglické malířství národní charakter zásluhou Williama Hogartha (1697-1764), jehož satiricko-moralizující náměty, související s probuzením společenského života a vzestupem anglické měšťanské společnosti, otevřely nové možnosti žánrové malby. Nejúspěšnějším dobovým portrétistou, navazujícím na van Dyckovu tradici elegantní portrétní malby, byl Sir Joshua Reynolds (1723-1792), první president nově založené Královské akademie v Londýně, jemuž konkuroval méně slavný, ale malířsky významnější portrétista a zároveň protagonista anglické kra­jinomalby Thomas Gainsborough (1727-1788).

K dalším významným malířům, z nichž někteří již působili na přechodu mezi rokokem, neo­klasicismem a preromantismem, patří jednak portrétisté, jako například George Romney (1734- 1802), Sir Thomas Lawrence (1769-1830) nebo Skot Sir Henry Raeburn (1756-1823), jednak zakladatelé a čelní představitelé anglické krajinomalby, jako například John Crome (1768-1821), spoluzakladatel proslulé norwichské krajinářské školy, nebo předčasně zemřelý akvarelista Thomas Girtin (1775-1802).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Anglie  **91**

WILLIAM HOGARTH (1697 - 1764): malíř a mědirytec; zakladatelská osobnost anglického malířství 18. století. Jako samouk vyšel z holandské žánrové malby, jejíž meditativnost však nahradil vypra­věčským patosem, dramatičností i sarkastickým humorem. Podobně jako Hieronymus Bosch nebo Pieter Brueghel využíval malířství jako prostředek kritiky společnosti, především nákladného života a uvolněných mravů, které se tehdy šířily v mladých šlechtických a měšťanských domácnostech.

V tomto duchu vytvořil své proslulé obrazové cykly (Život prostitutky, Život prostopášníka a Módní manželství), k jejichž všeobecné oblibě a popularitě přispělo i to, že je následně převáděl do mědirytin.

Hlavní díla:

cyklus Život prostitutky (1731/32; i když celý cyklus později shořel, jeho podoba se zacho­vala v Hogarthových mědirytinách, které se staly natolik populární, že jejich časté kopírování musel zakázat parlament);

**cyklus Život prostopášníka :** Dědic, Vstávání, Orgie, Zatčení, Sňatek, Hráčské dou­pě, Vězení, Blázinec (kol.r.1733; Sir John Stoane’s Museum, Londýn);

**Kapitán Thomas Coram** (1740; The Thomas Coram Foundation for Children, Londýn);

**cyklus Módní manželství :** Manželská smlouva, Krátce po svatbě, **U** mastičkáře, V oblékárně, Souboj a smrt hraběte, Sebevražda hraběnky (1742-1744; National Gallery, Londýn);

Grahamovy děti (1742; Tate Gallery, Londýn);

Prodavačka krevet (kol.r.1745; National Gallery, Londýn. Vedle žánrových cyklů vytvořil Ho- garth velké množství portrétů a studií, které se vyznačují pastózními nánosy barev, uvolněným ru­kopisem a přesnou fyziognomií portrétované osobnosti. Způsob, jakým pracuje s jednotlivými de­taily obrazu, přímo odpozorovanými ze života, již připomíná realistické malířství 19. století).

SIR JOSHUA REYNOLDS (1723 - 1792): hlavní představitel anglické oficiální malby a klasického portrétu. V návaznosti na ideál aristokratické osobnosti popsaný v dílech myslitelů, moralistů i spi­sovatelů, jakými byli např. Samuel Johnson, David Hume, John Locke aj., a na Raffaelova a Michelangelova díla (která studoval v letech 1750 - 1753 v Římě) vytvářel idealizované typy portré­tů odpovídajících představě „vznešeného umění“ tehdejší salónní společnosti.

Významná díla:

Vlastní podobizna (1748; National Gallery, Londýn);

portrét herečky Nelly O’Brienové (1760-1762; Wallace Collection, Londýn); Lady Cockburn a její děti (1773; National Gallery, Londýn);

Tři Grácie zdobí Hymenovu hermu (1774; National Gallery, Londýn);

Věk nevinnosti (1781; Tate Gallery, Londýn);

Lord Heathfield (1788; National Gallery, Londýn).

THOMAS GAINSBOROUGH (1727 - 1788): vedle J.Reynoldse druhý nejvýznamnější anglický por- trétista a zároveň zakladatel anglické krajinomalby 18. a 19. století. Podobně jako Reynolds portré­toval významné osobnosti své doby (intelektuály, šlechtice, politiky i divadelní umělce) včetně čle­nů královské rodiny. Na rozdíl od svého konkurenta však dával přednost malířským kvalitám a při-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Anglie  **92**

rozenému, osobitému výrazu portrétovaných osobností před jejich formální, idealizovanou a často i strojenou krásou. Inspirován francouzskými krajinami se stafáží a holandskou krajinomalbou zasa­zoval své postavy nejčastěji do romantických krajinných scenérií ozvláštněných bujným stromovím a atmosférickými efekty. Na ně později (od 70.1et) navázal již samostatnými krajinami s venkov­skými motivy,jejichž svěží, prosvětlená malba se stala východiskem zejména pro Johna Constabla a další mistry anglické krajinomalby 19. století.

Hlavní díla:

Mr and Mrs Andrews (1748; National Gallery, Londýn. V asymetricky komponovaném dvoj- portrétu, na němž jsou oba manželé zvěčněni na půdě jejich statku v Suffolku, ponechal Gainsbo- rough podstatnou část obrazové plochy krajině, která zde vzhledem k portrétovaným osobám po­sloužila jako atraktivní rámec obrazu i jako symbol vlastnických vztahů. Pro malíře pak byla příležitostí uplatnit svůj oblíbený žánr a zároveň zobrazit důvěrně známou scenérii svého rodného kraje);

Malířovy dcery (kol. r.1758; Victoria and Albert Museum, Londýn);

portrét hraběnky Howové (Countess Howe) (kol. r.1760; The London County Council, Kenwood, Londýn);

Musidora (1780-1786; Tate Gallery, Londýn. Ačkoliv Gainsborough nepatřil k rozeným portré- tistům typu Joshuy Reynoldse, dokázal hlavně ženy portrétovat s větší mírou půvabu, přirozenosti a životnosti díky svému koloristickému a charakterizačnímu umění, jakož i schopnosti přesvědčivě evokovat krajinnou scenérii, která jeho portréty obklopuje);

William Hallett s chotí (Ranní procházka) (1785; National Gallery, Londýn. Dvojportrét, na němž Gainsborough zobrazil mladý manželský pár před svým sídlem, připomíná svým stříbřitým koloritem i odlehčeným rukopisem malbu Antoina Watteaua. Místo formální dokonalosti zde umě­lec dal přednost harmonickému propojení postav s okolní přírodou);

Mrs Siddons (1785; National Gallery, Londýn);

Povoz jedoucí na trh (1786; Tate Gallery, Londýn. Jako venkovský člověk se Gainsborough již od mládí zabýval studiem různých přírodních zákoutí svého rodného kraje v Suffolku, která později oživoval figurálními scénami s vesničany věnujícími se nějaké, pro krajinu typické, činnosti).

**Belgie (Flandry, jižní Nizozemí)**

Boj proti nadvládě španělských Habsburků, který započal v Nizozemí za vlády španělského krále Filipa II. již v polovině 16.století, vyvrcholil roku 1572, kdy se vzbouřily severní provincie Holland, Zeeland, Frísko a Utrecht a o několik let později spolu s dalšími třemi provinciemi vytvo­řily tzv. utrechtskou unii, jejímž důsledkem bylo zřízení samostatného státu (1581). Země se tak rozdělila na dvě části: protestantské (kalvinistické) a na Habsburcích nezávislé Spojené (severní) Nizozemí, později nazývané Holandsko, a katolické Španělské (jižní) Nizozemí, později nazývané Belgie, které zůstalo pod vládou španělských Habsburků až do roku 1714.

Rozdělení Nizozemí ve dva politicky, národnostně i nábožensky rozdílné státy se projevilo i v odlišném charakteru a vývoji jejich umění. V druhé polovině 16. století se staly hlavním centrem zaalpského umění Antverpy,kde žilo kolem tříset umělců, z nichž převážná většina byli romanisté

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Belgie  **93**

- tj. renesanční manýristé, kteří vycházeli z děl italských renesančních mistrů. I když tehdy nedo­sáhli významnějších uměleckých výsledků, představovalo jejich umění základ dalšího vývoje flám- ského malířství - především v oboru portrétní, mytologické a náboženské malby. Na jejich umění, stejně tak jako na umění italských renesančních a barokních malířů, navázali i dva nejvýznamnější představitelé flámské školy: největší flámský malíř Petrus Paulus Rubens (1577-1640) a jeho žák a spolupracovník, zakladatel anglické portrétní malby, Anthonis van Dyck (1599-1641).

PETRUS PAULUS RUBENS (1577 - 1640): zakladatelská a vůdčí osobnost flámského malířství a zároveň jeden z největších evropských malířů 17. století patřící všemi rysy svého neobyčejně vitál­ního výrazu k typickým představitelům dynamického směru baroka.Vytvořil svůj charakteristic­ký „rubensovský styl“, k jehož nejvýraznějším znakům patří jednak michelangelovsky robustní a rokokově smyslné ženské postavy, jednak dynamický pohyb zdůrazněný soustavou kompozičních křivek a diagonál. Již na počátku své umělecké dráhy dosáhl mimořádného uznání a vysokého spo­lečenského postavení. Když se po učednických letech u antverpských romanistů a pobytu v Itálii (1600-1608), který věnoval studiu italských mistrů a antických památek, jakož i diplomatické a tvůrčí činnosti ve službách mantovského vévody Vincenza Gonzagy, vrátil do rodných Antverp, založil zde velkou dílnu (či spíše manufakturu na obrazy s mnoha žáky a specializovanými po­mocníky, z níž vyšlo kolem tří tisíc obrazů) a rok nato byl jmenován dvorním malířem královského místodržitele a zároveň diplomatem a rádcem infantky Isabelly, dcery Filipa II. Jako nesmírně pro­duktivní a všestranný malíř, jehož tvůrčí potenciál sahal od velkých oltářních obrazů a rozsáhlých obrazových cyklů, přes mytologie a representativní portréty, až k loveckým či bitevním scénám a krajinám, byl zahrnován zakázkami z církevních i dvorských kruhů (maloval pro šlechtické a krá­lovské dvory v Mantově, Madridu, Paříži, Londýně a hlavně v Antverpách) a brzy zde nabyl znač­ného majetku, k němuž mj. patřil velký panský palác zahrnující kromě obytného domu také ateliér, prodejní prostory a hodnotnou uměleckou sbírku.

Hlavní díla raného období (do r.1608): od roku 1606 pobýval Rubens převážně v Římě, kde studoval antické památky a poznával tvorbu současných malířů, jakými byli například manýristé Federico Zuccari a Giuseppe Cesari, Caravaggio, Guido Reni aj. Podněty, které získal z italského pobytu, mu pomohly překonat ovlivnění manýrismem a vytvořit první velká díla: obrazy pro hlavní oltář kos­tela Chiesa Nuova v Římě (1606-1608), oltářní obrazy pro chór jezuitského kostela sv.Trojice v Mantově (1604-1605) a Jezdeckou podobiznu vévody z Lermy (1603; Prado, Madrid).

**Hlavní díla vrcholného období (1609 - 1630):**

Rubens a Isabella Brantová (Besídka s růžemi z Jericha) (1609-1610; Alte Pinako- thek, Mnichov. V proslulém dvojportrétu, který pochází z doby krátce po Rubensově sňatku s jeho první ženou Isabellou Brantovou, vyjádřil umělec symbolickou formou vedle svého stavovského sebevědomí a společenského postavení (symbolizovaného např. kordem v levé ruce), také svoji představu manželské sounáležitosti a harmonie symbolizovanou růžovým keřem, který zde mladý manželský pár jakoby ovíjí);

Vztyčení kříže (1610-1611; katedrála v Antverpách. Již v mistrovských dílech Vztyčení kříže a zvláště pak Snímání s kříže, která tvoří prostřední části dvou samostatných triptychů nacházejících se v antverpské katedrále, jsou zřejmé nejenom hlavní znaky Rubensova zralého stylu, ale i vzory jeho malířského výrazu, kterými byli na prvním místě Tintoretto (např.v dramaticky vzepjaté diagonále Kristova ukřižovaného těla), Michelangelo (v modelaci svalnatých těl biřiců podpírajících břevno kříže) a Cara­vaggio (především v dramaticky kontrastním nasvětlení scény) );

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Belgie  **94**

Snímání s kříže (1611-1614; katedrála v Antverpách. Podobně jako v obraze Vztyčení kříže, tvoří i ve Snímání kříže hlavní kompoziční prvek kompaktní diagonála, kterou zde vyznačuje bílý rubáš probíhající pod Kristovým tělem a směřující napříč obrazem. I když je Kristus ústřední posta­vou výjevu, přednostním Rubensovým záměrem bylo vyjádřit spoluúčast a vzájemnou solidaritu osob, které jsou seskupeny kolem Kristova těla a společně je snímají s kříže);

Unos dcer Leukippových (1615-1616; Alte Pinakothek, Mnichov. Barokně dynamický účin jednoho z vrcholných Rubensových děl, v němž zobrazil mytický únos dcer krále Leukippa dvoj- čaty-polobohy Castorem a Polluxem, je založen jednak na světelných a barevných kontrastech (pře­devším světlé pleti žen a tmavé pleti únosců), jednak na pohybu, který se zde rozvíjí podle několika základ­ních křivek - mj. čtyř protínajících se kružnic, které rámují polohu nahých ženských těl a mají své středy v rozích obrazové kompozice);

Venuše před zrcadlem (před r.1620; sbírka Liechtensteinů, Vaduz. Kyprá zlatovlasá žena zhlí­žející se v zrcadle, které jí přidržuje Amor, představuje umělcův ideál ženské krásy);

Medicejský cyklus (1622-1625; Louvre, Paříž. Jedním z nejefektnějších a rubensovsky nejty- pičtějších obrazů jednadvacetidílného oslavného cyklu, který Rubens vytvořil na objednávku Marie Medicejské (vdovy po francouzském králi Jindřichu IV.) pro Lucemburský palác v Paříži, je Vylodění Marie Medicejské v Marseille, jehož nejvýraznější figurální skupinu tvoří dvojice smyslných Na­jád s Tritony a Neptunem v popředí, zatímco hlavní motiv – královnin průvod vítaný symbolickými postavami Francie a Marseille – je jakoby „odsunut“ až do druhého plánu, kde přechází v téměř monochromní pozadí);

Slaměný klobouk (kol.r.1625; National Gallery, Londýn. Za model portrétu mladé elegantní dámy v širokém klobouku s pavími pery, nazývaný Slaměný klobouk, je považována Suzanne, sest­ra druhé Rubensovy ženy Heleny Fourmentové, s níž se oženil 4 roky po smrti Isabelly Brantové).

**Hlavní díla pozdního období (1630 - 1640):**

Podzimní krajina s pohledem na Het Steen (kol.r.1636; National Gallery, Londýn. V jed­né ze svých nejlepších pozdních krajinomaleb, které maloval pro sebe a v nichž vyjadřoval svůj ci­tový vztah k rodné zemi, zobrazil Rubens okolí svého sídla Het Steen u Antverp, kam se s rodinou uchýlil v posledních pěti letech svého života. V panoramatickém záběru úrodné vlámské krajiny, oživené mnoha výpravnými detaily, je kromě Rubensova zámečku Het Steen (v popředí) vidět i ne­daleké město Mechelen);

Posvícení (Kermesse) (kol.r. 1635-1638; Louvre, Paříž. „Brueghelovská“ scéna s venkovany oddávajícími se nespoutanému veselí, která díky Rubensovu spontánnímu rukopisu působí jako okamžité zachycení reality, ve skutečnosti vznikla na podkladě mnoha přípravných studií, které se nyní nacházejí v Britském muzeu v Londýně);

Kožíšek (asi 1638; Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Helena Fourmentová (druhá Rubensova man­želka), jejíž tělesná podoba nejlépe vyhovovala Rubensovu ženskému typu (kterým byla plavovlasá krás­ka bujných tvarů, velkých tmavých očí a výrazných smyslných rtů), se často objevuje nejenom v řadě jeho biblických a mytologických výjevů, ale i v mnoha portrétech, z nichž zřejmě nejodvážnějším je poloakt Heleny částečně zahalené v dlouhém kožešinovém kabátku, který umělec namaloval dva roky před svou smrtí);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Belgie  **95**

Tři Grácie (asi 1639; Prado, Madrid. Také v obraze Tří Grácií, bohyní půvabu a krásy, malíři pó­zovaly jeho manželky (vlevo Helena a vpravo Isabella). K jemné modelaci nahých těl zde přispěly světelné kvality Rubensova koloritu,kterých dosahoval užitím lazurních barev);

Vlastní podobizna (1638-1640; Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Svoji poslední vlastní po­dobiznu pojal Rubens jako oficiální portrét představitele státní moci, v němž nechybí symbolický motiv antického sloupu, kord, široký klobouk a nádherný oděv z tmavého sametu).

