

# Literatura v intermediální perspektivě 1

Distanční studijní text

**Ondřej Haničák, Libor Martinek**

**Opava 2018**



**SLEZSKÁ  
UNIVERZITA**  
FILOZOFICKO-  
PŘÍRODOVĚDECKÁ  
FAKULTA V OPAVĚ

**Obor:** Literatura a lingvistika

**Klíčová slova:** Česká literatura, literatura a hudba, literatura a výtvarné umění, intermedialita.

**Anotace:** Předmět seznamuje posluchače s intermediálními relacemi umění, a to jednak obecně, s úvodními výklady o principech intermediality, jednak speciálně pro starší období (do éry romantismu) se vztahy literatury a hudby a literatury a výtvarného umění.

**Autoři:** **Mgr. Ondřej Haničák**  
**Doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D.**

## Obsah

ÚVODEM.....	7
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	8
1 INTERMEDIALITA.....	9
2 LITERATURA A HUDBA .....	18
3 LITERATURA A HUDBA V INTERMEDIÁLNÍM VZTAHU .....	28
3.1 V pozici „mezi“.....	29
3.1.1 Slovo a jeho magická moc .....	29
3.2 V prostoru mezi literaturou a hudbou .....	30
3.2.1 Výzkum v oblasti vzájemných vztahů literatury a hudby.....	30
3.2.2 Komparatistický přístup.....	30
3.2.3 Intermediální přístup .....	31
3.2.4 Rozdílnost percepce .....	31
3.2.5 Geneticky spřízněné metody.....	31
3.3 Literatura a hudba jako předmět komparatistického výzkumu .....	32
3.3.1 Příbuzné a rozdílné charakteristiky.....	32
3.3.2 Historie vzájemného vztahu.....	33
3.3.3 Literatura a hudba z estetického pohledu.....	35
3.3.4 Pohled sémiotický .....	36
3.4 Literatura a hudba v intermediální perspektivě.....	36
3.4.1 Historie intermediality .....	37
3.4.2 Intermedialita v pojetí Wenera Wolfa .....	37
3.4.3 Základní odlišnosti v pojetí intermediality podle I. O. Rajewskyové.....	38
3.4.4 Typologie intermediálních projevů podle I. O. Rajewskyové .....	38
3.4.5 Typologie intermediálních projevů podle Wenera Wolfa .....	39
3.4.6 Relační intermedialita .....	40
3.4.7 Strukturní intermedialita .....	40
3.4.8 Závěrem .....	42
4 VZTAH HUDBY A JAZYKA, VZTAH ŘEČI A HUDBY, HUDBA A MYTOLOGIE.....	47
4.1 Vztah hudby a jazyka .....	47
4.2 Vztah řeči a hudby.....	48

4.3	Mytologie a hudba.....	49
5	VZTAH HUDBY A LITERATURY U STAROVĚKÝCH BLÍZKOVÝCHODNÍCH NÁRODŮ A VE STARÉM ŘECKU, KŘESŤANSKÝ LITURGICKÝ ZPĚV, DUCHOVNÍ PÍSNĚ A HRY, UMĚLÁ SVĚTSKÁ TVORBA .....	53
5.1	Starověk.....	54
5.2	Křesťanský liturgický zpěv .....	55
5.3	Duchovní písně a hry.....	56
5.4	Umělá světská zpěvní tvorba.....	56
5.5	Duchovní písně a hry v Českých zemích .....	57
6	VZNIK VÍCEHLASU. VZTAH LITERATURY A HUDBY V ARS ANTIQUA A ARS NOVA. VZTAH LITERATURY A HUDBY V ČESKÉ GOTICE A HUSITSTVÍ. VZTAH LITERATURY A HUDBY V RENESANCI, V OBDOBÍ ZAALPSKÉHO HUMANISMU A REFORMACE. SLOHOVÁ SYNTÉZA. VZTAH LITERATURY A HUDBY V ČESKÝCH ZEMÍCH V 16. STOLETÍ. ....	62
6.1	Vícehlas.....	63
6.2	Česká gotika a husitství.....	63
6.3	Vrcholná renesance .....	66
6.4	Zaalpský humanismus a reformace .....	67
6.5	Slohová syntéza.....	67
6.6	České země v 16. století.....	68
7	VZTAH HUDBY A LITERATURY V OBDOBÍ BAROKA, KLASICISMU A ROMANTISMU .....	73
7.1	Baroko .....	74
7.1.1	Opera a zpěvní formy italského baroka .....	75
7.1.2	České hudební baroko .....	77
7.2	Klasicismus .....	79
7.2.1	Český klasicismus.....	81
7.2.2	Česká hudební emigrace za klasicismu.....	82
7.3	Období evropského hudebního romantismu (1820 – 1900).....	82
7.3.1	Raný německý romantismus .....	83
8	LITERATURA A VÝTVARNÉ UMĚNÍ – ÚVOD A ZÁKLADNÍ POJMY .....	94
8.1	Vztah literatury a výtvarného umění.....	95
8.2	Specifika přístupu k výtvarným dílům v rámci dějin umění.....	96
8.3	Charakteristika hlavních oborů výtvarného umění .....	96
8.4	Specifika hlavních oborů výtvarného umění a jejich formální analýzy.....	97

8.5	Problematika stylového a časového zařazení děl výtvarného umění .....	98
9	VÝVOJ STAROVĚKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ A JEHO REFLEXE V LITERÁRNÍ TVORBĚ.....	100
9.1	Přehled vývoje výtvarného umění starověkého Egypta .....	101
9.2	Přehled vývoje výtvarného umění starověkého Řecka .....	106
9.3	Přehled vývoje výtvarného umění starověkého Říma.....	109
10	VÝVOJ STŘEDOVĚKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ A JEHO REFLEXE V LITERÁRNÍ TVORBĚ.....	114
10.1	Předrománské umění .....	115
10.2	Románské výtvarné umění .....	119
10.3	Gotické výtvarné umění.....	120
10.4	Specifické formy synkreze obrazu a textu ve středověkém umění .....	124
10.5	Středověké texty o výtvarném umění .....	125
10.6	Texty o středověkém umění .....	127
10.6.1	Gotický revival.....	127
10.7	Další aspekty textů o středověkém výtvarném umění .....	128
11	VÝVOJ RENESANČNÍHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ A JEHO REFLEXE V LITERÁRNÍ TVORBĚ.....	129
11.1	Obecná charakteristika renesančního výtvarného umění .....	130
11.2	Chronologie renesančního výtvarného umění .....	132
11.3	Severská renesance (renesanční umění v Zaalpí) .....	132
11.4	Nástin vývoje renesanční architektury, sochařství a malby .....	132
11.5	Specifika literárních textů vztahujících se k renesančnímu umění.....	134
11.6	Renesanční texty o umění.....	135
12	VÝVOJ BAROKNÍHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ A JEHO REFLEXE V LITERÁRNÍ TVORBĚ.....	139
12.1	Obecná charakteristika barokního výtvarného umění .....	140
12.2	Orientační periodizace barokního výtvarného umění.....	141
12.3	Rozšíření a hlavní znaky barokního výtvarného umění .....	141
12.4	Stručná charakteristika barokní architektury .....	142
12.5	Stručná charakteristika barokního sochařství a malířství .....	143
12.6	Barokní knižní kultura .....	145
12.7	Synkreze obrazu a textu v barokním umění – univerzitní teze.....	146
12.8	Barokní texty o výtvarném umění .....	146

13 UMĚNÍ KLASICISMU A ROMANTISMU A JEHO REFLEXE V LITERÁRNÍ TVORBĚ.....	148
13.1 Obecná charakteristika výtvarného umění klasicismu .....	148
13.2 Klasicistní architektonická tvorba .....	150
13.3 Charakteristika klasicistního sochařství a malby.....	151
13.4 Charakteristika umělecké produkce období romantismu .....	152
LITERATURA .....	154
SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY .....	159
PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....	160

## ÚVODEM

V tomto studijním textu se seznámíte jednak s obecnými poznatky o intermedialitě, jednak se specifickou situací vztahu literatury a hudby a literatury a výtvarného umění ve starší době. Na tuto oporu navazuje opora předmětu *Literatura v intermediální perspektivě 2*, kde se věnujeme novějšímu období, včetně nového umění – filmu.