Další díla:

Opilý Silén (1618-1626; Alte Pinakothek, Mnichov);

Klanění tří králů (1624; Musée Royal des Beaux-Arts, Antverpy);

Válka a mír (1629; National Gallery, Londýn);

Helena Fourmentová se svým synem Fransem (kol.r.1634; Alte Pinakothek, Mnichov);

Mučení sv. Livina (kol.r.1635; Musées Royaux des Beaux-Arts, Brusel);

Následky války (1637-1638; Palazzo Pitti, Florencie);

Madona se světci (1638; Musée Royal des Beaux-Arts, Antverpy);

Nymfy a satyrové (1637-1640; Prado, Madrid);

Paridův soud (1638; National Gallery, Londýn).

ANTHONIS VAN DYCK (1599 - 1641): nejvýznamnější žák a spolupracovník Petra Paula Rubense a vedle něho i nejvýznamnější representant flámské barokní malby. Je považován za jednoho z nej- větších portrétistů a zakladatele slavné epochy anglického malířství 18. a 19. století. Portréty začal malovat již od svých šestnácti let, nejdříve ve svém vlastním ateliéru v Antverpách a později jako pomocník v Rubensově dílně (1618-1620). Hlavní období jeho tvůrčí zralosti lze následně rozdělit na tři hlavní etapy:

* pobyt v Itálii (1621-1627), kdy navštívil Benátky, Janov, Řím, Padovu, Miláno, Palermo a Turín (své umělecké dojmy zaznamenal v Italském skicáři) a vytvořil značnou část svého rozsáhlého díla, zejména portrétů příslušníků janovských a římských šlechtických rodin;
* pobyt v Antverpách (1627-1632), kdy byl jmenován dvorním malířem arcivévodkyně Isabelly a vedle portrétů (vytvořil i 80 portrétních rytin významných soudobých osobností, které byly vydány pod názvem Ikonografie slavných osobností v roce 1636) se zabýval především nábo­ženskými obrazy;
* pobyt v Londýně (1632-1641), kdy jako dvorní malíř Karla I. (sto let po Hansi Holbeinovi) vy­tvořil své nejproslulejší portréty členů královské rodiny a zdejší aristokracie, které se staly vzo­rem pro anglické portrétisty v 18. století.

**Významná díla:**

Kardinál Guido Bentivoglio (asi 1623; Galleria Pitti, Florencie. I když je portrét kardinála Guida Bentivoglii, který van Dyck vytvořil během svého římského pobytu, nejvíce poznamenán vlivem italské renesanční (Raffaelovy) a barokní malby, nezapře noblesní vizáží portrétované osoby, kulti­vovaným malířským podáním i střízlivým barokním patosem umělcův vytříbený aristokratický styl);

Philip, lord Wharton (1632; National Gallery, Washington. Právě van Dyck dokázal vtisknout svým portrétům vytvořeným v Anglii požadované aristokratické rysy,jak dokládá i jeho por­trét devatenáctiletého Philipa, lorda Whartona. Idylická krajina Arkádie, harmonicky doplňující ušlechtilé rysy jinochovy tváře, má být v obraze, který vznikl při příležitosti lordova sňatku, připo­mínkou novoplatónských ideálů lásky a krásy);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Belgie  **96**

Karel I. na lovu (1635; Louvre, Paříž. Jeden z nejlepších van Dyckových portrétů zde zpodob- ňuje Karla I. (tak jako na řadě jiných králových podobizen) v hrdém vladařském postoji a s příslušnými atributy mocného aristokrata);

Sir Endymion Porter a Anthonis van Dyck (kol. r.1635; Prado, Madrid. Na proslulém dvojportrétu, který je jediným toho druhu, kde se van Dyck objevuje ve společnosti druhé osoby, se umělec zpodobnil po boku anglického šlechtice, králova uměleckého poradce, který též působil v Madridu ve službách vévody Olivarese a později v Londýně jako sekretář vévody z Buckinghamu. Přátelský vztah obou šlechticů symbolizují jejich pravé ruce, které zde spočívají blízko sebe na jakémsi kameni či opěradle židle);

Karel I. na koni (1635-1640; National Gallery, Londýn. V posledních deseti letech svého života namaloval van Dyck 40 portrétů Karla I. a 30 portrétů jeho manželky Henrietty-Marie. Jezdeckou podobiznu Karla I. pojal po Tizianově vzoru (dle jezdecké podobizny Karla V.) jako representativní portrét panovníka Velké Británie (jak hlásá nápis na tabulce přibité na stromě) oplývajícího všemi ideálními vlastnostmi vladaře, které však ve skutečnosti neměl).

**Další díla:**

**Podobizna vznešeného Janovana** a **Podobizna vznešené Janovanky** (1622-1627; Kaiser-Friedrich-Museum, Berlín);

Sochař Francois Duquesnoy (kol. 1623; Musées Royaux, Brusel);

Sv. Augustin v extázi (1628; augustiniánský kostel v Antverpách);

Frans Snyders se ženou (1627-1632; Gemaldegalerie, Kassel);

portrét malíře Petra Snayerse (kol. r.1630; Alte Pinakothek, Mnichov);

Děti Karla I. (1635; Galleria Sabauda, Turín);

portrét Mary Ruthvenové (po r.1639; Prado, Madrid).

Další představitelé flámské školy: k flámské malířské škole patřila řada dalších umělců, z nichž někteří se specializovali na určitý malířský žánr:

* Rubensův a van Dyckův současník Jacob Jordaens (1593-1678) se zabýval náboženskými, historickými, mytologickými i žánrovými výjevy, které však zobrazoval ve svébytném lidově-barokním stylu a často převáděl do alegoricko-mravoličné podoby. Zvláště proslul (celkem devíti) obrazy tradiční lidové tříkrálové zábavy s motivem pijácké společnosti a tak zvaného „fazolového krále“, které se nacházejí v několika světových obrazárnách (např. jednu z variant námětu s názvem Král pije, z období před rokem 1656, chová Uměleckohistorické muzeum ve Vídni);
* antverpský umělec Frans Snyders (1579-1657), žák Pietera Brueghela mladšího, vynikl jako malíř honosných zátiší se zvířaty, rybami, zeleninou, ovocem či kuchyňským náčiním, která jsou charakteristická neobvyklou výpravností, barevností a efektním realistickým podáním. Zvláště oblíbené (především v aristokratických kruzích) byly jeho obrazy s lovnou zvěří, k nimž patří i proslulé Zátiší s drůbeží a zvěřinou (1614; Wallraf-Richartz Museum, Kolín nad Rýnem), nebo výjevy z trhů (Rybí trh; Kunsthistorisches Museum, Vídeň), které maloval v letech 1616-1621;
* Adriaen Brouwer (1605/6-1638) se specializoval na žánrové výjevy z lidových veselic a hos­podských pitek, v nichž navazoval na umění svého předchůdce Pietera Brueghela staršího (zv. „selský Brueghel“), ale do kterých vkládal více humoru, ironie a zkarikovaných detailů;

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **97**

♦ David Teniers mladší (1610-1690) se věnoval jednak tématice žánru, v němž navazoval na dí­lo svého staršího současníka Adriaena Brouwera a který rozšířil o mnoho dalších námětů z ves­nického života (Selská svatba; 1648; Kunsthistorisches Museum, Vídeň), jednak (jako dvor­ní malíř a správce sbírek arcivévody Leopolda Viléma) i alegoriím, portrétům a obrazům s mytologickou a historickou tématikou (Arcivévoda Leopold Vilém na honu na ptáky; 1652; Kunsthistorisches Museum, Vídeň).

**Holandsko (severní Nizozemí)**

V nezávislém a hospodářsky prosperujícím Holandsku se už od konce 16. století začal vyvíjet nový měšťanský životní styl založený na nových životních hodnotách, k nimž na prvních místech patřila úcta k rodné zemi a rodnému městu, láska k rodině, domu i majetku, jakož i protestantská zbožnost a mravnost. Kalvínské náboženství, které vycházelo z víry v predestinaci a chápalo hos­podářský rozkvět jako znamení božího požehnání, uznávalo hodnoty blahobytu a materiálních věcí a podporovalo jejich „oslavu“ prostřednictvím malířského umění. Malířství zde však nestálo ve službách církve nebo panovnických či šlechtických dvorů, ale vševládných městsko-měšťanských organizací a sloužilo k výzdobě měšťanských příbytků či městských správních institucí. Holandští malíři brzy přijali zájmy spoluobčanů za své a v rámci důsledného realismu vytvářeli v nových podmínkách i zcela nové malířské formy. Mimo jiné osamostatnili krajinu a zátiší a za náměty vhodné k výtvarnému zpracování uznali řadu dalších „všedních příběhů“ z každodenního života. Většina malířů se přitom specializovala v určitém malířském žánru či dokonce námětovém typu, v němž pak dosahovala mimořádné dokonalosti.

Portrét: holandské měšťanské podobizny, podobně jako portréty aristokratů, měly representovat portré­tovanou osobu a ukázat její stav a důstojné postavení ve společnosti.

Puritánští kalvinisté, pro něž byla hlavním příkazem střídmost a pokora, se vyhýbali nápad­nému oblečení a dávali obvykle přednost prostým (i když drahým) černým šatům s nabíraným bí­lým límcem.

Mimořádně důležitým typem portrétu byly v Holandsku skupinové podobizny, na nichž se mohl měšťan, společně s dalšími členy skupiny, representovat jako představitel nějaké významné organizace, což byly především gildy (původně středověké cechy), různá sdružení akademických povolání nebo měšťanské milice - tzv. střelecké gildy.

V čele významných holandských portrétistů, k nimž patřili mj. Thomas de Keyser (1597/7- 1667) nebo Bartholomeus van der Helst (asi 1613-1670), stál Frans Hals (1581/5-1666), jeden z největších portrétistů baroka a zároveň hlavní představitel haarlemské malířské školy.

Zátiší: obchod a vzkvétající zemědělská a řemeslná výroba poskytovaly bohatý výběr zboží, které se stalo oblíbeným motivem zátiší. Skutečně samostatná zátiší byla výsledkem historického vývoje, při kterém zobrazování symbolických předmětů v portrétech a náboženských obrazech či kuchyňského nádobí, bohatých stolů a trhů v žánrových obrazech, nabývalo postupně na významu a zabíralo stále

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **98**

více místa ve výseku obrazové plochy. Vzhledem k různorodé klientele a různému zaměření uměl­ců, vznikala v Holandsku zátiší mnoha specifických druhů. Tak například:

* v moralizujících zátiších typu vanitas připomínají některé symbolické předměty (jako např. lebka, hodinky, překocená vinná sklenka, dohořívající knot svíčky aj.) konec pozemského bytí, zatímco jiné předměty, především v zátiších s knihami (knihy, husí brk, staré dokumenty a tis­ky), marnost veškeré světské učenosti;
* v zátiších typu banketjes (tzv.monochromních banketech), jejichž předními tvůrci byli přede­vším Willem Claesz. Heda (1594-1680/2) a Pieter Claesz. (1597/8-1661), se umělci snažili vyjádřit různé materiály předmětů (jakými byly kromě pokrmů např. cínové talíře, stříbrné číše či tenké vinné sklenky) pomocí omezené škály barev;
* haarlemští malíři **Floris van Schooten**, **Floris van Dyck** a **Nicolaes Gillis** malovali svá **ontbij- tjes**, tj. zátiší se snídaní;
* v klamných zátiších typu bedrijghertjes, jejichž uznávaným mistrem byl Rembrandtův žák Samuel van Hoogstraaten (1627-1678), usilovali umělci (v duchu Zeuxidova a Parrhasiova ilusionismu) o dosažení dojmu trojrozměrné skutečnosti;
* květinová zátiší, jejichž průkopníky byli Ambrosius Boschaert (1573-1588/9) a Jan Brueghel starší (1568-1625), neměla být naturalistickým odrazem skutečnosti, ale esteticky a dekorativně ztvárněným symbolem bohatství;
* tzv. nádherná (či honosná) zátiší, která mj. malovali Willem Kalf (1619-1693), Jan Davidsz. de Heem (kol.1606-1683/4) a Abraham van Beyeren (1620/1-1690), souvisela s přibývajícím bohatstvím měšťanů a byla zaměřena na zobrazování výrobků vyráběných v jižním Nizozemí pro vysokou šlechtu.

V mnoha holandských zátiších přetrvávala christologická interpretace pozemských věcí; například v zátiších s ovocem mohla být nahnilá místa symbolickým obrazem zkázy způsobené dě­dičným hříchem a vážky s motýli a mouchami, které je obletují, mohly představovat obrazy ďábel­ských bytostí a potenciálního zla, které se z hříchu rodí. Naproti tomu k atributům dobra patřilo ja­blko jako symbol Kristovy výkupné oběti, ještěrka jako symbol Kristova vzkříšení, vinné hrozny jako symboly Kristových učedníků a kmínek vinné révy jako atribut samotného Krista.

Žánr: v souvislosti s rozšířením společenské poptávky po uměleckých dílech nastal v Holandsku nový rozkvět žánrové malby. V návaznosti na vlámského umělce Pietera Brueghela staršího (zv. Selský Brueghel) se dále pěstoval tradiční (mravoličný) selský žánr, k němuž nově přibyly žánrové výjevy ze života měšťanské společnosti.Téměř každá společenská vrstva zde měla svého žánrového malí­ře: Adriaen van Ostade (1610-1685) a Jan Steen (1625/6-1679) malovali sedláky a prosté obyva­tele měst, Pieter de Hooch (1629-po l680), Jan Vermeer van Delft (1632-1675), Gabriel Metsu (1629-1667) a Gerard Terborch (1617-1681) se zabývali světem zámožného měšťanstva a Frans van Mieris (1635-1681) líčením života patricijů a aristokratů.

Vedle nejdůležitějšího střediska progresivních uměleckých směrů Haarlemu, kde byl jedním z průkopníků žánru Willem Buytewech (1585-1624) (s obrazy takzvaných „veselých společností“), a proslulého Delftu, kde vytvářel svá jedinečná díla Jan Vermeer, se stal důležitým střediskem žánro­vé malby také Leyden, kde v rámci významné leydenské školy působili představitelé tzv. „jemné malby“. K nim patřil především Rembrandtův žák Gerrit Dou (1613-1675),vůdčí osobnost leyden­ské školy, spolu se svým žákem Fransem van Mierisem a Gabrielem Metsu.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **99**

Krajina: zatímco v barokní Itálii nebo Francii se pěstovala ideální krajina s mytologickou stafáží (tzv. heroická krajina), v holandské krajinomalbě převažoval realismus a zaměření na prostou domácí scenérii (významnou roli v charakteru holandských krajin hrály kresebné studie, které si umělci skicovali přímo v plenéru a podle nichž pak komponovali své dílo v ateliéru).

Na počátku 17. století usměrňovali vývoj holandské krajinomalby Gillis van Coninxloo **(1544-1606)**, Abraham Bloemaert **(1564-1651)**, Roelant Savery **(1576-1639)** a Hendrik Aver- camp **(1585-1636)**, na jejichž dílo navázali mladší umělci, kteří již dovedli holandskou krajinomal­bu ke svébytné národní podobě. K nejvýznamnějším z nich patřili Esaias van de Velde (asi **1590- 1630)**, Salomon van Ruysdael **(1600/3-1670)**, Aert van der Neer **(1603/4-1677)** a především Jan van Goyen (1596-1656), žák Esaiase van de Velde, jenž proslul svými krajinami s nízkým hori­zontem, hlubokou vzdušnou perspektivou a vysokým oblačným nebem.