Jednotlivé kapitoly mají shodnou strukturu. Začátek tvoří Rychlý náhled kapitoly se stručným obsahem výkladu. Následují Cíle kapitoly, které shrnují znalosti, které student po úspěšném a aktivním prostudování příslušné kapitoly získá. Nechybí rovněž informace o rámcovém čase potřebném k prostudování jednotlivých kapitol, stejně jako i Klíčová slova kapitoly, která slouží ke snadné orientaci v problematice. Nejpodstatnější částí každé kapitoly je pak samotný text, který je členěný do jednotlivých podkapitol a rozšířený o doplňující otázky a úkoly, jejichž cílem je vést studenta k cílenému samostatnému studiu. Nezbytnou součástí je rovněž závěrečné Shrnutí kapitoly, stručně a výstižně rekapitulující nabyté informace.

V závěru studijní opory studenti naleznou také bibliografické zdroje, které je vhodné využít při studiu dané problematiky.

Doufáme, že vám vytvořený studijní materiál bude dobrým pomocníkem při studiu předmětu a napomůže vám získat patřičné poznatky.

## RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

První blok výkladu studijní opory je věnován problematice intermediality, kde se objasňuje nejprve základní pojem medialita, poté od něj odvozené slovnědruhové a slovotvorných deriváty, včetně intermediality, jež je stavěna do kontrastu k podobným pojmům a termínům. Jde přitom o označování širokého spektra jevů z oblasti komunikace v nejširším smyslu, tedy i umělecké, kam zahrnujeme literaturu jako umělecký druh, která vstupuje do různých intermediálních relací s hudbou, filmem či výtvarným uměním.

Pokud jde o intermediální vztahy literatury a hudby, relace mezi oběma uměními můžeme načrtnout na různých úrovních, rozvrhnout do různorodých směrů při zohlednění rozličných prvků.

1. Hudba v literatuře – veškeré informace o hudbě objevující se v literárním díle tematizovaným způsobem (podle terminologie Stevena Paula Schera „verbální hudba“).
2. Hudba a literatura – aktualizování v uměleckém jazyce prozodických vlastností přirozeného jazyka. V tomto smyslu hudební vlastnosti obsahuje každá jazyková výpověď (obsah této kategorie je větší než Scherova „hudba slov“).
3. Hudebnost literatury – vystoupení literárního díla za svůj ontologický statut směrem k statutu, který je vlastní jinému umění (např. interpretace hudebních technik a forem v literárním díle, která napodobuje hudební kompozici apod.).

V rámci šesti kapitol, strukturovaných na základě jednotlivých lekcí, je čtenáři studijní opory ve stručnosti představen vývoj výtvarného umění v širokém časovém rozpětí od umění doby starověkého Egypta po výtvarnou tvorbu romantismu. Z naznačeného časového intervalu je zřejmé, že se v rámci jednotlivých kapitol omezíme pouze na zběžnou charakteristiku daných epoch a nejvýznamnějších uměleckých památek.

Pozornost budeme na jedné straně věnovat literárním zdrojům, z nichž výtvarní umělci čerpali náměty pro svá díla., na druhé straně budeme sledovat literární reflexe, která naopak vzbuzovala díla výtvarného umění. Budeme se věnovat specifikům antických textů o výtvarném umění, charakterizujeme si také takto laděné texty ze středověkého a novověkého období.



## 1 INTERMEDIALITA

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Po prostudování textu se budete orientovat v základní terminologii intermediality. Termín bude postaven do kontrastu s příbuznými pojmy intertextualita, multitextualita, hypertextualita atd.

---

### CÍLE KAPITOLY



- Cílem kapitoly je orientace v terminologické bázi intermediality.
- 

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



intermedialita, multimedialita, transmedialita, hypermedialita, mixed-medium

---

Pojmenujme nejprve výchozí problém: je jím v současnosti značně široké užívání slova médium, zejména v podobě jeho slovnědruhových a slovtvorných derivátů u označování širokého spektra jevů z oblasti komunikace v nejširším smyslu, tedy od veřejných sdělovacích prostředků až po otevřenou množinu uměleckých aktivit nejrůznějšího charakteru výrazového i obsahového. V důsledku toho se slovo médium a jeho deriváty dostává do komplikovaných „konkurenčních“ vztahů s celou řadou slov s terminologickými a konceptuálními ambicemi z oblastí intermediality, intertextuality, multitextualita, hypertextualita.

Velmi obecně lze říci, že slovo médium představuje prostředek umožňující komunikaci. V tomto smyslu se dostává do blízkosti nejen termínu kanál, ale i kód. Na druhé straně slovo multimedialita označuje nové typy komunikátů, textů, jde tedy i o multitextualitu, multikódovost, zpravidla i o hypertextualitu, dokonce se takto označují i díla v tomto smyslu heterogenní a zároveň (nějak) celistvá. V těchto souvislostech pak jde tedy o různé formy předávání informací v nejširším slova smyslu a to vede k tomu, že se užívá mnohdy těchto výrazů s nejasným vztahem k opozici označující – označované.

Pokud chceme v této oblasti dosáhnout určitého terminologického a konceptuálního vyjasnění, je třeba obrátit pozornost k obecné teorii informace, ke z ní odvozeným teoriím

sociální komunikace a zejména pak k sémiotice. Připomeňme nejprve technicko-matematickou podstatu obecné teorie informace, chápeme teorie sociální komunikace jako jistou antropologizaci obecné teorie informace. Uplatníme-li základní sémiotická hlediska zároveň se zřetelem ke schématům obecné teorie informace, dostaneme se k jakési opozici, která je analogií klasického sémiotického vztahu výraz - obsah: termíny kanál, médium představují pak dimenzi sdělující technologie, sdělení/zpráva/message pak dimenzi sdělovaného. Problémem zůstává pozice kódu mezi sdělující technologií a sdělením. Je bez obtíží řešitelná, jestliže využijeme pojmy substance a forma výrazu v hjelmslevovském smyslu, neboť pak je substanční složka výrazové stránky kódu soumezná, kontaktní se sdělující technologií, zatímco forma výrazu je soumezná, kontaktní se sdělením.

I v tomto rámci úvah ovšem zůstává otevřenou otázkou kauzálních, interdependentních vazeb kanál - médium - kód - sdělení, tedy otázka, nakolik si kterákoli z uvedených složek svým variantním charakterem vynucuje vlastnosti kterékoli z ostatních ve vzájemných vztazích.

Výchozím slovem dalších úvah bude text. Pro tuto chvíli přijmeme následující vymezení, které vychází z výše zavedených termínů: text je bilaterální jednota kódu a sdělení. (Problém, který zůstane stranou: transformovatelnost každé bilaterální teorie na unilaterální a naopak.)

Další otázkou, která musí být řešena, je šíře pojmu text. Spojení šíře pojmu text je třeba chápat v dvojím smyslu: jde jednak o spektrum druhů textů navzájem různých na základě různosti kódů v soumeznosti s růzností médií, jednak je to otázka hranic jednotlivého textu daných identitou kódu a sdělení. Různá pojetí takto dvojím způsobem vymezených hranic textu pochopitelně mění podmínky pro pojetí inter/transtextuality (přijmeme pro tuto chvíli konvenci funkční identity obou těchto termínů) a multitextuality. Intuitivně lze intertext a multitext rozlišit takto: intertextualita se týká vztahů textů chápaných z nějakého důvodu samostatně, multitextualita se týká členitelnosti, která je sekundární vzhledem k nějak odůvodněné primární celistvosti textu. Kritériem onoho důvodu je protiklad homogenosti – heterogenosti mediální stránky textu, přirozeně ve vztahu, soumeznosti s charakterem kódu.

V této souvislosti je tedy role média jako technologie klíčová. Touto cestou je možné intertextualitu a multitextualitu promítnout na pojem intermediality následujícím způsobem:

- a) mediálně homogenní intertextualita není intermedialita;
- b) mediálně homogenní multitextualita není intermedialita;
- c) mediálně heterogenní intertextualita je intermedialita;
- d) mediálně heterogenní multitextualita je intermedialita.