Následující generace holandských krajinářů se již vzdálila důslednému realismu svých před­chůdců a začala vnášet do obrazů svých krajin prvky heroičnosti, symboličnosti a imaginace. Jejím nejvýznačnějším představitelem byl Jacob van Ruisdael **(1628/9-1682)**, jenž do pojetí krajiny vne­sl řadu nových motivů a obsahů a mnohem jasněji, než jeho předchůdci, definoval svázanost krajiny s řádem světa a kosmu. V témže duchu maloval své holandské scenérie i Ruisdaelův žák Meindert Hobbema **(1638-1709)** a Rembrandt Harmensz. van Rijn **(1606-1669)**.

Vedle malířů, kteří se zabývali čistou krajinomalbou, tvořili v Holandsku i umělci využívající krajinu jako rámec určitého hlavního námětu. Například Paulus Potter **(1625-1654)** se zaměřil na malbu domácích zvířat, podobně jako Aelbert Cuyp **(1620-1691)**, který svá zvířata, nejčastěji krá­vy, zobrazoval na pastvinách nebo u napajedel a brodů.

Zvláštní kategorii holandské krajinomalby představovaly tzv. maríny, obrazy s námořní té­matikou, které zvláště v prostředí severního Nizozemí zahrnovaly velmi široký okruh námětů počí­naje náladovými záběry volného moře a širokých ústí řek s bárkami rybářů, přes obrazy bitev, až k líčení rušného života v přístavech a detailním studiím lodí, které v nich kotvily. Mezi specialisty na maríny vynikli otec Willem van de Velde starší **(1611-1693)** a syn Willem van de Velde mladší **(1633-1707)**, kteří své malířské umění zakládali na zevrubných teoretických i praktických zna­lostech všeho, co souviselo s námořní plavbou.

Haarlemská škola: umělecky nejprogresivnější podněty vycházely z Haarlemu, kde žila mladá, činoro­dá a početně silná měšťanská vrstva, a kde volnější předpisy malířského cechu umožňovaly uměl­cům svobodnější tvorbu.

FRANS HALS **(1581/5 - 1666):** hlavní představitel haarlemské školy a zároveň jeden z největších por- trétistů baroka. V širokém záběru jeho podobizen, z nichž některé je možno označit jako žánry, se objevují jak prostí lidé (pijáci z krčem, pouliční prodavači, kejklíři, děti), tak bohatí měšťané, kava­líři, patricijové či vzdělanci a významní myslitelé (např. René Descartes). Podobně jako Velázquez dokázal rychlými tahy štětce zachytit nejenom typické rysy portrétované osoby, ale i její typickou pózu, mimiku, gestikulaci a lze říci i momentální náladu, čímž překonával jistou statičnost a sche- matičnost charakteristickou pro tradiční pojetí portrétu (ve spontánním rukopisu Halsova pozdního malířského stylu našel inspiraci i „otec impresionismu“ Edouard Manet).

**Hlavní díla:**

Veselý piják (asi 1628-1630; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel. „Pan Pickelhering okřeje, když jeho korbel plný je.Sucho jej v hrdle stále dusí, proto je mokem zkrá-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **100**

pět musí.“ - Tak zněly verše o Peeckelhaeringovi, hloupém Honzovi holandské komedie, na rytině ze 17. století vytvořené podle Halsova Veselého pijáka);

Důstojníci sboru střelců sv. Jiří (kol. r.1639; Frans Hals Museum, Haarlem. Halsovo první velké dílo, kterým vstoupil do vrcholného období své portrétní tvorby, a zároveň mezník ve vývoji holandského skupinového portrétu, po němž následovala Rembrandtova Noční hlídka);

Usmívající se kavalír (1642; Wallace Collection, Londýn. I když je postava tzv. Usmívajícího se kavalíra zobrazena formou tradiční tříčtvrteční polopostavy, dokázal ji Hals zbavit obvyklé por­trétní statičnosti jednak svým svěžím malířským podáním, jednak využitím kavalírovy obličejové mimiky, kterou zde živě „reaguje“ na divákovu přítomnost);

Muž v měkkém klobouku (1660-1666; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel. Mimořádnou jistotu v technice štětcové malby, patrnou již v podobizně Usmívají­cího se kavalíra, dovedl Hals v Muži v měkkém klobouku k (na svou dobu) mimořádně modernímu malířskému přednesu založeném na modulaci barevných skvrn, kterým o dvěstě let dříve před­znamenal nástup impresionistů);

Správkyně mužského starobince v Haarlemu (1664; Frans Hals Museum, Haarlem. Pro­slulá Halsova skupinová podobizna vydává svědectví nejenom o nezištném a velkorysém sociálním působení správkyň haarlemského starobince, ale i o jejich společenském postavení, protože městský úřad svěřoval podobné čestné funkce výhradně příslušníkům patriciátu).

Další díla:

Podobizna manželského páru (kol. r.1621; Rijksmuseum, Amsterodam);

Malle Babbe (kol. 1628; Museum Dahlem, Gemáldegalerie, Berlín);

portrét René Descarta (kol. r.1649; Statens Museum, Kodaň);

portrét Stephana Geraerdtse (1650-1652; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Ant­verpy);

portrét Willema Croese (kol. r.1658; Alte Pinakothek, Mnichov);

**Správcové mužského starobince v Haarlemu** (asi 1664; Frans Hals Museum, Haarlem).

JACOB ISAACKSZ. VAN RUISDAEL (1628/9 - 1682): nejvýznamnější holandský krajinář, předsta­vitel druhé generace holandských malířů krajin, kteří již opouštěli realismus a charakteristickou po- pisnost svých předchůdců a směřovali k ideálnímu obrazu holandské krajiny s rysy heroismu, romantismu, tragična a ireálna. Významné místo v jeho obrazech zaujímá symbolika přírodních útvarů; například dravý vodopád může být symbolem pomíjivosti, temná bouřková mračna nebo rozpukaná skála zase symbolem tragického konce. Oproti klidným a vyváženým krajinám Jana van Goyena nebo Salomona van Ruysdaela (svého strýce) budoval idealizovanou, barokně dramatizo­vanou krajinu, ve které však roli heroické stafáže hrály nikoliv mytologické postavy, ale přírodní, případně architektonické dominanty - např. strom, cesta, skalisko, větrný mlýn, hrad apod.

Významná díla:

Velký les (před r.1660; Kunsthistorisches Museum, Vídeň);

Židovský hřbitov (asi 1660; Gemäldegalerie, Drážďany);

Lesní močál (asi 1665; Ermitáž, Sankt Peterburg);

Rozbouřené moře (1660-1670; Národní galerie, Praha);

Větrný mlýn ve Wijku u Duursteede (asi 1665; Rijksmuseum, Amsterodam. Jedno z vrchol-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **101**

ných Ruisdaelových děl, v němž přetváří reálný krajinný motiv do idealizované podoby. „Heroická“ dominanta větrného mlýna je zde umístěna v průsečíku protikladných přírodních sfér - země, vody a oblohy - a podobně jako člověk je vystavena hrozbě jejich ničivých sil);

Zasněžená zimní krajina (asi 1670; Rijksmuseum, Amsterodam. I když veškerý život v obra­ze zimní krajiny jakoby zamrzl, stejně tak jako loďka na břehu říčky, jeho nadějí je kouř stoupající z vesnických domků či výsek blankytné modři na ztemnělém nebi, který jakoby symbolicky ohla­šuje brzký příchod jara);

Bělidla u Haarlemu (1670-1675; Kunsthalle, Curych. Ostrá horizontála, kterou místo klasické diagonály použil Ruisdael v obraze Haarlemských bělidel, má také svůj nábožensko-symbolický význam - jednak odděluje nebeskou a pozemskou sféru (jen městské kostely, zvláště obrovský Groote kerk St. Bavo, pronikají do oblasti nebes), jednak naznačuje volnost a rozlohu nebeského prostoru, který v ob­raze zaujímá více jak 2/3 plochy. Se vzdáleným výjevem bělení prádla pak v tom smyslu zřejmě souvisí i biblická symbolika bílého roucha jako předobrazu ctnostného života a očištěné duše).

ESAIAS VAN DE VELDE (asi 1590 - 1630): jeden ze zakladatelů holandské krajinomalby 17. století, jehož zásadním přínosem byl jednak objev všedních motivů typické holandské scenérie, které oži­voval žánrovou stafáží a zobrazoval s realistickou přesností a popisností (Převážení dobytka; 1622; Rijksmuseum, Amsterodam),jednak malířské ztvárnění světelných a atmosférických jevů.

Po roce 1618 přesídlil do Haagu, kde vstoupil do služeb prince Mořice Oranžského a pod vli­vem vlámské malby maloval žánrové scény a výjevy z měšťanských interiérů.

ADRIAEN VAN OSTADE (1610 - 1685): žák Franse Halse (kol.r.1627), hlavní představitel holand­ského selského žánru. Po vzoru Adriaena Brouwera maloval obrázky z venkovského života, do nichž vkládal různá mravoličná ponaučení, která měla lehce karikující formou varovat např. před nadměrným pitím alkoholu, kouřením, hráčskými vášněmi, sexuálními výstřednostmi a podobnými smyslovými požitky.

Významná díla:

Muži a ženy v selské jizbě (kol.r.1635; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinako- thek, Mnichov);

**Sedlák a selka s dítětem ve velké chalupě** (1642; Musée du Louvre, Paříž);

Selská rvačka (1656; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Mnichov);

Večer na venkově (1659; Gemäldegalerie, Kassel);

Ve venkovské hospodě (1660; Gemäldegalerie, Drážďany);

Odpočívající pocestní (1671; Rijksmuseum, Amsterodam);

Sedláci pod loubím (1676; Gemäldegalerie, Kassel).

WILLEM CLAESZ. HEDA (1594 - 1680/2): vedle Pietera Claeszoona hlavní představitel haarlemské školy zátiší. Specializoval se na tzv. snídaně (ontbijtjes), jejichž charakteristické objekty tvoří dra­hocenné nádobí ze skla, stříbra a cínu uspořádané do diagonální kompozice a provedené v mo- nochromní barevnosti s bohatě odstíněnými hnědými, zelenými a šedavými tóny. Při výběru a uspo­řádání zobrazovaných věcí se přitom řídil nejenom jejich efektními materiálovými kvalitami, ale i symbolicko-mravoličnými obsahy, k nimž nejčastěji patřila myšlenka pomíjivosti (vanitas) pozems-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **102**

ké existence. Například na proslulém Zátiší z pařížského Louvru z roku 1637 a na mnoha dalších zátiších z 30. a 40. let vyjadřovaly tuto pomíjivost např. nedojedené pokrmy, převržené poháry, roz­bité sklenky, rozloupané ořechy, případně i ústřice a ryby.

Leydenská škola: Rembrandtovo rodiště a významné universitní a průmyslové město Leyden bylo také významným uměleckým centrem, kde se pěstovaly různé formy žánrové malby a specializovaných (např.knižních) zátiší.

GERRIT (GÉRARD) DOU (1613 - 1675): první a nejnadanější Rembrandtův žák, zakladatelská a vůdčí osobnost leydenské školy. Patřil k představitelům tzv. jemné malby (Feinmalerei) - tj. malíř­ské techniky, která spočívala v dokonalém (emailově hladkém) nanášení barev a minuciózním pro­pracování materiálů a veškerých předmětů vyskytujících se v obraze (je známo, že umělec používal při práci lupu a přikrýval rozmalované dílo látkou proti prachu). Když se po Rembrandtově odcho­du z Leydenu osamostatnil, postupně se vzdaloval mistrově vlivu a stal se jedním z nej-úspěšnějších a nejlépe placených malířů interiérů a měšťanského žánru (Mladá matka; 1658; Mauritshuis, Haag).

JAN STEEN (1625/26 - 1679): malíř žánrových výjevů z měšťanského prostředí, které v duchu tehdej­šího stylu podával v lehce zkarikované a humorné podobě. Vzhledem ke své občanské profesi ma­jitele pivovaru (v Delftu) a provozovatele hospody (v Leydenu), rád maloval pijácké scény, hostiny nebo různé lidové veselice a oslavy, do nichž vkládal jinotajné významy s mravoličným obsa­hem. Tak například v obraze Lidský život (1665; Mauritshuis, Haag) odhrnul namalovaný závěs, aby divákovi ukázal scénu života (hostinský sál), kde se lidé všech stavů oddávají svým vášním: jedni pijí, druzí se věnují hazardním hrám a jiní navazují milostné vztahy, které zde, tak jako v jiných Steenových obrazech, symbolizují všudypřítomné ústřice. Pomíjivost toho všeho pak vyja­dřují nejenom např. hodiny na stěně, ale i mýdlové bubliny, které do sálu vypouští mladík vyhlíže­jící zpoza trámů na stropě.

GABRIEL METSU (1629 - 1667): Douův žák, s nímž patřil k zakladatelům tzv. jemné malby. Své umění dokonalé hladké malby naplno rozvinul až v Amsterodamu, kam odešel v roce 1650. Zde se soustředil na žánrové výjevy ze života zámožných měšťanů, často s milostnou tématikou (Cite- ristka; 1660/67; Gemäldegalerie, Kassel), které zasazoval do komfortně vybavených interiérů, na nichž mohl uplatnit svou minuciózní malířskou techniku.

**Významná díla:**

Nemocné dítě (asi 1660; Rijksmuseum, Amsterodam);

Trh v Amsterodamu (asi 1660/65; Louvre, Paříž);

**Vlastní podobizna umělce a jeho ženy Isabelly de Wolff v hostinci** (1661; Gemälde­galerie, Drážďany).

JAN JOSEPHSZ. VAN GOYEN ( 1596 - 1656): žák Esaiase van de Velde, vedle Jacoba Ruisdaela nejvýznamnější představitel holandské krajinomalby. Zpočátku zobrazoval diagonálně komponova­né krajiny s barevně pestrou a početnou figurální stafáží (Vesnická ulice v de Bilt; 1623; Her-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **103**

zog-Anton-Ulrich Museum, Braunschweig), které brzy vystřídal (asi od roku 1627) typickými rovi­natými krajinami s nízko položeným horizontem, jednoduchou zónovou kompozicí a jednotně ladě­ným koloritem. Stafáž je zde redukována na minimum nebo zcela mizí a ústředním motivem obrazu se stává proměnlivé oblačné nebe, zrcadlení oblohy na vodní hladině, vzdušná perspektiva a podob­né **světelně-atmosférické jevy**, kterými se o čtvrt století později zabývali impresionisté.

Svým pojetím krajiny jako téměř nehmotné vzdušné substance ovlivnil van Goyen řadu sou­časných mistrů, jakými byli např. Pieter Molijn činný v Haarlemu a Aelbert Cuyp působící v Dord- rechtu.

**Významná díla:**

**Krajina s dunami** (1629; Gemäldegalerie, Museum Dahlem, Berlín);

**Pohled na Dordrecht** (1633; Mauritshuis, Haag);

**Krajina se dvěma duby** (1641; Rijksmuseum, Amsterodam);

**Za bouře** (1642; Národní galerie, Praha);

**Říční krajina s pohledem na Hooglandse kerk v Leydenu** (1643; Bayerische Staats- gemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Mnichov. Oproti Jacobu van Ruisdaelovi splývá ve van Go- yenových krajinách země s oblohou v téměř monochromní atmosférické fluidum, v němž se roz­plývají obrysy kostela a krajina nabývá na poetické náladovosti);

**Lodě na klidném moři** (1646; Národní galerie, Praha);

**Na řece** (1655; Mauritshuis, Haag);

**Moře v Haarlemu** (1656; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Mohanem).

**WILLEM VAN DE VELDE mladší (1633 - 1707):** žák svého otce Willema van de Velde staršího, s nímž patří k předním holandským malířům **marín**. V rámci své malířské specializace se s otcem účastnil námořních plaveb, přičemž studoval stavbu lodí a prostředí moře; např. oblohu, vzdušnou atmosféru, mořskou hladinu v proměnách počasí apod. Malbu samotných lodí později vystřídal mořskou krajinou, kterou se (na rozdíl od otce) snažil zobrazovat z hlediska ryze malířských kvalit. Například v proslulém obraze **Výstřel z děla** (asi 1660; Rijksmuseum, Amsterodam) tvoří ústřed­ní motiv kompozice dým vycházející z lodního děla, převalující se po vodní hladině a pomalu se rozpouštějící ve vzdušném oparu.

V malbách marín pokračoval Willem van de Velde i v Anglii, kam se s otcem přestěhoval v roce 1672 a kde se stal dvorním malířem krále Karla II.

**Delftská škola:** kromě Leydenu se stalo důležitým centrem žánrové malby také město Delft, v jehož patricijském a aristokratickém prostředí se zrodilo originální „interiérové umění“ Pietera de Hoocha a hlavního představitele delftské školy Jana Vermeera van Delft.

**PIETER DE HOOCH (1629 - po 1680):**  vedle Jana Vermeera van Delft jeden z nejvýznamnějších představitelů holandského měšťanského žánru a **interiérové malby**. Svá mistrovská díla vytvořil v Delftu, kde působil přibližně v letech 1655 - 1662 a kde také vyvinul svůj osobitý způsob zobra­zování interiérů. Jsou to převážně pohledy do úhledně zařízených místností oživených několika málo postavami; nejčastěji matkou s dítětem nebo služkou. K dokonalé iluzi prostoru zde přispívají jednak perspektivní **průhledy** z jedné místnosti do druhé, jednak přirozený pohyb **denního světla**,

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **104**

které proudí dovnitř okny i otevřenými dveřmi a rozptyluje se zcela přirozeným způsobem, který odpovídá objektivně pozorované skutečnosti. Oproti chladné Vermeerově barevnosti užívá hlavně teplé barvy, které odpovídají mravoličnému obsahu jeho (až puritánsky) idealizovaných obrazů ho­landských měšťanských domácností.

**Významná díla:**

**Holandská domácnost** (asi 1659/60; Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín. V obraze pro­stého výjevu s matkou, která právě nakojila své dítě a zavazuje si šněrovačku, Pieter de Hooch ro­zehrál jemné odlesky světla, které vstupuje do místnosti pootevřenými dveřmi, odráží se od vyleš­těných dlaždic a měkce se rozlévá v zšeřelém prostoru);

**Žena s dítětem u dveří do sklepa** (asi 1658; Rijksmuseum, Amsterodam. Také scénka s že­nou podávající dcerce džbánek obsahuje všechny podstatné znaky de Hoochova malířského proje­vu. Účinek obrazu je zde založen jednak na kontrastu intimního výjevu a strohé geometrické kon­strukce interiérů, jednak na poetickém účinku světla, které za okny září plným jasem a do jednotli­vých místností proniká s jemně odstupňovanou intenzitou);

**U prádelníku** (1663; Rijksmuseum, Amsterodam. Podobně jako v obraze Chlapce přinášejícího chléb, přizpůsobuje de Hooch kompozici obrazu jeho perspektivní konstrukci a vede divákův po­hled po diagonále až na druhý břeh grachtu, jenž je zde viditelný přes pootevřené dveře);

**Chlapec přinášející chléb** (1664; Wallace Collection, Londýn. V typickém obraze s hlubokým průhledem, na němž chlapec přinesl ošatku s chlebem a žena z ní vybírá jeden bochník, hraje hlavní roli perspektiva, která vede divákův pohled přes dvůr a otevřené domovní dveře až na druhou stranu grachtu (kanálu), kde scénku s ženou a chlapcem sleduje ze zápraží protějšího domu sousedka);

**Dvorek** (1665; National Gallery, Londýn. Výjev s matkou, která se věnuje domácím pracem či rozmlouvání se svým dítětem, se na známém de Hoochově obraze neodehrává přímo v interiéru, ale na dvoře za domem. Malířův oblíbený průhled chodbou domu je tak kombinován s krajinným výse­kem, který zde představuje malebné zákoutí dvorku s oprýskanými zdmi, hrubou dlažbou a chátra­jícím dřevnikem).

**JAN VERMEER VAN DELFT (1632 - 1675):** též Joannes van der Meer, Joannes ver Meer aj.; hlavní představitel delftské školy a spolu s Rembrandtem a Fransem Halsem nejvýznamnější malíř holand­ského baroka. Z celkem pětatřiceti až čtyřiceti autentických obrazů, které představují jeho celoži­votní dílo, tvoří převážnou většinu **interiéry**, které začal malovat od konce 50. let a jimiž dosáhl své mimořádné proslulosti. V základním schématu interiérové scény osvětlené oknem na levé straně a oživené jednou či dvěma postavami rozvinul vrcholné malířské umění barvy, kompozice a přede­vším **rozptýleného denního světla**,se kterým pracoval podobným, avšak umělecky náročnějším způsobem, než jeho současník Pieter de Hooch. Zde se nespokojil pouhým věrným zobrazením sku­tečnosti (je známo, že působení světla na předměty studoval i pomocí *camery obscury*), ale snažil se zachytit také její krásu a poetičnost, a to jak v prchavém všedním okamžiku, tak i v trvalé meditativní nadčasovosti.

**Hlavní díla:**

**Mlékařka (Kuchařka)** (kolem 1658/60; Rijksmuseum, Amsterodam.Na rozdíl od většiny ob­ra-zů, na nichž se vyskytují ženy z bohatých měšťanských kruhů, zobrazil Vermeer ve své Mlékařce prostou služku zabývající se všední prací v kuchyni. Mimořádné působivosti díla dosáhl jednak je-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **105**

mnou gradací svých oblíbených barev (modré, citronově žluté a šedavé bílé) v rozptýleném světle, jednak dokonalou kompozicí využívající kontrastu prázdných a plných obrazových ploch i sošně pojaté siluety ženy dotvářející linií své pravé ruky, kterou nalévá mléko, harmonický celek s kuchyňským zátiším v popředí);

Pohled na Delft (před 1658/60; Mauritshuis, Haag. Jedna z celkem dvou Vermeerových kraji­nomaleb, na níž je zobrazen topograficky přesný pohled na Delft od Rotterdamského kanálu, je po­važována za první impresionistické dílo v dějinách evropského malířství, a to nejenom z hle­diska přesného zachycení atmosféry města zalitého sluncem po předcházející průtrži mračen, ale i z hlediska pointilistické techniky umožňující působivé vyjádření různých světelných efektů, k ja­kým zde např. patří průchod slunečního světla mračnou oblohou či jeho třpytivé odrazy na hladině kanálu nebo na střechách domů);

Čtenářka (před 1657; Gemáldegalerie, Drážďany. Jeden z prvních interiérových obrazů, jehož námětem je mladá žena (snad Vermeerova manželka) čtoucí dopis u otevřeného okna, již obsahuje všechny typické prvky Vermeerovy malby, k nimž především patří: zátiší s kobercem přehozeným přes stůl, židle se lvími hlavami, okno s odrazem v okenních tabulkách a shrnutý závěs, za nímž se divá­kovi otevírá obrazová scéna);

Dívka v turbanu (před 1660/65; Mauritshuis, Haag. Mimořádně proslulý portrét, jenž byl pro své renesanční pojetí a „záhadný úsměv“ neznámé dívky v turbanu nazýván „Gioconda severu“, je považován za nejkrásnější Vermeerovo portrétní dílo);

Šlechtic a dáma hrající na spinet (Hodina hudby) (kolem 1660; Buckingham Palace, Londýn. Mezi Vermeerovými díly s hudební tématikou, k nimž patří např. obrazy Koncert, Kyta- ristka nebo Loutnistka, zaujímá Hodina hudby přední místo, a to jak nápaditou výstavbou prostoru při využití různých rekvizit (např. stolu s kobercem, violoncella, šikmo položených dlaždic či zrcadla na zadní stěně, v němž se odráží ženina tvář), tak mistrnou inscenací světla, které zde vniká do místnosti několika okny a jemně odstupňovanou intenzitou přispívá k dojmu její prostorové hloubky);

Žena vážící perly (před 1662/63; National Gallery of Art, Washington. Vzhledem k mnoha symbolickým prvkům (perly, váhy, obraz Posledního soudu na stěně v pozadí, zrcadlo aj.), nelze Vermeerův obraz mladé ženy s váhami považovat za žánrový výjev, ale spíše za alegorii, kde váhy mohou symbolicky vyjadřovat rozvažování nad dobrými a zlými skutky, a to jak v tomto životě, tak i po smrti při Posledním soudu. Oproti jiným umělcovým dílům je výjev zahalen neobvyklým šerosvi- tem, v němž se obrysy rozpouštějí a barvy ztrácejí svůj (obvykle výrazný) akcent);

Perlový náhrdelník (před 1662/63; Staatliche Museen, Berlín-Dahlem. Vzhledem k dokonale zachovalému stavu, je pokládán obraz mladé ženy, shlížející se se svým perlovým náhrdelníkem v zrcadle, za nejkrásnější verzi typicky vermeerovského námětu, kterým je ženská postava stojící v proudu denního světla a zabývající se hluboce usebranou činností);

Mladá žena v modrém (před 1662/64; Rijksmuseum, Amsterodam. Na prostém obraze stojící ženy čtoucí dopis, jenž je považován za portrét Vermeerovy ženy Cathariny, vynikají především barvy, jejichž základní tón udává ultramarínový kabátek mladé ženy a jež mj. nadchly i Vincenta van Gogha);

Ateliér (kolem 1665; Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Těžký odhrnutý závěs dává nahlédnout do malířova fiktivního ateliéru, kde (oděn ve starobylém renesančním obleku) pracuje na alegorickém portrétu Múzy historie Kleió. Symboliku scény dotváří (tak jako v jiných Vermeerových dílech) obraz na zadní stěně místnosti, jímž je zde mapa Nizozemí z doby před rozdělením země na Holandsko a Flámsko).

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **106**

Další díla:

**Kurtizána (U kuplířky)** (1656; Gemäldegalerie, Drážďany);

**Spící mladá žena** (před 1655/60; Metropolitan Museum, New York);

**Ulička** (před 1658/60; Rijksmuseum, Amsterodam);

**Šlechtic a dáma pijící víno** (kolem 1658/60; Staatliche Museen, Berlín-Dahlem);

**Krajkářka** (kolem 1665; Musée du Louvre, Paříž);

**Milostný dopis** (po 1667; Rijksmuseum, Amsterodam);

**Astronom (Filosof, Geometr, Geograf, Astrolog)** (asi 1668; Rotschildova sbírka, Paříž); **Alegorie víry** (po 1670; Metropolitan Museum, New York).

**CAREL FABRITIUS (1622 - 1654):**  učitel Jana Vermeera van Delft a nejvýznamnější žák Rem-brandta, v jehož ateliéru pracoval přibližně od roku 1643 do roku 1650. Na rozdíl od svého učitele využíval jednak kontrastu temných postav na světlém pozadí, jednak i nových možností **perspekti­vy a netradičního ztvárnění prostoru**. V roce 1650 se přestěhoval do Delftu, kde o dva roky poz­ději vstoupil do gildy sv. Lukáše a vytvořil svá nejzávažnější díla, k nimž patří především obrazy: **Stehlík** (1654; Mauritshuis, Haag), mistrovské dílo iluzívního realismu, **Stráž u brány** (1654; Staatliches Museum, Schwerin) a **Vlastní podobizna** (1654; National Gallery, Londýn).

**Amsterodamská škola:** i když v Amsterodamu, který byl nejvýznamnějším obchodním a uměleckým centrem Holandska, působilo mnoho umělců a řada významných malířů, charakter zdejší malířské školy určovalo především Rembrandtovo umění a umění jeho početných žáků.

**REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN (1606 - 1669):** nejvýznamnější představitel holand­ského barokního malířství a zároveň jeden z největších malířů všech dob. Oproti barokně patetic­kému, dekorativnímu a komerčně úspěšnému umění Petra Paula Rubense rozvíjel **realistické, du­chovní a hlubokou lidskostí naplněné dílo**, v jehož vrcholné fázi překonal všechny dobově platné formy a dosáhl zcela nadčasových hodnot. Již v prvním, společensky velmi úspěšném období své tvorby, které začíná působením v rodném Leydenu (1624) a v Amsterodamu (1632) a vrcholí obra­zem zv. **Noční hlídka** (1642), vyvinul svůj typický malířský styl, v němž navázal na výpravnou historickou malbu svého učitele **Pietera Lastmana (1583-1633)** a dramatický **temnosvit** holand­ských caravaggistů. V druhém tvůrčím období (přibližně po roce 1642, kdy mu zemřela manželka Saskia) pak postupně opouštěl dějovou a scénicky výpravnou barokní formu a stále více směřoval ke zklidněné, meditativní a dušezpytné malbě, kterou charakterizuje omezená barevnost, uvolněný rukopis a zjednodušené prostředí scény.

Vedle portrétů a svých **vlastních podobizen**,na nichž zachytil svou tvář v každém údobí své­ho života, se často věnoval malbě **biblických témat**, která v duchu kalvínského učení zcela polid- šťoval a převáděl ze sféry transcendentální do sféry hluboce citové a psychologické.

Podobně jako Rubens, vychoval také Rembrandt velké množství žáků (snad kolem padesáti), z nichž velká většina zůstala celý život ovlivněna svým velkým mistrem a v jeho stylu pak působila i na své žáky a následovníky.

**Rembrandtovy vlastní podobizny:** v posledních dvaceti letech života, kdy musel čelit mnoha ranám osudu a nepřízni společnosti, ve které žil, namaloval Rembrandt více než 80 autoportrétů, které nej-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **107**

lépe dokládají jeho malířsky dušezpytnou schopnost. Maloval se v různých převlecích, např. jako voják, šlechtic, žebrák, orientálec či jako představitel určitého společenského stavu, přičemž využí­val své tváře jednak jako vždy pohotového modelu, jednak jako studijního objektu své empirické psychologie, která patří k podstatě jeho tvorby.

Rembrandtovy náboženské obrazy: podobně jako Rubens, zabýval se i Rembrandt biblickými námě­ty, které měly v holandském malířství své specifické postavení. Studium biblických příběhů zde jednak požadovali kalvínští kazatelé, jednak se jimi zabývali židovští přistěhovalci, kteří tvořili hlavně v Amsterodamu početnou obec (v jejich čtvrti Rembrandt od 30. let bydlel a měl zde řadu přátel mezi vzdělanci). Tradičními předlohami různých životních situací, náměty k rozjímání i zdroji morálních vzorů se staly především starozákonní příběhy, které se v podání Rembrandtova pozdního stylu přesouvají z roviny narativní (tj. respektující doslovné znění biblického textu) do roviny hluboce citové a meditativní a vedle své obsahové stránky vynikají nejvyššími malířskými kvalitami.

Rembrandt jako kreslíř: typické vlastnosti Rembrandtova uměleckého výrazu - originalita, lidskost, duchovnost, bezprostřednost atd. - se nejlépe projevily v jeho kresbách, jejichž počtem (kolem dvou tisíc) se řadí k nejproduktivnějším kreslířům všech dob. Rembrandt totiž netvořil skici a studie pouze k určitým účelům, tj. jako přípravu k obrazům či leptům, ale zachycoval na papír veškeré své dojmy, obrazové představy, myšlenky a momentální postřehy z okolního dění. Přitom však neusilo­val o krásu formy či formální dokonalost, ale o bezprostřední a intenzivně procítěné výtvarné sděle­ní. Jeho nejoblíbenějším nástrojem bylo pero s hnědým inkoustem (tzv.sépií), často doplňované štětcem a někdy i krycí bělobou, s jejíž pomocí expresivně zesiloval světla.

Rembrandt jako grafik: grafickou tvorbu rozvíjel Rembrandt souběžně s malířskou tvorbou a dosaho­val v ní, podobně jako v malbě, vysokých uměleckých kvalit.Užíval zde zvláštní techniky leptu, místy oživené zásahy suché jehly, kterou postupem času stále více propracovával a která dodnes zů­stala jeho částečným tajemstvím (katalog Rembrandtovy grafiky The Etchings of Rembrandt, jenž vyšel v Londýně v roce 1952, obsahuje soupis 395-ti zaručeně pravých grafických listů, počínaje „Odpočinkem na útěku do Egypta“ z roku 1626 a konče „Portrétem doktora van Lindena“ z doby kolem roku 1665).