Do „konkurenčního“ vztahu se pojem multitextuality dále dostává s hypertextualitou: především poznamenejme, že hypertextualita zde budiž chápána bez běžné apriorní

závislosti na elektronické komunikaci, tedy v hypersémiotickém smyslu (Derrida, Bachtin). Musíme nejprve vzít na vědomí dvojí chápání pojmu hypertext: je to jednak jakýsi

- a) „nadtext“ – s vnitřní strukturací z hlediska produkce, tedy komplexní komunikát, jednak b) nelineární strukturace z hlediska recepce spočívající v různých čtecích drahách (linking), přičemž je třeba rozlišovat obligatorní a potencionální linking z pohledu produkce. V této souvislosti se mluví často o „negaci“ klasického schématu autor – text – čtenář.

Ve smyslu a) může konkurovat pojem hypertext pojmům multitext a možná i intertext, a to v závislosti na řešení otázky šíře textu, vyplývá, že:

- hypertextualita mediálně homogenní není intermedialita;
- hypertextualita mediálně heterogenní je intermedialita.

Dále platí, že:

- a) hypertextualita mediálně homogenní je multitextualita;  
b) hypertextualita mediálně heterogenní je intermedialita.

Rovněž platí, že:

ba) hypertextualita mediálně heterogenní, spočívající v různosti média v soumeznosti s růzností kódu jako „nadtext“ daný produkční intencí, normou, konvencí, jsou takové útvary jako divadlo, hudební divadlo, film, laterna magika, kinoautomat...;

bb) hypertextualita mediálně heterogenní – jako transformace jsou všechny druhy „mediálních překladů“ (dramatizace básnického nebo prozaického textu, filmové zpracování literárního textu, ale i programní hudba apod.).

Vztahy mezi médii se realizují v několika modech (Sczczepanik 2002a)<sup>1</sup>:

1. **Intermedialita** zahrnuje oproti jiným mediálním relacím skutečnost, že v rámci jejich průniku jsou veškeré zúčastněné entity transformovány, jsou sjednocovány do nového celku. Nejedná se o jednotlivé volné mixy, kombinace či přenosy, ale výsledná forma musí být jednolitým tvarem se svou vlastní kvalitou. Autor vytváří konceptuální fúze,<sup>2</sup> výstavba prostoru v díle je daná stíráním hranic mezi jednotlivými uměními.
2. **Transmediální relace** lze definovat jako vztahy mezi médii, které jsou založené na principu transpozice nebo transferu. Tato relace se vyskytuje, pokud vedle sebe

<sup>1</sup> Petr Sczczepanik vychází volně z třídění Erica Vose (1997: 325–336).

<sup>2</sup> Tímto termínem označuje intermédiá Dick Higgins v připojené pasáži (1981) ke své stati *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia* (1965): Dick Higgins with an Appendix by Hannah Higgins, *Synesthesia and Intersenses: Intermedia* ([http://www.ubu.com/papers/higgins\\_intermedia.html](http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html)).

působí jednotlivé formy, aniž by docházelo k jejich propojování, k jejich vzájemné interakci.

Jako příklady tohoto vztahu lze uvést buď osobu umělce působícího ve více médiích, který se nenechává výrazně ovlivňovat jednotlivými koncepty odlišných oblastí tvorby, zachycenou knihu v diegetickém obraze, která působí pouze jako předmět, není nositelem proměny významu, kulisu stvořenou z knihovny, která sice charakterizuje postavy, ale obsah knih, ani jejich tituly nejsou zřejmé, nebo přesnou adaptaci bez vnitřní transformace.

3. **Multimediální relaci** lze označit jako vztah juxtapoziční. Mediální formy jsou vedle sebe kladeny zcela volně, lze je jasně oddělit, aniž by byla narušena jejich jednota.

Jasný příklad nalézáme v multimediální encyklopedii využívající k doložení informací různé umělecké druhy, text, filmovou ukázkou, fotografii, obraz. Jednotlivé části spolu kooperují, ale mohou fungovat i zcela samostatně.

4. **Hypermediální relace**<sup>3</sup> jsou vztahy mezi globálním hypermédiem a různými mediálními prvky a formami, jež jsou uvnitř něj síťově propojeny.

Tento spoj je nejjasněji vidět na příkladu internetové sítě obsahující mnohomedialní dokumenty. Jejich propojení je možné díky jednotnému digitálnímu kódu. Informace na síti jsou sice stále odlišnými médii, navíc na sobě nezávislémi, ale jejich forma je převedená na stejný formát.

5. Posledním typem jsou pak **Mixed-media**, která kombinují výrazové prostředky jednotlivých uměleckých druhů, či včleňují prvky jednoho média do struktury média druhého. Jednotlivé části lze oddělit, ale na rozdíl od multimédií nemohou po rozdělení samostatně fungovat.

Jako mixed-medium lze chápat obraz, do jehož plochy je zahrnuta báseň, jinými slovy báseň se silným vizuálním prvkem. V kontrastu k tomu je pak vizuální báseň, která však spadá do oblasti intermediality.



## DEFINICE

Intermedialita (lat. *inter*: mezi; lat. *medius*: prostředník, zprostředkující) lze (v souladu s Wernerem Wolfem) definovat jako případ, kdy je prokazatelné, že v artefaktu jsou záměrně užita alespoň dvě distinktivní výrazová nebo komunikační média v souladu s konvencí; intermedialita se tedy definuje analogicky k intertextualitě, která označuje skutečnost, kdy je do textu prokazatelně zahrnut další (slovesný) text. „Médium“ jako báze intermediality je podobně problematické jako pojem „text“ v intertextualitě. Od užšího, techničtějšího chápání „médií“ výzkum intermediality dnes často upouští a nahrazuje je

<sup>3</sup> Pojem hypermédií navazuje na poststrukturalistické teorie sledující textové universum. Tématem hypermediality se zabývají Theodor H. Nelson, George P. Landow, Jacques Derrida či Roland Barthes.

širším chápáním, které zahrnuje tradiční umění; toto pojetí se proto do značné míry kryje s *interart(s) studies*. (Wolf 2006: 345)

Typologicky lze intermedialitu rozdělit:

- a) podle použitých médií: pro literaturu např. podle toho, zda je druhým médiem výtvarné umění, film nebo hudba;
- b) podle toho, co tvoří dominanci: intermediální formy bez jasné dominance, např. hudba a poezie v umělé písni, versus intermedialita s dominancí určitého média proti jinému nebo jiným, např. ilustrace zaměřené na určité místo v románu;
- c) podle množství intermediálních vztahů: „parciální“, tzn. týkající se části díla, versus „totální“, které se týkají celého díla, v oblasti hudebně – literární intermediality např. drama s hudebními vložkami versus opera;
- d) podle geneze intermediality: „primární intermedialita“, u níž je intermedialita podobně jako v případě historie obrazu od začátku součástí konceptu díla, versus „sekundární intermedialita“, u níž dochází k intermedialitě teprve posléze, často přičiněním někoho jiného, např. u filmových verzí románů;
- e) podle zvláště důležitého rozlišujícího kritéria kvality intermediálního vztahu:  
V „manifestní intermedialitě“ zůstávají užitá média jako taková v díle zřetelná, takže je lze bezprostředně rozpoznat a žádné z nich nepřevládá: týká se to např. pohyblivých obrázků, „dramatického“ textu a hudby ve zvukovém filmu. Intenzita intermediálního vztahu přitom může kolísat mezi pólem „kontiguity“ (hraničního území), např. v dětské písni, kde text a hudba stojí vedle sebe, a pólem „syntézy“, např. ve wagnerovské opěře. V protikladu vůči manifestní intermedialitě je „skrytá intermedialita“, při níž se vždy vytváří určitá dominance, takže médium, které nepřevládá, v důsledku změny média zaniká v dominantním médiu díla, jež je jakoby překryje; z toho důvodu nedokážeme původní médium na pohled vždy v díle rozpoznat. V případě skryté intermediality tedy může být problém prokázat, že vůbec je o intermedialitu, konkrétně se to týká jedné její důležité formy: imitace, resp. inscenace cizího média, tedy případu, kde je patrná snaha pomocí ikonických místo referenčních znaků napodobit v jednom médiu (často až na hranice jeho možností) médium jiné, např. když se literární text využitím určitých struktur přibližuje hudbě. K tomu, abychom rozpoznali intermedialitu, zpravidla potřebujeme „čtenářské pomůcky“ (paratextové odkazy, popisky obrázků apod.). Tyto pomůcky patří ke druhé formě skrytě intermediálních vztahů: k intermediální tematizaci, kde jsou obvyklým způsobem užívány znaky jednoho média, a tím se vytváří reference vůči jinému médiu: např. popis obrazu v literární *ekphrasis* (ekfrázi). V manifestní podobě se intermedialita v literatuře vyskytuje zřejmě odjakživa, zvláště v tradičním spojení hudby a textu v písni. Naproti tomu skrytá intermedialita, zejména v podobě imitace cizího média, se v literatuře začala