**Významná díla raného období (1624 - 1642):**

Hodina anatomie doktora Tulpa (1632; Mauritshuis, Haag. Zobrazením významné události, kdy doktor Nicolaes Pieterszoon Tulp, první anatom gildy chirurgů v Amsterodamu, konal veřejnou přednášku o fyziologii paže (demonstrovanou na mrtvole odsouzence), byl pověřen mladý Rembrandt v době, kdy se přestěhoval z Leydenu do Amsterodamu. Vedle hlavní postavy doktora zde zpodob- nil dalších sedm mužů, z nichž žádný nebyl lékařem a jejichž seznam drží osoba blízko dra Tulpa. Rozměrný obraz (169,5 x 216,5 cm), jenž představuje Rembrandtovo první mistrovské dílo, vyniká mj. i novým pojetí skupinového portrétu,na němž jsou, oproti tradici, portrétovaní zobrazeni jako di­váci aktivně přihlížející vzrušujícímu ději);

Vlastní podobizna s kožešinou (1634; Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlín-Dahlem. Jeden z prvních Rembrandtových autoportrétů, jenž vznikl v roce jeho svatby se Saskií van Uylen- burchovou, představuje malíře jako elegantního mladého muže v hedvábné šále a sametovém bare­tu, jehož tvář je z jedné poloviny exponována ostrým bočním světlem, zatímco svojí druhou polovi­nou tone v měkkém polostínu);

Snímání z kříže (asi 1634; Alte Pinakothek, Mnichov. Ve srovnání s proslulým Rubensovým Snímáním z kříže, které se nachází v antverpské katedrále, posunul Rembrandt svůj výjev hlouběji

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **108**

do obrazového prostoru a pojal jej jako hluboce meditativní pietní akt. V modře oděné postavě na žebříku zobrazil sám sebe, aby tak v duchu biblické pravdy symbolicky vyjádřil svou spoluvinu na Kristově ukřižování);

Portrét Saskie v klobouku (asi 1634-1642; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Kassel. Na svém nejrepresentativnějším portrétu (nazývaném současníky portrait historie), na kterém za­čal Rembrandt pracovat v roce svého sňatku, ale který dokončil až po manželčině předčasné smrti, pózuje Saskia v dobovém renesančním oblečení s širokým kloboukem s pérem (symbolem pomíjivosti), k němuž příslušel i způsob renesančního zobrazení z profilu);

Veselý pár (asi 1635; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Drážďany. Na vlastní podo­bizně se Saskií na klíně, kterou vytvořil v raných dobách svého šťastného manželského svazku, se Rembrandt zobrazil (věren své zálibě v převlecích) v důstojnické uniformě a v bujaré náladě u bohatě prostřeného stolu);

Samson oslepený Filištíny (1636; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Mohanem. Na roz­díl od svých obrazů z pozdního období pojal Rembrandt starozákonní biblický příběh v ruben-sovsky dramatickém stylu (Filištíni, odvěcí nepřátele Izraelitů, podplatili Dalilu, aby izraelskému silákovi Samso­novi ustřihla vlasy a tím jej zbavila nepřemožitelnosti). Intenzívní světlo vpadající rozhrnutými závěsy do Samsonova stanu ozařuje scénu hrůzného oslepování, zatímco Dalila s nůžkami v ruce prchá z mí­sta svého zrádného činu);

Krajina se zděným mostem (po 1637; Rijksmuseum, Amsterodam. Některé Rembrandtovy dramaticky inscenované krajiny, k nimž patří i Krajina se zděným mostem, mají vedle svých ryze malířských kvalit i symbolicko-náboženské obsahy. Tak např. most může v tomto obraze symboli­zovat přechod z vezdejšího pomíjivého světa do věčného nebeského Jeruzaléma, jehož viditelným znamením na obzoru je věž amsterodamského Oudekerku (Starého kostela));

Noční hlídka (1642; Rijksmuseum, Amsterodam. Podobně jako Anatomii dra Tulpa pojal Rem­brandt i skupinový portrét amsterodamské gildy arkebuzníků (střelců užívajících dlouhé muškety arkebuzy) jako dějový výjev, jehož námětem mohla být např. příprava setniny k odchodu na bojiště. Původně mylný dojem noční akce zde způsobilo jednak silné zčernání fermeže, jednak záměrné umístění děje do stínu, aby o to výrazněji vynikly jasně osvětlené postavy - především kapitána Franse Ban- ningha Cocqa a poručíka Willema van Ruytenburch - v popředí. Záhadná holčička ve zlatavě třpy­tivém šatě - možná markytánka - je ozářena nejjasněji, neboť je nositelkou symbolického atributu setniny - kohoutích pařátů „klauwen“ (hol. „kloveniers“ znamená střelci z pušek)).

Významná díla vrcholného období (1642 - 1656):

Danaé (1636 -1650; Ermitáž, Sankt Peterburg. Příběh mytické Danaé, dcery krále Akrisia, kterou navštívil Zeus v podobě zlatého deště a zplodil s ní syna Persea, inspiroval Rembrandta k vytvoření obrazu ženského aktu vyznačujícího se vyváženou mírou barokní výpravnosti, pronikavého realis­mu i sugestivně zdůrazněné tělesnosti);

Muž ve zlaté přilbě (asi 1650; Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín-Dahlem. Renesanční přilba s bohatou reliéfní výzdobou, jež tvoří dominantní prvek na portrétu Rembrandtova bratra Adriaena a vytváří zde efektní kontrast mezi vnější nádherou a okázalostí a vnitřní oduševnělou krásou stařecké tváře, může zároveň představovat i atribut boha války Marta, jenž by v obraze ztělesňoval alegorii na vestfálský mír, kterým v roce 1648 skončila třicetiletá válka);

Aristotelés přemýšlí nad Homérovou bustou (1653; Metropolitan Museum, New York. Nervní rukopis a hluboký dušezpytný rozbor tváře imaginárního Aristotelova portrétu, který Rem­brandt vytvořil na zakázku sicilského šlechtice dona Antonia Ruffa pro jeho sbírku v Messině, již

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **109**

předjímají charakter portrétní malby Rembrandtova pozdního stylu, v němž pak pro téhož šlechtice, ale o 10 let později, namaloval i slavného Homéra);

Mladá žena koupající se v potoku (1655; National Gallery, Londýn. Neobvykle moderní malířské podání, spočívající ve skicovitých a rychle nahozených tazích širokým štětcem, působí ve spojitosti s daným námětem, jímž je portrét mladé Hendrickje opatrně vstupující do potoka, do­jmem živé bezprostřednosti a radostné tvůrčí uvolněnosti);

Poražený vůl (1655; Musée du Louvre, Paříž. Mistrovsky zpracovaný námět, kterým se Rem- brandt zabýval v řadě kopií a variant a jímž se inspirovali i někteří moderní umělci (např. Eugéne De- lacroix, Honoře Daumier nebo Chaim Soutin), představuje v jeho díle specifickou formu předmětné malby, v níž nehraje hlavní roli samotný předmět, jako spíše intenzita jeho výrazové neboli expresivní pů­sobivosti, která může mít i odpuzující, ale svým způsobem krásnou podobu, jako podivuhodný vý­tvor přírody);

Jákob žehná svým vnukům Efraimovi a Manassesovi (1656; Gemäldegalerie, Sta-atliche Museen, Berlín-Dahlem. V závažném díle, které vzniklo na počátku Rembrandtova pozdní­ho tvůrčího období, umělec zkoncentroval hlavní znaky své následující tvorby, k nimž patřil důraz na maximální zjednodušení scény, významovou symboliku postojů a gest, jakož i na citovou půso­bivost a duchovní obsah námětu (podle biblického textu požehnal Jákob místo prvorozeného vnuka Manassesa mladšího Efraima, čímž mu předurčil významnější budoucnost jako praotci křesťanských národů)).

Významná díla pozdního období (1656 - 1669):

Portrét Hendrickje v okně (1656-1657; Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlín-Dahlem. Vedle mnoha Saskiiných portrétů vytvořil Rembrandt i řadu portrétů své družky Hendrickje Stof- felsové, kterou přijal do svého domu jako služku a se kterou zde žil od roku 1649 až do její smrti v roce 1663. Podobizna Hendrickje stojící v otevřeném okně patří svým neokázalým provedením a bohatou škálou teplých barevných odstínů knej lepším dílům Rembrandtovy pozdní portrétní mal- by);

Vlastní podobizna s holí (1658; Frick Collection, New York. V době nejtěžších finančních potíží, kdy byl rozprodáván veškerý Rembrandtův majetek, se malíř v jednom ze svých autoportrétů zpodobnil jako král, jenž zde sedí jakoby na trůně, je oblečen do zlatě zářícího roucha a v pravé ru­ce drží místo žezla malířský málštok);

Představenstvo soukenického cechu (1662; Rijksmuseum, Amsterodam. Tak jako ostatní Rembrandtovy skupinové portréty, je i skupinový portrét představenstva amsterodamského cechu soukeníků pojat jako aktivní činnostzúčastněných osob, které zde např. projednávají obchodní po­litiku cechu nebo přehlížejí jeho účty. Co se týče významu knihy ležící uprostřed stolu, byly vyslo­veny domněnky, že jde o vzorkovnici obchodní technologie);

Homér (1662-1663; Mauritshuis, Haag. Další z imaginárních portrétů, který vznikl na objednávku dona Antonia Ruffa, představuje typickou ukázku Rembrandtovy pozdní malířské techniky, při kte­ré užívá hustou barevnou pastu nanášenou na několik vrstev lazurních podkladů, omezuje kolorit až téměř k monochromii a stupňuje kontrast hlubokého stínu a ostrých lokálních světel);

Židovská nevěsta (asi 1665; Rijksmuseum, Amsterodam. Tradiční název obrazu neobjasňuje jeho skutečný obsah, kterým může být jak dvojice biblických postav (např. Izáka a Rebeky), tak dvoj- portrét soudobého manželského páru);

Vlastní podobizna s úsměškem na tváři (po 1665; Wallraf-Richartz Museum, Kolín nad Rýnem. Podle zjednodušujících výkladů by Rembrandtův úsměšek mohl napodobovat filosofa Dé-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **110**

mokrita, který se posmíval lidské bídě a jehož busta se možná nachází v levé části obrazu);

Návrat marnotratného syna (asi 1668; Ermitáž, Sankt Peterburg. Ve vrcholné scéně biblic­kého příběhu o vině, pokání a odpuštění, kterou Rembrandt namaloval rok před svou smrtí, hrají hlavní roli postoje, gesta a výrazy tváří. Zatímco otcova tvář vyjadřující pohnutí je zobrazena v pl­ném světle, synova tvář je odvrácena a jakoby hledá ochranu ve stínu otcovy náruče).

Další díla:

Postava učence (1634; Národní galerie, Praha);

Zuzana v lázni (1637; Mauritshuis, Haag);

Kristus a cizoložná žena (1644; National Gallery, Londýn);

Večeře v Emauzích (1648; Musée du Louvre, Paříž);

Dívka v okně (1651; Dulwich College, Londýn);

Betsabé s dopisem od Davida (1654; Musée du Louvre, Paříž);

Portrét čtoucího Tita (1656-1657; Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Vídeň);

Portrét Hendrickje v šatě Flóry (asi 1657; Metropolitan Museum of Art, New York);

Portrét Margarethy de Geerové (před r. 1661; National Gallery, Londýn);

Přísaha Batávů (1661; Nationalmuseum, Stockholm);

Lukrécie (1666; Institute of Arts, Minneapolis);

Rodinný portrét (1668-1669; Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunšvik).

Vybrané kresby a grafické listy:

Sedící akt (asi 1630; péro a akvarel; Musée du Louvre, Paříž);

Portrét matky (1631; lept);

**Velká židovská nevěsta** (1635; lept);

Saskia na loži (asi 1636; pero a akvarel; Staatliche graphische Sammlungen, Mnichov);

Vlastní podobizna (1639; lept; jako předlohy k elegantnímu autoportrétu v baretu Rembrandto- vi posloužily podobizny Raffaelova Castigliona a Tizianova *Ariosta*);

Tři stromy (1643; lept);

**Kristus uzdravující nemocné (List za sto zlatých)** (asi 1642-1645; lept);

Krajina (asi 1645; perokresba a akvarel; Kunsthalle, Hamburk);

Ježíš mezi učiteli zákona (asi 1652; perokresba; Musée du Louvre, Paříž);

Faust ve své pracovně (asi 1652-1653; lept);

Tři kříže (1653; lept);

Sedící akt (asi 1660; uhel, akvarel a olovnatá běloba; British Museum, Londýn).

MEINDERT HOBBEMA (1638 - 1709): žák Jacoba van Ruisdaela, významný představitel pozdní holandské krajinomalby, v níž se zaměřoval na rovinaté scenérie s řídkými porosty, chalupami a vodními mlýny. Svůj nejlepší obraz Alej v Middelharnisu (1689; National Gallery, Londýn), v němž dosáhl efektního dojmu prostorové hloubky pomocí prudkých perspektivních zkratek, na­maloval až v pozdní fázi své tvorby, kdy jej dobré existenční zajištění (v roce 1668 se stal měst­ským kontrolorem vína) zbavilo nutnosti věnovat se malování obrazů výhradně pro obživu.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **111**

WILLEM KALF (1619 - 1693): vedle Willema Claeszoona Hedy a Pietera Claesze nejvýznamnější představitel holandského zátiší. Ve svých tzv. nádherných (honosných) zátiších se omezuje jen na několik vybraných, převážně drahých věcí (jako např. stříbrné a zlaté číše, čínský porcelán, benát­ské sklo, předměty z perleti apod.), jejichž nádhernou barevnost, drahé materiály a minuciózní ře­meslné zpracování nechává působit na hluboce tmavém pozadí, kterým proniká jenom úzký paprsek světla. Přitom ani v jeho výběru nejde jenom o estetická nebo kvalitativní hlediska zobrazených vě­cí, ale i o jejich symbolické významy; např. citrón a víno zde mohou znamenat kyselost a sladkost jako protikladné vlastnosti, citrón ve sklenici s vínem zase spojení protikladů, což může vzhledem k lidským vlastnostem vyjadřovat moudrost.

**Významná díla:**

Stříbrné nádoby (1643; Wallraf-Richartz-Museum, Kolín nad Rýnem);

Zátiší s delftskou konvicí (1653; Alte Pinakothek, Mnichov);

Zátiší s vinnou sklenicí (1658; Mauritshuis, Haag);

Zátiší s pohárem (1660; sbírka Thyssen-Bornemisza, Madrid);

Nádoby a ovoce (1663; Staatliches Museum, Gemäldegalerie, Schwerin).

Utrechtská škola: vzhledem k náboženskému a společenskému charakteru holandské společnosti se mytologická a novozákonní témata v holandském umění téměř nevyskytovala. Výjimku zde před­stavoval pouze Utrecht, ve středověku jediné sídlo biskupství v severních provinciích, který zůstal nadále katolický a stal se působištěm malířů specializujících se na náboženské obrazy. Umělci jako Hendrick Terbrugghen (1588-1629), Gerrit van Honthorst (1590-1656) a Dirck van Baburen (1590/95-1624) se v Římě seznámili s Caravaggiovou malbou, přizpůsobili si jeho výrazové pro­středky (zejména realismus a chiaroscuro) a přenesli je do Holandska, kde v Utrechtu vytvořili vlastní školu tzv. utrechtských caravaggistů.

GERRIT VAN HONTHORST (1590 - 1656): nejvýznamnější a nejproduktivnější představitel utrechtských caravaggistů. Na rozdíl od Caravaggia, jehož světelné zdroje jsou umístěny mimo obraz, pracoval s umělými zdroji světla, které se vyskytují přímo v obraze a díky zastínění vytvářejí zají­mavé světelné efekty na temném pozadí (tato zvláštnost mu u Italů vynesla přezdívku „Gherardo delle Notte“ - „Gerhard malíř nocí“). Po návratu do Holandska se stal členem utrechtské i haagské malířské gildy a pracoval pro různé šlechtické a královské dvory (mimo jiné pro dánského krále Kristiana IV., anglického krále Karla I. a braniborského kurfiřta Bedřicha Viléma).

**Významná díla:**

Stětí sv. Jana Křtitele (kostel Santa Maria della Scala, Řím);

Nevěřící Tomáš (Prado, Madrid);

Kristus před veleknězem (National Gallery, Londýn).

Holandská interiérová malba: holandský interiér jako námět či jako rámec žánrové malby rozvíjela řada významných holandských malířů. Zatímco například Pieter de Hooch nebo Vermeer van Delft pojímali interiér jako specifický způsob malířského zobrazení prostoru, pro Jana Steena, Gerarda Terborcha či Gabriela Metsu představoval interiér spíše typ společenského prostředí, jehož úlohou bylo umělecky dotvořit tématicky specializovaný žánrový námět.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Holandsko  **112**

GERARD TERBORCH (1617 - 1681): jeden z nejvýznamnějších malířů holandského žánru, v němž se většinou zaměřoval na prostředí a život zámožného měšťanstva. Často zobrazoval mladé zá­možné ženy v krásných šatech a elegantně zařízených interiérech, a to jak při zcela všedních domá­cích činnostech (k jakým mj. patřilo psaní a čtení dopisu nebo hraní na hudební nástroj), tak také ve scénách s milostnou (galantní) tématikou, k nimž patřily i scény z nevěstinců. Na rozdíl od svých současníků hodně cestoval (pobýval v Londýně, Itálii, Španělsku, Flámsku a Německu), než se, již jako proslavený malíř, usadil v Deventeru ve východní části Holandska.

Významná díla:

Příjezd holandského vyslance Adriaena Pauera do Münsteru (kol. 1646; Westfälis- ches Landesmuseum. Za svého pobytu v Münsteru (v letech 1646-1648) vytvořil Terborch vedle zají­mavé veduty města, kde v popředí zachytil průvod Pauerovy diplomatické mise, další významný historický obraz a zároveň i ojedinělý skupinový portrét s námětem Přísahy stvrzující uzavření vestfálského míru,na němž zobrazil více jak 50 delegátů ve chvíli, kdy slavnostně zvedají ruku k přísaze);

Otcovské napomínání (asi 1654-1655; Staatliche Museen, Berlín-Dahlem. Jedním z řady Ter- borchových obrazů zachycujících scény z nevěstinců je bezpochyby i obraz známý pod jménem Ot­covské napomínání, na němž mladý muž původně držel minci, kterou zřejmě nabízel ženě v krá­sných atlasových šatech obrácené k divákovi zády);

Mladá žena se sklenkou vína (1656-1657; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Moha­nem. Zatímco afekty Brouwerových pijáků lze snadno pojmenovat, obsahy a duševní stavy Terbor- chových postav nelze vždy vyložit jednoznačně. Duševní konflikt vyvolaný dopisem s milostným obsahem, jak symbolicky naznačuje lůžko se zataženými závěsy v pozadí, zřejmě zatím mladá žena řeší několika sklenkami vína);

Koncert (asi 1675; Staatliche Museen, Berlín-Dahlem).

**Německo**

Zatímco mnoho předních nizozemských malířů necestovalo a vytvářelo svůj styl v návaznosti na tradici místních podmínek, třicetiletá válka a celkové zpustošení země způsobilo, že mnoho vý­znamných německých umělců odešlo do ciziny a ti, kteří zůstali, převážně napodobovali italskou nebo holandskou malbu. Vedle nejvýznamnějšího představitele německého malířství Adama Els- heimera (1578-1610),patřili k dalším významným německým malířům 17. století především Johann Liss (kol. 1597-1629/30), Johann Heinrich Schönfeld (1609-1682/84) a malíř zátiší českého původu Georg Flegel (1566-1638).

V 18. století dovedl jihoněmeckou nástropní malbu na úroveň srovnatelnou s italským barok­ním iluzionismem Cosmas Damian Asam (1686-1739).

ADAM ELSHEIMER (1578 - 1610): hlavní představitel německého malířství 17. století, jenž však většinu svého tvůrčího života (12 let) strávil v Itálii; nejdříve v Benátkách a poté v Římě, kde se usa-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Německo  **113**

dil a přestoupil ke katolicismu. I když po sobě zanechal skromné dílo (asi 30 obrazů malého for­mátu na měděných deskách), ovlivnil svojí malbou, hlavně svými emotivně cítěnými krajinami a nočními romantickými scenériemi, další vývoj barokní malby - kromě jiného novým pojetím kompozice, zapojením krajiny do figurálního výjevu, využitím světla a šerosvitných kontrastů apod.

**Významná díla:**

Útěk do Egypta (1609; Alte Pinakothek, Mnichov. V obraze Útěku do Egypta uplatnil Elshei- mer celkem tři světelné zdroje (měsíc, který se zde odráží ve vodě, pochodeň v Josefové ruce a oheň, který zapá­lili pastýři), které jsou soustředěny do lokálních bodů a prosvětlují noční scenérii jen do té míry, aby v ní bylo možné rozeznat Svatou rodinu);

Odpočinek na útěku do Egypta (před r.1600; Staatliche Museen, Berlín);

Krajina s chrámem bohyně Vesty v Tivoli (bez data; Národní galerie, Praha).

JOHANN LISS (kol.1597 - 1629/30): vedle Adama Elsheimera nejvýznamnější malíř německého ba­roka, jenž podobně jako Elsheimer tvořil hlavně v Itálii. Z mnoha uměleckých podnětů, jež na něho zapůsobily za pobytů v Nizozemí, Paříži a v Římě, byl ve svém mnohotvárném díle nejvíce ovliv­něn benátským kolorismem pozdního 16. století, který poznal během svých posledních tvůrčích let strávených v Benátkách. Zde vytvořil svá nejlepší díla (pro rané 17. století velmi netradiční), která byla průkopnická nejenom pastelovými tóny typickými pro rokoko, ale i kompozicí, která nevychá­zela z důmyslné sestavy postav, ale spíše z harmonie barevných ploch (Inspirace sv. Jeroný­ma; 1627; kostel San Niccolò dei Tolentini, Benátky; Extáze sv. Pavla; 1627/29; Staatliche Museen, Berlín).

**Rakousko**

Své vrcholné úrovně dosáhlo rakouské barokní malířství až v 18. století, a to především v obo­ru iluzívní fresky,jejíž vývoj a konečnou podobu ovlivnil proslulý italský freskař Andrea Pozzo, když byl roku 1702 pozván do Vídně k výzdobě universitního kostela a Lichtensteinského paláce. K nejvýznamnějším představitelům iluzívní fresky zde patřili Johann Michael Rottmayer (1654- 1730), Daniel Gran (1694-1757) a Pavel Troger.

Rokokový iluzionismus následně vyvrcholil v díle Trogerova žáka Franze Antona Maul- bertsche (1724-1796).

JOHANN MICHAEL ROTTMAYER (1654 - 1730): přední představitel zakladatelské generace ra­kouského barokního malířství, žák benátského malíře Carla Lotha. Vrcholné úrovně svého umění dosáhl hlavně v raném období tvorby, kdy navazoval na svůj pobyt v Itálii a byl ovlivněn velkými italskými freskaři Pietrem da Cortonou a Andreou Pozzou. Dynamiku velkých robustních postav, které umísťoval do popředí obrazové kompozice, zdůrazňoval energickým rukopisem a sytou ba­revností, v níž dominují červené, modré a žluté tóny. Jako malíř fresek a oltářních a závěsných ob­razů spolupracoval s významnými umělci i s předními rakouskými architekty, jakými byli J. B. Fis­cher von Erlach, Johann Lucas von Hildebrandt a Jacob Prandtauer.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Rakousko, Čechy a Morava **/** rané baroko  **114**

**Hlavní díla:**

**nástropní fresky v zámku Vranov na Moravě** (1696);

**fresky v chrámu sv. Matouše ve Vratislavi** (1704-1706);

**nástropní fresky v klášterním kostele v Melku na Dunaji** (1716-1722);

**nástropní fresky v chrámu sv. Karla Boromejského ve Vídni** (1726-1730).

**FRANZ ANTON MAULBERTSCH (1724 - 1796):** vůdčí osobnost středoevropské pozdně barokní malby a rokokové fresky. V návaznosti na italské, francouzské, jihoněmecké i vlámské podněty si vytvořil osobitý malířský styl, v němž dospěl (podobně jako G.B.Tiepolo) k **luminismu** a jenž se vyznačuje nebývalou expresivitou, malebností a smyslem pro poeticky laděnou výpravnost a deko- rativnost. Nejdříve pracoval pro menší řády a bratrstva v Rakousku a postupně přenášel okruh své působnosti na Moravu, Slovensko, do Uher a nakonec do Čech (jednou z jeho posledních monu­mentálních prací, již v klasicistním stylu, je **nástropní freska v klášterní knihovně v Praze na Strahově** z roku 1794).

**Hlavní díla:**

**nástropní fresky v kostele v Heiligenlande-Gutenbrunnu** (1757);

**nástropní fresky v Siimegu v Uhrách** (1757-1758);

**nástropní fresky v piaristickém kostele v Mikulově** (1759);

**nástropní fresky v Lenním sále arcibiskupského paláce v Kroměříži** (1759);

**nástropní fresky v Teologickém sále Staré university ve Vídni** (1766-1767).

**Čechy a Morava**

**Rané baroko (1595 - 1675):** barokní malířství se v Čechách formovalo v návaznosti na severský ma­nýrismus, který pěstovali umělci na rudolfinském dvoře. Spojovací článek mezi raným barokem a manýrismem tvořilo krátkodobé seskupení umělců pracujících pro Albrechta z Valdštejna, kde fres­kovou malbu representoval italský malíř (architekt i štukatér) **Bartolomeo Baccio del Bianco (1604-1656)**. Koncem 30.let se ihned po návratu z Itálie stal přední zakladatelskou osobností nové­ho slohu **Karel Škréta (1610-1674)**, jenž své podněty získané v Benátkách, Bologni a Římě přetvo­řil v osobitý domácí styl, kterým předurčil charakter českého barokního malířství. Vedle jeho násle­dovníků, jakými byli např. **Antonín Stevens ze Steinfelsu (1618-1672)** nebo **Jan Jiří Heinsch (1647-1712)**, představoval Škrétův protějšek svou malbou severského typu jednak **Michael Will- mann (1630-1706)**, jednak Willmannův nevlastní syn **Jan Kryštof Liška (kol.1650-1712)** - jeden z nejvýznamnějších malířů a zakladatelů české, již vrcholně barokní malby.

Z českých umělců, kteří opustili rodnou zemi, se v cizině uplatnil především **Václav Hollar (1607-1677)**, jeden z předních grafiků barokní doby, jenž vynikl jako tvůrce leptů a kreseb vedut, podobizen a zátiší.

**KAREL ŠKRÉTA (1610 - 1674):** hlavní představitel českého raně barokního malířství a jeden z největších českých umělců. Základy výtvarného vzdělání získal nejdříve v okruhu rudolfinských

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Čechy a Morava **/** rané baroko  **115**

umělců (možná u rytce Jiřího Sadelera), než odešel (jako příslušník protestantské rodiny) do saské- ho Freibergu a poté do Itálie. Zde prošel nejvýznamnější umělecká centra (Benátky, Bolognu, Řím a Florencii) a poznal jak kvality benátské školy, tak klasický styl bolognské školy i dramatickou malbu římských caravaggistů. Ve svém díle dokázal spojit oba hlavní směry tehdejšího umění - dy­namický senzualismus i klasicistní konstruktivismus - a vytvořit svůj osobitý styl, k jehož charakte­ristickým vlastnostem patří smysl pro dramatickou fabulaci výjevu, narativnost, epickou vý-pravnost a přesvědčivé ztvárnění citového prožitku.

Svůj pozorovací talent a smysl pro psychologickou charakteristiku uplatnil zvláště v portré­tech, kterými proslul již v době svého působení v Itálii.

Hlavní díla raného období (do r.1648): (po návratu z Itálie v roce 1638 provedl Škréta velkolepou syn­tézu svých studijních zkušeností, přizpůsobil malbu místním ikonografickým potřebám a tradicím a během prudkého tvůrčího vzestupu vytvořil svůj osobitý malířský výraz)

Zkouška čistoty vestálky Tuscie (po r.1630; Národní galerie, Praha. Společnou ideou různo­rodé řady Škrétových obrazů, jejichž náměty vycházejí z biblických, mytologických i světských zdrojů a k nimž patří i Zkouška čistoty vestálky Tuscie, je magická moc žen projevující se buď ja­ko síla čistoty nebo jako síla rafinované lsti či přitažlivosti. Vestálka Tuscie (v rámci středověké symbo­liky chápaná jako předobraz P. Marie) obviněná z porušení slibu čistoty dokázala na znamení svého pa­nenství přenést vodu v sítu);

Podobizna malíře, snad Nicolase Poussina (1634-1635; Národní galerie, Praha. Účinnost výrazových prostředků, kterými Škréta vyjádřil osobnost portrétovaného umělce, je založena na je­jich výrazném zjednodušení. Z temného pozadí a černého šatu, oživeného pouze bílým límcem, vy­stupuje úsporně malovaná tvář podaná mimořádně citlivým rukopisem. Malířův odklon od stojanu jednak vyplývá z jeho tvůrčí činnosti, jednak přispívá k zachycení jeho povahopisných rysů, k ja­kým zde nepochybně patří přirozené sebevědomí, vnitřní jistota i noblesa vystupování);

Podobizna muže s dlouhými plavými vlasy (po r.1640; Národní galerie, Praha. V techni­ce reliéfního nánosu barev, která zdůrazňuje krásu barevné hmoty a umožňuje působivé vyjádření materiálů i jejich vlastností, Škréta navázal na soudobé italské mistry, konkrétně Tiberia Tinelliho a Bernarda Strozziho, které poznal za svého pobytu v Benátkách, a stal se zdrojem inspirace při utvá­ření malířského názoru některých novodobých umělců, mj. i Karla Purkyně);

Svatováclavský cyklus (kol. r.1641. V souboru svatováclavských obrazů (původně 32 lunetových obrazů, z nichž se zachovalo 8 děl, bylo vytvořeno pro klášter bosých augustiniánů, kteří se usadili r.1623 při opuště­ném chrámu sv. Václava v Praze na Zderaze) vytvořil Škréta první monumentální epické dílo, v němž uplatnil svůj vyzrálý italizující styl a které zároveň představuje počátek české barokní malby. Vedle prvního a umělecky nejvýznamnějšího obrazu cyklu Narození sv. Václava (Národní galerie, Praha), jehož ideovým obsahem je dramatický střet pohanského a křesťanského světa, pochází z jeho ruky dalších 6 zachovalých obrazů (např. Sv. Václav dává zbořit pohanské modly a stavět křesťanské kostely, Sv. Václav lisuje mešní víno, peče hostie a okopává vinici, Zlický kníže Radslav se pokořuje sv. Václavu ad.) vyzna­čujících se vypravěčským uměním, realismem a psychologicky propracovanou citovostí);

Sv. Martin se dělí s žebrákem o plášť (kol. r.1645; Národní galerie, Praha. Representativní účinek kompozice podporuje nejenom mohutná, vertikálně vedená, architektonická kulisa, ale i per­spektiva zvaná „di sotto in su“ (s hlubokým podhledem) počítající s vyvýšeným umístěním obrazu na hlavním oltáři (původně kostela sv. Martina ve zdi na Starém Městě pražském). Kontrastní pendant k světské eleganci mladého Martina na koni zde představuje nahota žebráka v popředí i vznešená prostota starého svět­ce (později biskupa v Tours) v pozadí, který se právě sklání nad dívkou v rakvi);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Čechy a Morava **/** rané baroko  **116**

Sv. Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem v Miláně (1647; Národní galerie, Praha.V obraze vytvořeném pro hlavní oltář kaple P.Marie a sv. Karla Boromejského Vlašského špi­tálu na Malé Straně v Praze, jehož ideovým obsahem měla být charitativní péče církve o nemocné, se Škréta nápaditě vyrovnal nejenom s ikonografickými požadavky vyplývajícími ze zasvěcení ka­ple, ale i se složitou kompozicí narativní scény líčící dobově aktuální utrpení působené morem. Promyšlená kompoziční skladba, založená na souhře diagonál a ortogonál, ukazuje Škrétův smysl pro dramatickou působivost celku i ostře viděný detail. K řadě individualizovaných postav děje zde patří i dva skutečné portréty: donátora M. A. Cassinise z Bugelly, jenž své jméno ukazuje na oltáři, a samotného umělce, jenž jakoby následuje světce, který byl jeho patronem).