objevovat poměrně nedávno. V románu se pokusy přiblížit se malířství datují od konce 18. století, experimenty s muzikalizací od romantismu a imitace filmových technik od doby moderny. Spektrum funkcí intermediality je neobyčejně široké. V literatuře zahrnuje mj. experimenty směřující k prohlubování a rozšiřování hranic vlastního média, vytváření metafikcionálních/estetických prostorů reflexe (metafikce) nebo posilování, ale i narušení estetické iluze. (Ibidem: 345–346)

Pojem intermediality lze chápat ve dvou vymezeních lišících se šířkou záběru:

1. Širší vymezení intermediality lze definovat propojováním jednotlivých mediálních forem do pevného, neoddělitelného celku. „Koncepty jednoho média nahradí v jejich funkci koncepty média jiného, a tím danou mediální tvorbu zevnitř transformují. Výsledkem této fúze je nová hybridní forma, která mísí strukturní rysy dřívějších mediálních forem, ale současně obsahuje kvality zcela nové.“ (Szczepanik 2002b: 56) Jde o různé vazby mezi formami, o technologické fúze mezi aparáty jednotlivých médií, v rovině percepce pak o proměny recepčních návyků příslušejících daným médiím.
2. Intermedialita v užším pojetí pak zahrnuje oproti prvnímu vymezení prvek reflexivity. „Strukturní prvky různých médií se střetávají, usouvztažňují a vzájemně proměňují, přičemž výsledná hybridní forma vzešlá z této transformace reflexivně zviditelňuje strukturní rysy a vzájemnou diferenciaci kolidujících médií.“ (Ibidem.)



## OTÁZKY

Zamyslete se nad otázkou intermediality. Jak se snaží nalézat významy v prostoru „mezi“ (inter-média), ve vztahu dvou či více médií a jejich forem? Jak se strukturní prvky těchto médií střetávají? Vstupují například do vzájemné fúze a proměňují se na základě syntézy, v níž lze už jen stěží od sebe oddělit původní autonomii jednotlivých složek? Jak se touto nedělitelnou fúzí charakter intermediality liší od síťové propojenosti (hypermedialita), přenosů (transmedialita), juxtapozic (multimédia) či kombinací (mixed-media).



## KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Zamyslete se nad tím, zda jsou intermediální formy součtem relativně cizorodých elementů, nebo jsou výsledkem jejich hluboké transformace? Lze intermediální vztahy v současnosti nalézt prakticky ve všech uměleckých rovinách, tedy v rovině obrazu, zvuku

či textu? Může současně jít i o vztahy mezi různými formálními principy a v neposlední řadě také o fúze percepčních návyků, odkazujících k širšímu technologickému a kulturnímu kontextu produkce a recepce různých médií?

---

## DALŠÍ ZDROJE



HIGGINS, D. Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia, *Something Else Newsletter*, roč. 1, č. 1, Something Else Press, 1966.

HIGGINS, D. Dick Higgins with an Appendix by Hannah Higgins, *Synesthesia and Intersenses: Intermedia* ([http://www.ubu.com/papers/higgins\\_intermedia.html](http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html)).

JIROUŠEK, J. *Předpoklady a počátky české avantgardy aneb K sémiotickým rozměrům komparatistiky*, *Estetika*, 2002, č. 38, s. 230–243.

MCLUHAN, H. M. *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota 2000.

VOS, E. The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Internal Studies. In: *Internal Poetics. Essays on the Interpelations of the Arts and Media*. Lagerroth, E.-B. (ed.). Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1997, s. 325–336.

---

## PRO ZÁJEMCE



Ve sborníku *Intermediální poetika příběhu* (S. Fedrová – A. Jedličková, eds., 2011) a zaměřte se např. na studii Petry Pollákové, jež se zaměřila na druhou či dokonce třetí posmrtnou existenci Beatrice Cenci, koncem 16. století popravené za účast na otcovraždě. Vychází přitom z mnohem pozdějšího obrazu, považovaného za její portrét. Odpovězte si na otázku, proč se právě Beatrice coby zosobnění nevinnosti, která se postaví proti zvlí, ocitla v pozici symbolu, s nímž bylo v průběhu staletí libovolně nakládáno.

---

## TUTORIÁL



Pojem intermedialita poprvé použil básník Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) na počátku 19. století, od něho ho v 60. letech 20. století převzal Dick Higgins, který s pojmem dále pracoval.

Intermedialita zkoumá vztahy různých médií, která se vzájemně prolínají, a jejich spojením vzniká úplně nové dílo, jehož části od sebe již nejdu oddělit. Příkladem je

happening, který vznikl sloučením hudby, divadla a koláže. Dalším výsledkem intermediality je video, ale i ono dnes slouží ke zrodu nových forem – DVD a internetu.

Proces intermediality může sledovat každý. Např. na programu ČT24 je odvysílána reportáž, týkající se přímé volby prezidenta, a během hodiny zprávu přeje informační server Novinky.cz. Anebo v Otázkách Václava Moravce politik něco řekne a za nedlouho se zpráva objeví na internetu.

Intermediální sdělení je velmi specifickým sdělením, které pracuje s aluzemi, citacemi, odkazy, znalostmi a zkušenostmi příjemců i vysílatelů informací. U Denise McQuaila nacházíme místo termínu intermedialita jeho variaci, pojmenování *intermediace*. V současnosti ale tento pojem nepoužívá příliš mnoho vědců, protože do jisté míry zavádí pozornost do oblasti, která nemá s mediálními sděleními souvislost, konkrétně k mediaci<sup>4</sup>. Lze předpokládat, že různé názvy pro totéž vznikly kvůli nesouladu překladů.



## ŘEŠENÁ ÚLOHA

Najděte příklady k transmediální relaci, multimediální relaci, hypermediální relaci, mixed-medium.



## SHRNUTÍ KAPITOLY

Na začátku výkladu jsme konstatovali jistou promíšenost a nejednotnost užívání termínu médium. Šlo nám o to, aby se synonymně neužívalo médium/text, médium/kód – aby tedy médium zůstalo ve shodě s obecnou teorií informace ve složce technologie (pochopitelně v nejširším slova smyslu, bez závislosti na „elektronické revoluci“).

Naznačili jsme také jisté problémy v úhrnu se týkající identity textu v závislosti na vztazích interdependence a kauzálních vazeb mezi prvky komunikačního schématu (kanál, médium, kód, sdělení). Identita sdělení je pochopitelně obligatorním problémem transformací (mezižánrových překladů). V tom případě jde o „kauzální“ relace médium – kód – sdělení. V ostatních souvislostech (primární multitextualita, hypertextualita) jde o problém, že nějaký sémiotický akt (interakt) je shledáván v nějakém smyslu celkem, tento celek však není dán identitou sdělení, je naopak dán totožností dominantní komunikační funkce. Tím, co jsme označili spojením v nějakém smyslu, je stabilita normy upravující

<sup>4</sup> *Mediace* (z lat. *mediare* = „být uprostřed“, z toho česky *zprostředkování*) je způsob pokojného řešení sporů a konfliktů, jehož cílem je dohoda. Uplatňuje se v právu i mimo ně, zahrnuty jsou v ní nejen právní, ale vždy také psychologická či sociální specifika.



pravidelnost funkční koexistence médií a kódů. (Měkkost přechodu mezi transformací a ostatními typy zůstane v této chvíli stranou.)

Otevřenou otázkou je, zda můžeme vycházet ze silného předpokladu, že médium i zde primárně determinuje kód, nebo zda je třeba studovat problémy identity/neidentity u média a kódu odděleně.

Soudíme, že na počátku výkladu připomenutá expanze užívání termínu médium do oblastí mimo technologie a substance výrazu komunikace svědčí, že v uvedených souvislostech je funkce média zejména ve vývoji současných a budoucích způsobů komunikace jak věcné, tak i estetické, dominantní.

---

## 2 LITERATURA A HUDBA



### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Po prostudování textu se budete orientovat v základní terminologii interdisciplinárního vztahu dvou umění - literatury a hudby;

- ve významných představitelích literárněvědného a muzikologického bádání;
- stěžejní příručky (dějiny hudby, bibliografické přehledy aj.).



### CÍLE KAPITOLY

Budete se orientovat:

- ve vztahu literatury a hudby v různých druzích vokální či vokálně instrumentální hudby, melodramu, v přesazích do možných typů hudebně slovesné koexistence z hlediska vývoje evropské a české hudby i z hlediska žánrových a formových vidů.



### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

interdisciplinarita, vztahy umění, literatura a hudba, literárněvědné bádání, muzikologické bádání, dějiny literatury, dějiny hudby

Historie reflexe vztahu literatury a hudby je velmi stará, sahá svými kořeny až do antických dob (zůstaneme-li v oblasti evropské kultury založené na středozevní antické i židovské kultuře) a zasahuje do různých oblastí a disciplín filozofie, muzikologie, literární vědy, estetiky, sociologie atd. V posledních letech se rozšířilo schéma hudebně-literárních výzkumů, které navrhl Steven P. Scher. Vyděluje v něm tři rovnocenné sféry problémů: „literatury v hudbě“, „hudby a literatury“ (vokální hudba) a „hudby v literatuře“. Prakticky se dané schéma odráží rovněž v edici „Word and Music Studies“ – *Word and Music Studies, Defining the Field* (v red. W. Bernharta, S. P. Schera a W. Wolfa, Amsterdam – Atlanta 1999).

Náš základní přehled bude zaměřen nejprve na dva módy vztahu literatura a hudba: literatura v hudbě, hudba a literatura.<sup>5</sup> V závěru semináře se budeme zabývat zbývajícím módem – hudbou v literatuře.

Pojem literatura (z latinského littera = písmeno) zdůrazňuje podobně jako český ekvivalent písemnictví primární vázanost na písemnou fixaci. V historickém vývoji vznikají mezi uměleckou literaturou a dalšími druhy umění (i hudbou) významné interakce, na něž ovšem nelze vztah literatury obecně k jednotlivým umělecky orientovaným produkčním okruhům redukovat, neboť neméně vyhraněná je i vazba věcné (odborné, vědecké) literatury k těmto okruhům.

Umělecká slovesnost se složitě začleňuje do různých dobových systémů umění (významné jsou i procesy vyčleňování). Vztah k hudbě je tu odjakživa velmi výrazný a dynamický. Řecký výraz músiké označoval ještě ve své adjektivní podobě příslušnost něčeho nikoli k vlastní hudbě, nýbrž k souboru zvukových (slovesných, hudebních) a pohybových (tanečních), tedy múzických aktivit (musica), takže již první evropské pojmenování hudby se vztahovalo i na slovesnou produkci, resp. na dosud nerozlišenou jednotu esteticky fungující slovesnosti s hudbou a tancem. Později zaujaly disciplíny hudebního (musica) a literárního charakteru (např. rétorika) místo v systému *artes liberales*. Od humanismu sílí vazba hudby (mj. vlivem pojmu *musica poetica*) na filologické trivium a rozpad středověké vzdělávací soustavy uvádí nově chápanou literaturu a hudbu (jako tvorbu, nikoli nauku) i s dalšími typy umění do nově konstituovaného systému umění. Vzniká tím nový typ souběžnosti literatury a hudby, přičemž literatura vzhledem ke svému významnému působení i ke značné rozpracovanosti svých teoretických reflexí často vystupuje jako vzor či dominantní oblast umění vůbec. Hudba je nejednou chápána jako podřízená poezii. Výklady hudby se přizpůsobují chápání literatury (a odtud i jazyka), dochází k tzv. literarizaci hudby (ale i malířství). Tento literárněcentrický trend má výraznou a dodnes pokračující tradici. Literárního (poetického, rétorického) či lingvistického a literárněvědného původu jsou četné termíny a pojmy zabydlené v odborné komunikaci o ostatních druzích umění (např. *compositio*, *opus*, *styl*, později *syntaxe*, *morfologie*, *syntagma*, *paradigma*). Také řada hudebně formových a žánrových označení, jež dnes pocítujeme jako ryze hudební, má původ v názvech literárních forem, žánrů apod. V éře formování národních umělecko-produkčních okruhů se pak literatura v národním jazyce stává bezprostředním tvůrčím vyjádřením příslušných programů a působí na obsahovou profilaci mimoliterárních uměleckých výtvorů, resp. funguje jako modelový případ národního umění. Tento fakt je důležitý i pro genezi národní hudby v českém kulturním okruhu. Vývoj hudební estetiky je nicméně veden snahou o vyjasnění rozdílů mezi hudbou a literaturou (Ambrosův spis *Die Grenzen der Musik und Poesie*, 1856).

---

<sup>5</sup> Podrobněji viz *Slovník české hudební kultury*, s. 519-530.

Interakce literatury a hudby spočívá v řadě souvztažností a je založena v několika vzájemně se prostupujících rovinách:

1. Hudba a slovesnost vystupují jako dva druhy záměrné zvukové produkce a komunikace člověka. Jako vzor komunikačního nástroje funguje spíše slovesnost, kdežto hudba přináší jiný (zvukově diferencovanější, funkčně nonjazykový) typ zvukové strukturnosti. Oba druhy čerpají v různé míře a různým způsobem ze zvukové řeči řadu společných i rozdílných prvků.
2. Časová a zvuková realizace slovesného i hudebního projevu dovoluje jejich simultánní uplatnění, tj. splývání v syntagmatech (projevech, dílech) zpívané a hudebně doprovázené (prózy) či vokální (vokálně instrumentální) hudby. Toto spojení participuje i na komplexnějších kooperacích typu scénických či dramatických umění. Interakce hudby a slovesnosti má od počátku znakovou funkci a ovlivňuje i po vyčlenění obou typů produkce vývoj syntakticko-sémantických kvalit literatury i hudby (analogie a příbuznosti v oblasti slovní a zpívané – intonace, metriky, dynamiky, deklamace apod., analogické pojetí zvukomalby, výrazu aj.). Odlišené sféry slovesnosti a hudby umožňují vznik dalších projevů (voiceband, melodram, recitace s hudbou, některé podoby sprechgesangu) na úrovni syntetické i synkretické útvornosti.
3. I mimo kooperace se slovesností si hudební struktura uchovává některé rysy vokálního projevu, takže je schopna vystupovat jako reprezentace literatury (potažmo řeči vůbec). Podobně slovesnost aplikuje řadu zvukových kvalit, jež se pociťují jako hudební a na hudbu též poukazují.
4. Analogicky se slovesností a pod vlivem její fixační (písemné) praxe začíná být část hudební tvorby produkována i přijímána, fixována i tradována prostřednictvím písemného záznamu (notace). Zvuková realizace zapsaných slovesných projevů (recitace, deklamace) má řadu společných rysů s hudební interpretací, která ovšem představuje aktivitu mnohem rozvinutější a komplexnější (individuální nehlasité čtení psané literatury je většinou formou recepce literárních produktů, „tiché čtení“ notačního záznamu je výsadou hudebních specialistů, takže interpretace či zvuková realizace je základním předpokladem plnohodnotné hudební komunikace).
5. Hudební projev získává ve zmíněných interakcích se slovesností (odtud s řečí vůbec) ve své zvukové i psané podobě statut textu. Tím nabývá hudba též opusového charakteru (hovoří se o „díle“) a začíná se „chovat“ (být produkována, přijímána, uchovávána, hodnocena) jako „literatura“ svého druhu (od počátku 19. stol. se objevují německé katalogy tištěných hudebnin, přičemž je repertoár nazýván *musikalische Literatur*).
6. V interakcích literatury a hudby se znakové systémy obou typů produkce sblíží, vzájemně posilují a v jistém ohledu doplňují (v převážně indexové a ikonické hudbě

vznikají znakové subsystemy ustáleného „jazykového“ charakteru, v literatuře pomáhají „hudební“ zvukové prvky posilovat výrazový a obrazový ráz umělecké výpovědi).