Hlavní díla vrcholného období (1648 - 1670): (Škréta spojil své malířské zkušenosti, získané ve 40. letech, se zájmem o malbu bolognské školy a začal se přiklánět ke klasicismu. Do své tvorby nově zapojil také prvky severské, zejména nizozemské malby)

Podobizna maltézského rytíře Bernarda de Witte (do r.1650; Národní galerie, Praha. Východiskem Škrétova osobitého pojetí portrétu, na němž vyobrazil převora maltézského konventu při kostele Panny Marie pod řetězem na Malé Straně, bylo umění jeho benátského přítele Tiberia Tinelliho, konkrétně Tinelliova podobizna kanovníka z Lyonu chovaná v místním Musée des Beaux Arts);

Podobizna řezače drahokamů Dionysia Miseroniho s rodinou (asi 1653; Národní ga­lerie, Praha. Ve skupinové Podobizně řezače drahokamů Dionysia Miseroniho a jeho rodiny, jejíž velkorysé pojetí nemá srovnání v celé středoevropské barokní malbě, Škréta seskupil postavy mis­tra, jeho manželky a šesti dětí zcela neformálním způsobem v rodinném kruhu u stolu a výstižným zřetězením gest a pohledů je spojil v jeden obrazový děj);

Křest Kristův (asi 1659; křížovnický kostel sv. Františka, Praha. Klasicizující rysy obrazu, v němž Škréta volně obměňuje stejnojmenné dílo Guida Reniho z roku 1623 (tehdy chovaného na Pražském hradě), jsou patrné jak ve vyvážené kompozici vertikál a diagonál, v jejichž průsečíku se stýká Kristova a andělova hlava, tak i v harmonicky klidném pojetí celé scény zdůrazňujícím inti­mitu mystického aktu i Kristovu pokoru);

Obrácení sv. Pavla (asi 1659; arcibiskupský palác, Olomouc. Ačkoliv patří obraz Obrácení sv. Pavla (jenž tvoří protějšek k obrazu Kristova křtu) k nejdynamičtějším Škrétovým kompozicím, kde posta­vy s výjimkou hlavní osoby jsou zachyceny pouze náznakově a fragmentárně, vyniká dílo pevným kompozičním řádem, který umožňuje jasný výklad dramatického děje: sv. Pavel byl náhle sražen s koně a světlo padající na jeho hlavu má sílu neodkladné nadpozemské výzvy);

Podobizna Marie Maxmiliány ze Šternberka (1665; Národní galerie, Praha. Devatenácti- letou Marii Maxmiliánu zpodobil Škréta v duchu dobového vkusu, jenž byl oblíben ve šlechtických rodinách a zdomácněl v Čechách vlivem vídeňského dvora, jak kráčí - oblečena za pastýřku - v krásných atlasových šatech a lehké pastýřské obuvi);

Podobizna Ignáce Jetřicha Vitanovského z Vlčkovic (1669; zámecká obrazárna, Rych­nov nad Kněžnou. V živosti a eleganci podobizny pětadvacetiletého šlechtice (syna hejtmana hradecké­ho kraje), především v mistrovském podání kostýmu, jakož i v barevné souhře zeleného šatu, pest­rých stuh a jemného rajčího peří klobouku, Škréta dosáhl srovnatelné úrovně s podobnými portréty Anthonise van Dycka).

Díla pozdního období (1670 - 1674): Škrétův umělecký odkaz, v němž dosáhl vrcholného účinku expre-sivitou a zároveň citovou hloubkou výrazu, representuje Pašijový cyklus z let 1673 - 1674 vy-

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Čechy a Morava **/** rané baroko  **117**

tvořený pro kostel sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze. Dílo vyniká mistrovskou syntézou zaalp­ské malby, italské dramatičnosti a umělcovy osobité malířské invence a je svou niterností srovnatelné s uměním Rembrandta Harmensze van Rijn.

MICHAEL LEOPOLD WILLMANN (1630 - 1706): po Karlu Škrétovi druhý nejvýznamnější před­stavitel české raně barokní malby a vůdčí osobnost vrcholně barokní malby ve Slezsku. Jako žák svého otce, německého malíře tvořícího v duchu nizozemského romantismu, získal rozhodující podněty pro svoji tvorbu v Nizozemí (1650-1653), kde vedle krajinářů poznal i díla Anthona van Dycka, Petra Rubense a především Rembrandta. Právě tyto podněty jej vedly k vytvoření oso­bitého stylu vyznačujícího se drastickým a psychologicky prohloubeným verismem i mysticky zjitřenou expresivitou.

Po snaze usadit se v Praze odešel do Vratislavi (tehdy druhého největšího města českého krá­lovství), pobýval v Berlíně ve službách velkého kurfiřta a nakonec se usadil ve slezském cisterciác­kém klášteře v Libuši (1660/61; Leubus). Zde, pod vlivem konverze na katolickou víru, došel k ide-ové náplni svého protireformačně zaměřeného umění, kterou se stala oslava mučednického utrpení pro víru a mystické lásky k Bohu.

**Významná díla:**

Sv. Jeroným s andělem Posledního soudu (kol. r.1664; Národní galerie, Praha);

Nanebevzetí P.Marie (1692; hlavní oltář cisterciáckého kostela ve Žďáru nad Sázavou); Osvobození Andromedy (kol. r.1695; Národní galerie, Praha);

Umučení svatých Filipa a Jakuba mladšího (kol. r.1700; hlavní oltář cisterciáckého kos­tela P. Marie v Sedlci u Kutné Hory);

Nalezení sv. Kříže (1701-1702; boční oltář v křížovnickém kostele sv. Františka v Praze);

Sv. Mořic (1702; boční oltář cisterciáckého kostela Nanebevzetí P. Marie v Oseku);

Sv. Šebestián (po r.1702; boční oltář cisterciáckého kostela Nanebevzetí P. Marie v Oseku).

VÁCLAV HOLLAR (1607 - 1677): jeden z největších grafiků novověku; tvůrce volných grafických listů s tématy krajin, městských celků, map, portrétů, zátiší s přírodopisnými motivy a ilustrační grafiky. Ve svých dílech dokázal spojit věcnou důslednost a až vědecký způsob zkoumání reality s jejím uměleckým ztvárněním, zároveň však oproštěným od dobového (barokního) patosu. Svá vr­cholná díla vytvořil ve službách Thomase Howarda hraběte z Arundelu (od r.1636), vyslance ang­lického krále, kdy jako vyslancův průvodce kreslil panoramatické veduty měst (při návštěvě Pra­hy nakreslil náčrty města, které později použil pro slavný Pohled na Prahu z roku 1649) a gra­ficky zpracovával objekty jeho sbírky. Zvláště plodný byl Hollarův pobyt v Antverpách, kde zdo­konalil svou grafickou techniku (postupně leptanou měděnou desku dotahoval rydlem) a pokračoval v reprodukcích Arundelovy sbírky sérií listů s motýly, hmyzem a mušlemi.Po návratu do Anglie se stal královským kreslířem a ilustroval řadu publikací, mj. i překlady antických autorů a literaturu vědecko-dokumentárního typu.

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko  **118**

Vrcholné baroko (1675 - 1740): nástup vrcholně barokního malířství v Čechách předznamenal svým dílem Jan Kryštof Liška (kol. 1650-1712), žák a nevlastní syn Michaela Willmanna, jehož drsně expresivní styl převedl do lyričtějšího výrazu.

Kolem roku 1690, v době intenzivního rozvoje umělecké činnosti, se v Praze usadilo několik malířů, jejíchž vliv poznamenal charakter české vrcholně barokní malby. Vedle mnohostranného eklektika Jana Rudolfa Byse (asi 1662-1738) a významného malíře rakouského původu Michaela Václava Halbaxe (1661-1711), jenž díky svému školení u Karla Lotha zprostředkoval českému ba­roknímu malířství umění soudobé benátské provenience, to byl i největší malíř českého baroka Petr Brandl (1668-1735).

Zvláštní postavení v mnohotvárném a rozsáhlém umění českého vrcholného baroka zaujal (podobně jako Václav Hollar) Jan Kupecký (1667-1740), kosmopolita italského školení, jenž byl již svými současníky pokládán za největšího a nejvlivnějšího portrétistu střední Evropy.

Dovršitelem vrcholně barokní malby, především v oboru monumentální nástropní fresky a kabinetního krajinářství, se stal Václav Vavřinec Reiner (1689-1743) navazující na umění Petra Brandla a rozvíjející právě ty obory, kterými se jeho velký učitel nezabýval.

JAN KRYŠTOF LIŠKA (kol. 1650 - 1712): zakladatelská osobnost českého vrcholně barokního ma­lířství, žák svého nevlastního otce M. L. Willmanna, s nímž dlouhá léta úzce spolupracoval. Vedle Willmannova vlivu byl formován především italskou malbou, zejména římskou školou nástropní fresky, jejíž podněty dokázal tvůrčím způsobem transformovat do českého prostředí. Oproti Will- mannově drastické expresi zdůrazňoval spíše citovou a lyrickou stránku výrazu, přičemž využíval efektní účinky světla a nervního, postupně uvolňovaného rukopisu.

Významná díla:

Nanebevzetí Panny Marie (1696; Národní galerie, Praha. Vynikající skica, která se vy­značuje expresivními a místy až karikujícími deformacemi, zřejmě vznikla ve spojitosti s přípravou obrazu pro hlavní oltář chrámu Nanebevzetí P.Marie cisterciáckého opatství v Oseku);

Stigmatizace sv. Františka (1700-1701; křižovnický kostel sv. Františka v Praze. Spolu s Na-nebevzetím Panny Marie představuje Stigmatizace sv. Františka jedno z vrcholných a přitom charakteristických Liškových děl, v němž je tvarová celistvost nahrazena shlukem malebných a zá­roveň dynamických částic světla a stínu, které se spojují ve vířivý pohyb a působí dojmem nepřetr­žitých tvarových, barevných i světelných proměn);

Nanebevzetí Panny Marie (1701-1702; křižovnický kostel sv. Františka v Praze);

Sláva Karmelu (po r.1702; hlavní oltář karmelitánského kostela sv. Havla na Starém Městě v Praze);

fresky v prelatuře cisterciáckého kláštera v Plasech (asi 1702. Pojetí zdejších fresek (Triumf Církve a Víry nad pohany, protestanty a nevěřícími a Jakubův sen) dokládá ve srovnání s rozborem nástěnné malby V. V. Reinera, že Kryštof Liška byl již před rokem 1705 Reinerovým prvním a po Petru Brandlovi nejvýznamnějším učitelem);

Oplakávání Krista (po r.1705; Alte Pinakothek, Mnichov);

Sv.Augustin a Sv.Norbert (asi1707-1708; kostel kláštera premonstrátek v Doksanech);

Apoteóza sv. Voršily (1709; hlavní oltář klášterního kostela sv.Voršily v Praze).

PETR BRANDL (1668 -1735): nejvýznamnější představitel českého barokního malířství, jenž tvořivě

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko  **119**

rozvinul umění svých předchůdců (hlavně Karla Škréty, J. R. Byse, M. V. Halbaxe, M. L. Will- manna a J. K. Lišky) a zároveň výrazně ovlivnil tvorbu svých současníků i následovníků - např. Jana Kupeckého, Václava Vavřince Reinera a některých malířů rokoka. Na rozdíl od většiny sou­časníků necestoval a díla italských a nizozemských malířů poznával v obrazárně Pražského hradu, jejímž správcem byl jeho učitel, dvorní malíř Christian Schröder. Přesto nebyl typem usedlého dvorského umělce nebo cechovního mistra, ale bohémského bouřliváka, jenž se po celý život snažil vymanit ze závislosti na svých zákaznících a pravidlech společenských konvencí. V tom duchu roz­víjel i svou dramaticky inscenovanou malbu, jejímž charakteristickým znakem byla snaha (po­dobně jako u Rembrandta) transformovat tradiční (barokem ustálené) formy biblických událostí do zlidšťující, epicky nebo lyricky podbarvené podoby.

**Významná díla vrcholného období (1693 – kol. 1730):**

soubor oltářních obrazů v kostele sv. Barbory v Manětíně (1699);

Narození Panny Marie (1703; kostel Narození P. Marie v Doksanech);

Uzdravení slepého Tobiáše (kol. r.1705; Národní galerie, Praha);

Všichni svatí (1711; kostel sv. Jakuba v Praze);

Křest Kristův (1715-1716; kostel sv. Jana Křtitele v Manětíně. Mimořádný význam prvního mi­strovského díla Brandlova vrcholného tvůrčího období, které vytvořil na objednávku Marie Gabrie­ly Lažanské pro hlavní oltář děkanského kostela v Manětíně, spočívá mj. v dokonalé světelné a ba­revné harmonii i způsobu, jakým zde vyjádřil duchovní světlo, které zalévá mystickou scénu a zá­roveň jako průhledné fluidum vyzařuje ze zúčastněných osob);

Sv. Jáchym a Anna (1716; kostel Panny Marie Vítězné v Praze. I když jsou Brandlovy obrazy v pojetí klasického šerosvitu většinou temné, jednou z výjimek je jeho obraz svatých Jáchyma a Anny, kdy v duchu soudobé benátské malby (např. Sebastiana Ricciho) usiloval o zachycení intenzívní sluneční záře. Benátčany zde vedle jemně laděného koloritu připomíná i mohutná sloupová archi­tektura, v níž se odehrává vzrušené andělské poselství o narození Mariina syna Ježíše);

soubor oltářních obrazů v kostele sv. Markéty v Praze-Břevnově (1718-1719);

Historie Josefa Egyptského (1721; zámek v Jindřichově Hradci. Obrovské plátno o velikosti asi 5 x 3 metry, které Brandl vytvořil na objednávku hraběte Františka Josefa Černína pro jeho praž­ský palác, vyniká vyváženou a přehlednou kompozicí umožňující významovou gradaci jednotlivých epizod z Josefova rušného života (velké množství postav zalidňujících krajinu i prostory mezi sloupy perspektiv­ních architektur zde umělec rozdělil do tří skupin, z nichž každá představuje jeden Josefův příběh: (1) hledání Josefova stříbrného poháru v Benjaminově pytli, výjev u cisterny, kde je (2) Josef prodán do otroctví Izmaelitům, a nakonec oka­mžik, kdy se (3) Josef dává poznat svým bratrům));

Klanění **sv.** tří králů (1727; kostel Zjevení Páně ve Smiřicích. Brandlův zájem o různé druhy světla a jeho náladové a významové účinky, který je patrný již v obrazech sv. Jáchyma a Anny a Kristova křtu, dosáhl v obraze Klanění sv. tří králů svých nejvyšších malířských kvalit. Světelný zdroj, kterým je betlémská hvězda v podobě heraldické hvězdy Šternberků, zde zalévá krajinu stříb­řitým jasem a předvádí výpravný výjev v bohaté škále teplých a studených tónů);

Vidění **sv.** Luitgardy (1728-1729; kostel Nanebevzetí P. Marie v Sedlci u Kutné Hory).

Podobizny a polopostavy: (vedle mnoha rozměrných oltářních obrazů a menšího počtu žánrových kom­pozic, namaloval Brandl řadu obrazů polopostav, nejčastěji světců a biblických postav, v nichž nej­výrazněji uplatnil svůj malířský temperament spočívající hlavně v uvolněném rukopisu, dramatickém střídání světel a stínů a pastózním nánosu barevné hmoty, do které zasahoval i prsty či ostrou nása­dou štětce)

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko  **120**

Vlastní podobizna zv. Lobkovická (kol. r.1697; Národní galerie, Praha);

Vlastní podobizna zv. Strahovská (kol. r.1703; Národní galerie, Praha);

Sv. Pavel (1724; Obrazárna Pražského hradu, Praha-Hrad);

Poprsí apoštola (před r.1725; Národní galerie, Praha);

Simeon s Ježíškem (po r.1725; Národní galerie, Praha. V oblíbených stařeckých typech, k nimž patří i jeden z nejlepších obrazů starce Simeona držícího malého Ježíška v náručí, dosahoval Brandl až rembrandtovsky niterného výrazu, kterým překračoval konvence soudobého náboženské­ho umění a směřoval k moderní expresivní formě);

**Podobizna horního úředníka (Muž s bílou parukou)** (kol. r.1728; Národní galerie, Pra­ha).

JAN KUPECKÝ (1667 - 1740): přední evropský portrétista českého původu, jenž však kvůli protes­tantskému vyznání musel již v mládí opustit vlast a žít až do konce života v cizině. Podle dlouhodo­bých pobytů v Itálii (1687-1707; hlavně v Benátkách a v Římě), Vídni a Norimberku se formoval jeho výtvarný názor i malířský styl:

* v Římě se začal zabývat hlavně portrétní malbou a své podněty získával z širokého okruhu be­nátské, římské, boloňské i neapolské malby i kontaktem s německými malíři, kteří zde dlouho­době působili;
* ve Vídni (1707-1723) se pod vlivem zakázek a místního vkusu přiklonil k francouzské repre­sentativní podobizně a kladl důraz na barevnost, hladký rukopis a dekorativní okázalost;
* v Norimberku (1723-1740) směřoval pod vlivem flámské a především holandské malby i místního měšťanského prostředí k jednodušší obrazové skladbě a neokázalému komornímu přednesu.