7. Umělecká literatura a význačná část hudby zaujímají zhruba rovnocenné postavení v systému umění, přičemž druhovost a žánrovost jednoho umění působí na varietu umění druhého. Hudební a literární projevy jsou i přes vzájemné syntézy schopny na sebe znakově poukazovat, mnohdy pak uplatňují při strukturaci znaku momenty partnerského umění (přebírání vstupních významových elementů, výpůjčky syžetů, sdělování podobných obsahů apod.).
8. Do struktury hudebních projevů jsou v zájmu znakového odkazování k literatuře (např. k literární inspiraci) i v zájmu vlastní sémantizace hudby vkládány slovní směrnice (tituly, rozvitější přednesové pokyny, literárně formulovaný program). Tyto směrnice mají někdy povahu krátkých literárních syntagmat a často i určitou specifickou literární hodnotu.
9. Literární umělecké dílo reprezentuje hudbu a jevy s ní související jak svou zvukovou stránkou, tak slovními odkazy na hudební fenomény; děje hudby a události hudebního života se mohou stát i syžetem, tématem či obsahem literární výpovědi (v beletrii).
10. Věcná literatura (odborná publicistická, administrativní ad.) může pojednávat o hudbě a hudební kultuře. Muzikologická, hudebně popularizační, hudebně didaktická, hudebně kritická i tradiční traktátová produkce ustavuje příslušné oblasti věcné literatury (prvním systematickým pokusem o uspořádání písemnictví o hudbě byl spis J. N. Forkela *Allgemeine Literatur der Musik*, 1792). Kognitivní reflexe hudby, materializovaná jako věcná literatura, vytváří v rámci obecného vědního systému interakce s vědním poznáním literatury, tedy s literární vědou, která se jeví jako odborná literatura o jevu literatury vůbec. Vzájemný vztah literatury a hudby byl dosud orientován literárněcentricky, stále častěji vnáší do literární vědy nové předmětné i metodologické podněty i odborná literatura o hudbě.

Hudební specifčnost vytváří v trojím existenčním společenském procesu hudebního díla (skladatel – interpret – vnímatel) řadu estetických problémů. Nejzávažnější je ten, že hudební obraz jako estetická kategorie, jíž se vyjadřuje skladatel, je sice ve vztahu k zobrazené a umělecky vyjádřené realitě konkrétní, avšak z hlediska posluchače obsahově mnohoznačný: může být značně určitý, přesvědčivý a působivý ve vyjádření nálad, emocí a v různých druzích charakteristiky, ale v předmětném zobrazení světa, ve vyjadřování pojmů a do jisté míry i ve vyjadřování představ je neurčitý. Smyslová a představová aktivita posluchače (a již předtím interpreta) je sice ve vztahu k hudebnímu obrazu psychologicky cenná, nicméně z hlediska obsahové komunikace mezi dílem a jeho vnímatelem znakově labilní. Z toho vyplývá estetický poznatek, že doložení konkrétních idejí v čistě zvukových

hudebních obrazech je obtížné a hudební analytika i psychologie hudebního vnímání jsou tu ještě na počátku vědeckého poznání, i když už mnohé ze skladatelovy možné konkretizace mimohudebního obsahu hudebního obrazu bylo objasněno.

Hudba také po tisíciletí propracovávala svou schopnost spojovat se s jinými druhy umění: s literaturou (v užším smyslu prostě se slovem jako komunikativním jazykovým znakem), s divadlem (a v něm i s výtvarným uměním), s tancem, s filmem, dokonce i s jevy mimouměleckými (barvou, vůní). Podnětem takových spojení nebyla jen příbuznost těchto druhů umění s hudbou v určitých estetických a smyslově-psychologických směrech, ale především touha a potřeba hudby překročit hranice své druhové specifiky v úsilí o zaujetí posluchače, v upevnění jeho schopnosti pochopit hudební obraz co nejúplněji.

A tak jsme prakticky v celých dějinách hudby na jedné straně svědky obhajoby estetické zvláštnosti hudby jako uměleckého druhu, vyjadřování se hudebními obrazy ryze zvukovými, spjatými výlučně s hudebními zvukovými prostředky a působícími svou smyslovou konkrétností, na druhé straně vytváření hudebních žánrů, v nichž hudba mimohudební umělecké složky pohltila a současně rozvinula, zdůraznila, povýšila. Docházelo k tomu jednak tvorbou hudebních zpívaných žánrů v celé jejich široké vývojové historické škále od prostého písňového nebo chorálně melosového tvaru až po operu, jednak tvorbou námětových a programních žánrů, v nichž mimohudební široký a obecný námět nebo konkrétní zúžený a detailněji vymezený program vyjádří skladatel hudební řečí za použití nejrůznějších hudebně-konkretizačních prostředků (zvukomalby, dušemalby, konvencionální citace melodické, žánrové, slohové či témbrové, náladové malby, autorizované citace apod.) a současně o námětu nebo o programu skladby řekne něco posluchači i slovně (názvem díla, případně podrobnější slovní charakteristikou vlastní či cizí).

Široké a neobyčejně úspěšné zužitkování obou těchto skladatelských tvůrčích postupů žánry zpívanými (včetně hudebně-dramatických), námětovými a programními v 19. století, zvláště v historicky důležitém formování národních hudebních škol, dalo hudbě našeho století významné poučení. Vždy, když chtěli moderní skladatelé komunikovat řečí hudby s širšími masami posluchačů, museli toto poučení využít. Potvrdil to i vývoj evropské hudby a hudby obou amerických kontinentů po druhé světové válce.

Mezi hudebními žánry programními a neprogramními existuje ve světě hudebně-uměleckého sdělení estetická i významová jednota. Každé hudební dílo komunikuje s vnímatelem celou svou strukturou, jež je uměleckým odrazem objektivní skutečnosti. Mezi uměleckým hudebním dílem a realitou se vytváří složité sémantické pole: jeho součástí je také jednota subjektu skladatele, interpreta a posluchače. Všichni tři se chovají aktivně, vnímají a analyzují zmíněné sémantické pole prostřednictvím svých subjektů; aktivní složkou tohoto procesu je také posluchač: dílo na něj působí a on zpětně působí na dílo. Není proto správné absolutizovat mimohudební námět či program v procesu chápání společenské role hudebního díla. Každá doba si hledá k uměleckému dílu svůj vlastní postoj ve společenské percepci a ediční praxi.

## OTÁZKY



1. Jaké schéma hudebně-literárních výzkumů navrhl Steven P. Scher?
2. Jak se estetické zvláštnosti hudby jako uměleckého druhu vyjadřují hudebními obrazy?

## KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Udělejte si přehled o zhudebnění poezie Petra Bezruče – od vážné hudby (mj. Leoš Janáček) až po Jaromíra Nohavicu (tato zhudebnění si v rámci možností vyslechněte a vzájemně porovnejte jejich žánrové a stylově-formální aspekty). Určité vodítko poskytuje bohužel již starší práce Františka Axmana (viz *Literatura*).

## DALŠÍ ZDROJE



AXMAN, F. *Bezručova poezie v české hudbě*. Soupis zhudebněných básní Petra Bezruče. Opava: Památník Petra Bezruče, 1962.

BERTRAUX, P. – LAROCHE-BOUVY, D. *Semiologie, Musik, Poesie*. Ein Dialog. In: *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II*. Red. Hans Werner. Frankfurt am Main: Taschenbuch-Verlag, 1981.

BIERWISCH, M. *Musik und Sprache: Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise*. In: Klemm, E. (ed.), *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1978: Aufsätze zur Musik*. Leipzig: Peters, 1979, s. 9-102.

BROWN, C. S. *Music and literature*. Hanover – London: University Press of New England, 1987.

COURT, R. *Musique, mythe, langage*, *Musique en jeu*, 1973, č. 12, s. 45-58.

DIBELIUS, U. *Moderne Musik nach 1945*. München: Piper Verlag, 1998.

DRLÍK, V. *Nesouměřitelnost hudby a literatury (K problematice sdělování)*. In: *Hudba a literatura*. Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum, 1983, s. 87-92.

FUKAČ, J. *Interakce hudby a literatury ve světle základních estetických a uměnovědných kategorií*. In: *Hudba a literatura*. Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum, 1983, s. 10-18.

FUKAČ, J. *O mnohoznačnosti vztahu hudba-slovo*. In: *Vokální hudba národů*. R. Pečman (ed.). Brno: Blok, 1976, s. 55-73.

FUKAČ, J. *Pojem textu v muzikologii*. In: *Metatext a překlad*. Nitra: VŠPg, 1993, s. 68- 75.

GOODMAN, N. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1976.

GROUT, D. J. *A History of Western Music*. London: Dent, 1993.

HATTEN, R. *Myth in Music: Deep structure or surface evocation*. *Semiotica*, 1978, č. 3- 4, s. 345-358.

HEJMEJ, A. *Muzyczność dzieła literackiego*. 2. vyd. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.

HOSTOMSKÁ, A. *Opera. Průvodce operní tvorbou*. 10. doplněné vyd. Praha: Svoboda, 2000.

JAKOBSON, R. *Musikwissenschaft und Linguistik*. In: *Selected Writings*. Stephan Rudy (ed.). The Hague: Mouton, 1971, s. 551-553.

JUNGMANN, S. *Hudba přítelkyně*. Brno: Schneider, 1997.

JŮZL, M. *Možnosti a smysl zkoumání objektivních parametrů emocionální exprese v řeči a hudbě*. In: *Colloquia musicologica 1976 and 1977*. Brno: Mezinárodní hudební festival, 1978, s. 93-100.

LÉBL, V. *O mezních druzích umění. Nové cesty hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1960.

LÉVI-STRAUSS, C. *Mýtus a hudba*. In: *Mýtus a význam*. Bratislava: Archa, 1993, s. 47- 56.

MALURA, M. *Základy umění. 1. a 2. část*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1997.

MATHAUSER, Z. *K intersémiotické problematice uměleckých druhů*. In: *Uměnovědné studie V*. Praha: ÚTDU ČSAV, 1984, s. 67-85.

MAZUREK, J. *Stručné dějiny české hudby*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1997.

MAZUREK, J. *Stručné dějiny evropské hudby*. Ostrava: Montanex, 1992.

MIKO, F. *Medzi rečou a hudbou*. In: *Význam, jazyk, semióza*. Nitra: Vysoká škola Pedagogická, 1994, s. 95-104.

MUNRO, T. *The Arts and their Interpretations*. New York: Liberal Arts Press, 1949.



*Music & Word*. Sborník z konference Hudba a slovo. R. Pečman (ed.). Brno: International Musical Festival, 1969.

*Muzyka w literaturze*. Red. Andrzej Hejmej. Kraków: Universitas, 2002.

NAVRÁTIL, M. *Charakteristika hudebního baroka*. Ostrava: Montanex, 1996.

*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. C. Dahlhaus (ed.). Wiesbaden: Laaber Verlag, 1992.

NOVÁK, R. *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava: Tilia, 2005.

NOVÁK, R. *Vytváření básnické formy na hudebním principu*. In: *Studia Philologica*, Annus X. Prešov: Fakulta humanitných a prírodných vied PU, 2003, s. 41-50.

PEČMAN, R. *Sloh a hudba 1600-1900*. Brno: Masarykova univerzita, 1991.

PEŠAT, Z. *Úloha hudebních titulů ve Vrchlického lyrice*. In: Sborník prací FF OU. Literární věda, č. 4. Ostrava: Ostravská univerzita, 2000, s. 103-106.

Pražský mezioborový tým. (Konceptce pražského mezioborového týmu). Praha, ČSAV, 1977.

RUWET, N. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil, 1972.

SEDLÁČEK, K. – SYCHRA, A. *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*. I. Příspěvek ke studiu fyziologických, psychologických a estetických předpokladů vnímání melodie hudby a řeči. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

SCHNIERER, M. *Svět orchestru I*. Brno: M a M, 1995.

SCHNIERER, M. *Svět orchestru II*. Praha: Academia, 1998.

SOLDÁN, L. *Bedřich Smetana a svět hudby*. In: *Hudba a literatura*. Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum, 1983, s. 61-66.

SPRINGER, G. P. *Language And Music. Paralel And Divergencies*. In: For Roman Jakobson. La Haye: Mouton, 1956, s. 504-613.

STOCKMANN, D. *Musik – Sprache – Tierkommunikation, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1979, č. 1, s. 5-45.

SUS, O. *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice*. Dvě studie o Otakaru Zichovi. Ed. L. Soldán a D. Jeřábek. Brno: Masarykova univerzita, 1992.

SYCHRA, A. *Hudba a slovo v lidové písni*. Příspěvky k strukturální analýze vokální hudby. Praha: Svoboda, 1948.

SYCHRA, A. *Kapitola z experimentálního výzkumu výrazu v hudbě a řeči*. In: Acta Universitatis Carolinae, Aesthetica, 1962, s. 49-85.

ŠÍP, L. *Česká opera a její tvůrci*. Praha: Supraphon, 1983.

TARASTI, E. *Myth And Music: A Semiotic Approach To The Aesthetics Of Myth In Music, Especially That Of Wagner, Sibelius And Stravinsky*. Acta musicologica Fennica, roč. 11, Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 1978.

*The Sign In Music And Literature*. Ed. W. Steiner. Austin: Texas University Press, 1981.

ULRICH, M. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakl. Lidové noviny, 2000.

VELTRUSKÝ, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.

VITANYI, I. *Semiotics Of Standard Musical Language*. In: *Actes du ler congrés international de sémiotique musicale*. Beograd, 1973, Pesaro, 1975, s. 197-207.

VOLEK, T. *Diskuse na téma „Jazyk a hudba“*, Hudební věda, 1969, č. 3, s. 352-355.

YOUNGBLOOD, J. E. *Music And Language: Some Related Analytical Techniques*. Indianapolis: Indiana University, 1960.

ZAJAC, P. *Hudba a lyrika*, Romboid, 1980, č. 6, s. 71-75.

*Základy hudební sémiotiky II*. J. Jiránek a I. Poledňák (eds.). Brno: Masarykova univerzita, 1992.

ZICH, O. *O typech básnických*. Praha: Orbis, 1937.

---



## PRO ZÁJEMCE

Přehrajte si postupně komplet CD v publikaci N. Hrčkové Dějiny hudby I., II., IV. Praha: Ikar, 2005, 2006, které obsahují hudební ukázky od antiky až po současné hudební směry.

---



## TUTORIÁL

Na základě konzultace s přednášejícím lze využít fondů hudebních nahrávek ve specializovaných odděleních knihoven.

---

## ŘEŠENÁ ÚLOHA



Zajímavý a v mnohém poučný přehled zhudebňování literárních děl v jejich tematickém a žánrovém spektru podává M. Řehořem komentovaný soupis nahrávek zhudebněné české poezie v časopise Tvar „S mikrofonem za trochejem“ z r. 2003 (Řehoř 2003), na který navázal soupis zhudebnění zahraničních básníků českými skladateli, hudebními skupinami a interprety. S tímto přehledem se seznamte a doplňte jej podle Vašich možností o novější příklady.