**Významná díla vídeňského období:**

Vlastní podobizna (1709; Österreichische Galerie, Vídeň);

Podobizna malíře miniatur Karla Bruniho (1709; Národní galerie, Praha. Na jednom ze svých nejznámějších portrétů představil Kupecký svého přítele - vídeňského malíře miniatur Karla Bruniho - v elegantní světácké aluře a s atributy jeho umění. I když byla Bruniho proslulost jenom krátkodobá, idealizovaná stylizace jeho podobizny není nadsázkou, ale výrazem tehdejšího spole­čenského postavení miniaturistů);

Vlastní podobizna s chotí (1711; Národní galerie, Praha);

Podobizna umělcovy rodiny (kol. r.1718; Muzeum krásných umění, Budapešť).

Další díla:

Podobizna Hedviky Wussinové (1716; Národní galerie, Praha. V duchu francouzské repre­sentativní podobizny, stylizoval Kupecký portrét třináctileté Hedviky, dcery rytce Samuela Wussina, do podoby Flóry);

Alegorie Malířství (1716; Národní galerie, Praha. Svou Alegorií Malířství vytvořil Kupecký protějšek k Alegorii Sochařství Petra Brandla, s nímž se seznámil za svého pobytu v Praze v roce 1716. Oba pendanty zde zřejmě vznikly jako vzájemný hold obou umělců, jehož iniciátorem mohl být hrabě Jan Josef z Vrtby);

Podobizna Jana Bedřicha Sicharta (1723-1726; Obrazárna Pražského hradu, Praha-Hrad. Jemně nasazená světla dovršují účinek jednoduchého barevného akordu a udělují všem detailům tváře neobvyklou míru životnosti);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko  **121**

Podobizna Michaela Kreisingera (kol. r.1735; Národní galerie, Praha).

VÁCLAV VAVŘINEC REÍNER (1689 - 1743): hlavní představitel české barokní fresky, příslušník významné umělecké rodiny Reinerů, jenž spolu s Karlem Škrétou a Petrem Brandlem tvoří trojici nejvýznamnějších barokních malířů v Čechách. V hlavním zaměření své tvorby - monumentální nástropní fresce - povýšil dosud zanedbaný obor na evropskou úroveň a zároveň položil základy k dalšímu vývoji již charakteristicky české nástěnné malby. V souvislosti s vlivem oltářního malířství (především Petra Brandla a Jana Kryštofa Lišky) má dekorativní působivost jeho fresek jiný cha­rakter, než v rakouské (Johann Michael Rottmayer) nebo jihoněmecké (Cosmas Damian Asam) malbě, oproti níž se vyznačuje důrazem na pevnost tvaru, plasticitu a tělesnou hmotnost. Zpočátku zde vycházel z klasického temnosvitného pojetí, které však později uvolňoval barvou, rukopisem i světlem v duchu italského luminismu a nastupujícího rokoka.

V druhém významném oboru svého zaměření - krajinářství - se inspiroval především nizo­zemskými a italskými romantickými vzory a maloval komorně laděná díla v podobě hornatých nebo lesních krajin se zvířaty či figurální stafáží.

**Významná díla freskové malby:**

cyklus apoštolských martyrií (1714; klenební pole bočních lodí cisterciáckého kostela Nane­bevzetí P. Marie v Oseku);

Gigantomachie (1718; schodiště Černínského paláce v Praze na Hradčanech);

Alegorie umění (asi 1721; strop saly terreny ve Vrtbovské zahradě na Malé Straně v Praze. Ve freskách intimnějšího charakteru, k nimž patří i Alegorie umění, již velmi brzy Reiner předznamenával svým světelně zářivým koloritem, připomínajícím Tiepola, rokokový malířský názor);

Poslední soud (1722-1723; kupole křížovnického kostela sv. Františka na Starém Městě v Praze. Ve freskách Posledního soudu, kterými pokračoval v započatém díle Kryštofa Lišky, vrcholí rané období Reinerovy tvorby, kdy v návaznosti na italské vzory (mj. i na Michelangelovo dílo) rozvíjel mo­numentální, dynamické a často tvarově předimenzované formy);

výzdoba knihovny kartuziánského kláštera v Gamingu (1723; Dolní Rakousy. Složitý námětový program fresek v podélném knihovním sále je založen na myšlence spojení pohanského vědění s biblickým zjevením (representovaného skupinami Sibyl, proroků, evangelistů a církevních Otců), které má být základem věd a umění, a jež prostřednictvím ctností ovládá celý svět (zde v podobě personifika­cí čtyř světadílů));

nástropní fresky v klášterním kostele sv. Jana Nepomuckého v Praze na Hrad­čanech (1727; architekt Kilián Ignác Dienzenhofer. V rámci velkorysé prostorové koncepce a po­hybového dynamismu, dokázal Reiner ve svém vrcholném freskařském díle spojit řadu různorodých prvků, počínaje narativním zobrazením v několika úrovních reality a konče iluzívním prolínáním „živých“ postav s „kamennými“ chiaroscurovými personifikacemi a jejich propojením s tvaroslovím reálné architektury);

fresky na klenbě kaple sv.Viléma v Roudnici nad Labem (1729);

nástropní fresky v kostele sv. Tomáše na Malé Straně v Praze (1728-1730);

fresky na klenbě střední lodi kostela sv. Jiljí na Starém Městě v Praze (1734. Rei­ner pokryl zbarokizovanou klenbu původně gotického kostela (ve kterém byl později pohřben) mohutnou architekturou kupolového chrámu jako symbolu Církve, kterou dominikánští světci brání proti úto­ku heretiků);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Čechy a Morava **/** vrcholné baroko  **122**

**fresky v kupoli poutního kostela P. Marie Bolestné v Dobré Vodě u Českých Bu­dějovic** (1735; architekt Kilián Ignác Dienzenhofer);

cyklus fresek na klenbě augustiniánského kostela sv. Kateřiny na Novém Městě v Praze (1741; architekt Maxmilián Kaňka. Velkolepá dramatičnost spolu s epickou šíří fresek tě­žících z legend světice a dvou řádových světců (sv. Augustina a sv. Mikuláše Tolentinského), které Reiner vytvořil v závěru svého života, představují v kombinaci s jejich barevným odlehčením jakési uměl­covo malířské krédo a naznačují jeho směřování k novému rokokovému cítění).

Významná díla krajinomalby:

Hornatá krajina se stafáží (po r.1720; zámek Kozel u Plzně);

Orfeus se zvířaty v krajině (před r.1720; Národní galerie, Praha. Četná zobrazení Orfeova krocení divokých a znepřátelených zvířat hudbou, která byla pokládána za projev kosmické a bož­ské harmonie, souvisela s přirovnáním mytického pěvce ke Kristu, který podobným způsobem pů­sobí na hříšníky. Reiner navázal na tuto ikonografickou tradici prostřednictvím obrazu Michaela Willmanna, přičemž snad do podoby Orfea skryl portrét objednavatele díla);

Ptactvo v krajině s výrovkou (kol. r.1720; Národní galerie, Praha. Slet ptactva v krajině je vyvolán přítomností výrovky (v pozadí), která je symbolem nepřátelství denních ptáků k sově jako k nočnímu tvoru (vlastně symbolu duchovních temnot), na kterou však ptáčník (vlastně ďábel) ptá­ky naláká k jejich odchytu);

Hornatá krajina s mužem ženoucím soumary (kol. r.1725; buquoyská sbírka zámku v Rožmberku);

**Hornatá krajina s rybáři a pastýři** (kol. r.1725; buquoyská sbírka zámku v Rožmberku); **soubor krajinomaleb ze zámku ve Frýdlantě** (Hon na kance; Lov na jelena; Diana a Akteon; Merkur, Argus a Junona);

Krajina s vodopádem a rybáři (před r.1740; Národní galerie, Praha).

Oltářní obrazy:

**Sv. Jakub Větší** (kol. r.1718; hlavní oltář kostela sv. Jakuba Většího v Citolibech);

**šest obrazů na bočních oltářích benediktinského kostela sv.Vojtěcha v Brou­mově** (1721-1722);

**soubor oltářních obrazů v Zrcadlové kapli Klementina na Starém Městě v Praze** (po r.1725; P. Maria se sv. Jáchymem a Annou, Sv. Jan Křtitel mezi sv. Alžbětou a Zachariá- šem, Sen sv. Josefa, Sv. Jan Evangelista na Patmu).

Na Moravě působili v 17. století cizí malíři (hlavně Italové, Němci a Nizozemci), kteří sem přicházeli z hlavního města habsburské monarchie - Vídně. Například jedním z příslušníků rozvět­vené rodiny Tencallů působících v Čechách a na Moravě byl i vlašský malíř Carpophoro Tencalla (1623-1685), jenž zde mj. pracoval pro olomouckého biskupa na zámku v Kroměříži.

K zakladatelské generaci domácího malířství 18. století patří brněnský rodák Jan Jiří Etgens (1691-1757), jehož hlavními díly na Moravě jsou fresky v konventním kostele benediktin­ského kláštera v Rajhradě (1726-1729; např. Oslava benediktinského řádu a jeho rozšíření po světě v kupoli chrámu) a freska v hlavní lodi minoritského kostela v Brně (1732; Na­rození sv. Jana Křtitele), a italsky školený František Řehoř Ignác Eckstein (1689-1740), rodák ze Židovic u Žatce, vycházející z Pozzova architektonického iluzionismu (fresky v hlavní lodi

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Čechy a Morava **/** pozdní baroko a rokoko  **123**

**poutního kostela Nanebevzetí P. Marie na Velehradě** z r.1719-1722, **fresky v Sále předků v Miloticích** a **fresky v loretánské kapli při minoritském kostele v Brně** z r.1723)a Gaulliho luminismu.

Hlavním představitelem zdejší barokní malby, především v oboru fresky, byl však Jan Kryš­tof Handke (1694-1774), jehož mimořádně rozsáhlé dílo je již (po roce 1740) ovlivněno rokoko­vým stylem. K jeho vrcholným a zároveň nejzachovalejším dílům patří výzdoba klenby kaple Božího Těla v jezuitské universitní koleji v Olomouci (1728; s vyobrazenímTriumfu Jaroslava ze Šternberka nad Tatary) a fresky v Nové kapli žerotínského zámku ve Velkých Losi­nách (1742-1744).

Pozdní baroko a rokoko **(1740 - 1780):** podobně jako v architektuře a sochařství, končí i v malířství smrtí představitelů druhé generace vrcholného baroka období velkých osobností. V oboru fresky, která ztrácí svůj epický charakter a stává se spíše dekorativním doplňkem architektury, vynikli jed­nak umělci školení ve Vídni - Johann Lucas Kracker **(1717-1779)** a slezský malíř František Xaver Palko **(1724-1767)**, jednak umělci vycházející z vlivu německé malby a z odkazu domácí tradice (hlavně V. V. Reinera a P. Brandla), k nimž mj. patří Jan Petr Molitor **(1702-1756)** a plzeňský malíř František Julius Lux (asi **1702-1764)**.

Mezi nejvýznamnější představitele závěsných a oltářních obrazů lze mimo řadu jiných uměl­ců zařadit Ignáce Raaba **(1715-1787)** a Antonína Kerna **(1710-1747)**.

Jakousi kvintesenci českého rokoka pak představuje drobnomalba Norberta Grunda **(1717-1767)** vycházející z mnoha různorodých podnětů, zejména však z nizozemského žánru, galantních výjevů francouzského rokoka a z benátského luminismu.

FRANTIŠEK XAVER PALKO **(1724 - 1767):** žák Pavla Trogera na vídeňské Akademii; po smrti Václava Vavřince Reinera hlavní představitel české nástěnné malby. I když byl Trogerovým žákem, postupně uvolňoval svůj vztah k radikální vídeňské škole a prostřednictvím benátské malby nava­zoval na tradici českého barokního malířství a tvorbu V. V. Reinera.

Hlavní díla v Čechách:

**fresky v konventní budově a prelatuře cisterciáckého kláštera na Zbraslavi** (1750-1760);

Apoteóza sv. Mikuláše (1752-1753; kupole chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze); Alegorie církevních ctností Moudrosti, Spravedlnosti, Mírnosti a Síly (1752-1753; pendantivy kupole chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze).

JOHANN LUCAS KRACKER **(1717 - 1779):** vídeňský malíř fresek, oltářních a závěsných obrazů; absolvent a dlouholetý praktikant vídeňské Akademie. Působil na jižní Moravě (hlavní oltář ka­pucínského kostela sv. Jana Křtitele ve Znojmě; kol. r.1750), v Praze (freska Osla­vení sv. Mikuláše na klenbě hlavní lodi jezuitského kostela sv. Mikuláše na Malé

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Čechy a Morava **/** pozdní baroko a rokoko  **124**

Straně;1760-1761), v premonstrátském klášteře v Jasově u Košic (1762-1764) a nakonec v U-hrách, kde vstoupil do služeb jagerského biskupa hraběte Esterházyho.

ANTONÍN KERN (1710 - 1747): první a nejvýznamnější představitel středoevropského malířského rokoka (v Čechách činný přibližně v letech 1731-1738), jenž ve svém díle spojoval prvky benátské a francouzské rokokové malby s vlivy českých vrcholně barokních malířů, zejména Petra Brandla a Kryštofa Lišky. Po studiích v Drážďanech, Benátkách (u Giovanni Battisty Pittoniho) a v Římě se usadil (1741) v Drážďanech, kde se stal úspěšným dvorním malířem.

Významná díla:

Sv. Jan na Patmu (1735; Národní galerie, Praha);

Sv. Apolonie a Sv. Háta (kol. r.1735; Loreta, Praha-Hradčany);

Panna Maria s Ježíškem a čtveřicí světců (1734-1737; Národní galerie, Praha. Obraz P. Marie obklopené čtveřicí světců Kern pojal ve stylu „svatých konverzací“ svého učitele Pittoniho, od něhož se však odlišuje (pro rokoko příznačným) snivým sentimentem a smyslově rozechvělým ruko­pisem);

Obětování Flóře (Österreichische Galerie, Vídeň);

Diana a Bakchus a Venuše a Ceres (Germanisches Nationalmuseum, Norimberk).

NORBERT GRUND (1717 - 1767): žák svého otce Kristiána Grunda; nejvýznamnější představitel čes­ké rokokové malby. Malíř drobných žánrových scén, v nichž navazoval jak na vídeňské, tak na ni­zozemské, italské a francouzské mistry. Po roce 1737 pobýval ve Vídni a cestoval po Itálii a Ně­mecku, kde zřejmě získal hlavní podněty, které formovaly jeho rokokový styl (např. ve Würzburgu, kde byl Grundův bratr dvorním hudebníkem, působil v letech 1750 - 1753 G. B. Tiepolo).

Významná díla:

Vlastní podobizna s paletou (kol. r.1750; olej na plátně; Národní galerie, Praha);

Pokušitel I (kol. r.1760; olej na měděné desce; Obrazárna Pražského hradu, Praha-Hrad. Obraz galantní scény, který je variantou kompozice chované v pražské Národní galerii, představuje typic­kou ukázku Grandova ovlivnění francouzskou rokokovou malbou a její atmosférou galantních slav­ností ve volné přírodě. Popisnou věcnost jeho časných děl zde vystřídaly jakoby vzduchem rozpuš­těné tvary a nálada melancholického snění, kterou již přinášel raný klasicismus);

Obětování Venuši (kol. r. 1760; olej na dřevě; Obrazárna Pražského hradu, Praha-Hrad. Atmo­sférou nostalgických vzpomínek na dávnou dobu antiky, která charakterizuje nastupující klasicis­mus a kterou v obraze vyvolávají kulisy antických ruin a rekvizity starých obřadů, Grund navazoval na romantický prvek rokokové malby);

Dáma na houpačce (Galantní scéna v parku I) (kol. r.1760; olej na dřevě; Národní gale­rie, Praha);

Paridův soud (před r.1767; olej na měděné desce; Národní galerie, Praha).

Další díla:

Skalnatá krajina s tůní a pastýřkou na oslu (po r.1750; olej na dřevě; Národní galerie, Praha);

Občerstvení v parku (Galantní scéna v parku I) (před r.1760; olej na plátně; Národní

galerie, Praha);

**XI / UMĚNÍ BAROKA / malířství /** Čechy a Morava **/** pozdní baroko a rokoko  **125**

Krajina s pastýři u jezera I (kol. r.1760; olej na plátně; Národní galerie, Praha);

Římská zřícenina (kol. r.1760; olej na dřevě; Národní galerie, Praha);

Přístav s kouřícím mouřenínem (Španělský přístav) (po r.1760; olej na dřevě; Národní galerie, Praha).