---

## SHRNUTÍ KAPITOLY



Je mimo veškerou pochybnost, že existuje vztah mezi různými druhy umění (také mezi literaturou a hudbou), který reflektujeme na různých úrovních našeho vědomí. Tato korespondence umění existuje od té doby, kdy se umění zrodilo, ale teprve 20. století přineslo pokusy o teoretické a vědecké zpracování tohoto tématu. Dříve se myšlenka vzájemného pronikání různých druhů umění objevovala na úrovni tvůrčí praxe nebo uměleckých deklamací a programů. Věda 20. století zahájila zkoumání otázek vztahu různých druhů umění s velkým zápalem, ale úsilí o to, aby se vytvořila jednolitá teorie, nebylo dodnes úspěšné. Nové argumenty namísto vyjasnění otázek vedly spíše ke zpochybnění dříve přijatých stanovisek. V meziválečném období existovaly v teoretické reflexi v Evropě tendence zamítající spojení hudby s literaturou na straně jedné a naopak názory, které reprezentovaly nejrozumnější hudební strategie, s nimiž se setkáváme v literatuře, na straně druhé. Můžeme však přijmout perspektivu, která se prolíná celou naší studijní oporou, že tak jako se nedá zdůvodnit úplná identita různých druhů umění, nemůžeme zcela vyloučit možnost jejich vzájemného pronikání a korespondence.

---

### 3 LITERATURA A HUDBA V INTERMEDIÁLNÍM VZTAHU



#### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Studiem textu obdržíte základní vhlad do problematiky intermediálního vztahu mezi dvěma uměními, a to mezi literaturou a hudbou.

Po prostudování textu budete znát:

- základní informace z oblasti výzkumu vzájemných vztahů mezi literaturou a hudbou
- základní rozdíly mezi komparatistickým a intermediálním přístupem ke zkoumání dané tematiky
- příbuzné a rozdílné charakteristiky literatury a hudby
- historický vývoj vzájemných vztahů mezi literaturou a hudbou
- estetický, filozofický a sémiotický přístup ke zkoumání vztahů literatury a hudby
- základní charakteristiku intermediálního konceptu umění
- odlišné vědecké přístupy k intermedialitě
- typologii intermediálních produktů podle I. O. Rajewskyové a W. Wolfa
- zvuk jako společný fenomén poezie a hudby, jeho rozdílné využití v poezii a hudbě
- tematizování hudby v poezii, vnější a vnitřní stránka motivických proměn
- píseň jako kombinace slovesného textu a hudební složky, příklad kombinace dvou samostatných médií



#### CÍLE KAPITOLY

Cílem kapitoly je získat:

- schopnost orientovat se v základní problematice vztahů mezi literaturou a hudbou
- schopnost pojmenovat a rozřídít základní rozdíly mezi literaturou a hudbou
- přehled o dvou možných přístupech ke zkoumání dané problematiky
- přehled o nové metodě zkoumání mediálních produktů, tzv. intermedialitě
- schopnost podívat se na vztah dvou umění z různých perspektiv, historické, estetické, filozofické a sémiotické
- schopnost analyzovat a interpretovat básnický text, ve kterém je akcentována zvuková složka jazyka, pojmenovat a typologizovat zvukové básnické prostředky

- schopnost vyhledat v básnickém textu hudební motivy a přiřadit jim správnou funkci
- v kontextu hledání jeho smyslu
- příklad, jakým způsobem se dají kombinovat dvě média tak, aby zůstaly na jedné straně samostatnými znakovými systémy, na straně druhé vytvořily ve svém spojení jedinečný estetický komplex (píseň)

---

## KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



literatura, hudba, komparatistický přístup, intermedialita, metoda zkoumání, percepce, typologie intermediality

---

### 3.1 V pozici „mezi“

#### 3.1.1 SLOVO A JEHO MAGICKÁ MOC

Odvěká je touha literátů vrátit slovu jeho magickou moc, překročit jeho hranice směrem k univerzálnějšímu sdělení, k hudbě.

Zůstávají však někde v prostoru „mezi“, i když jsou ve svých pokusech sugestivní, volí „hudební“ přístup k zobrazované realitě tím, že napodobují různé hudební principy a struktury, vymýšlejí zaumný jazyk, nechávají se strhnout zvukem, „přepisují“ své hudební zážitky, tematizují hudbu v bezpočetných stylových a žánrových polohách.

Je zřejmé, že kdykoli „v literatuře sílí tendence odpoutat se od tíhy bezprostřední sdělitelnosti, stoupá přitažlivost hudby“ (Grygar 2008: 41).

Existuje-li taková touha a vznikají díla, která sice na první pohled nevybočují z normy běžné produkce krásné literatury, ale při jejich bližším prozkoumání se od ní liší zejména tím, že otevírají cesty k jinému umění, že ve svém estetickém kódu mají navíc postupy, jimiž se vzpírají tradičním metodám analýzy a interpretace, pak se jejich čtenář nebo odborný badatel také nutně ocitá v pozici „mezi“, mezi dvěma uměními, mezi dvěma, příp. více vědními obory.

## 3.2 V prostoru mezi literaturou a hudbou

### 3.2.1 VÝZKUM V OBLASTI VZÁJEMNÝCH VZTAHŮ LITERATURY A HUDBY

Pro kontinuální bádání v oblasti vzájemných vztahů literatury, verbálních textů, jazyka a hudby byla v roce 1997 založena The International Association for Word and Music Studies (WMA). Střediskem organizace je rakouský Graz.

Na univerzitě v Indianě existuje Program srovnávací literatury, v jehož rámci je každoročně vydávána bibliografie nových prací z tohoto oboru (YYGL). Skupina Modern Language Association of America, jinak také zvaná General Topics 9, se začala studii „Literatura a jiná umění“ věnovat soustavnějšímu zkoumání těchto vazeb a začala shromažďovat a vydávat svým členům každoroční bibliografie prací z tohoto oboru. Newyorská veřejná knihovna vydala jejich výběrový sborník pokrývající období let 1952–1958. Tento sborník, následovaný každoročními bibliografiemi po roce 1958, vydalo AMS Press jako *A Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts, 1952 – 1967* (New York, 1968). Pro období po roce 1968 jsou k dispozici každoroční bibliografie General Topics 9 a počínaje rokem 1985 jsou bibliografie pravidelně publikovány v *Yearbook of Comparative and General Literature* (YCGL).

V oblasti zkoumání vzájemných vztahů mezi literaturou a hudbou neexistuje v České republice na rozdíl od jiných evropských zemí a Ameriky soustavný výzkum ani pracoviště, které by se mu věnovalo, přitom stále aktuálněji roste potřeba zkoumat literaturu v širším mediálním kontextu.

Obtížnost tématu, v němž dochází k interakci dvou nebo více odlišných médií, je dána především tím, že má vícevrstevnatý charakter a že badatel takového zaměření nevystačí se znalostmi a terminologií svého oboru, ale musí být buď vzdělán i v dalších oborech, nebo musí jít o mezioborovou spolupráci badatelů různých vědních oborů. Konkrétně ve vzájemné interakci literatury a hudby můžeme ze strany muzikologů pozorovat soustavný a odborně erudovaný zájem o pojmenování celé řady přesahů od hudby k literatuře, zatímco literární věda ani komparatistická studia dosud nenabídly takový soubor nástrojů a takové terminologické konvence, které by pomohly uspokojivě analyzovat a interpretovat literární dílo s přesahem k dílu hudebnímu.

### 3.2.2 KOMPARATISTICKÝ PŘÍSTUP

Komparatistický přístup zvažuje obě umění jako samostatné entity a jejich vzájemné vztahy hodnotí buď z pozic literární vědy, nebo muzikologie s přispěním historie, estetiky, filozofie, sociologie a dalších věd (viz dále Literatura a hudba jako předmět komparatistického výzkumu).

Literární vědec většinou neumí hraniční jev přesně pojmenovat, všímá si ho pouze okrajově, a neumí tak zhodnotit jeho celkový přínos pro recepci daného díla.

Setkáváme se většinou pouze s povrchním a stručným konstatováním o přítomnosti cizího média (zejména v rovině motivů).

### 3.2.3 INTERMEDIÁLNÍ PŘÍSTUP

Metodologii, která by s nadhledem hodnotila jevy svou povahou překračující běžný úzus, nestraničila přítom tomu či onomu umění a naopak je vnímala v širokém kontextu intermediálních vztahů, nabízí koncepcie intermediality (viz dále Literatura a hudba v intermediálním prostoru).

Koncepcie intermediality nabízejí nový pohled na překračování hranic mezi jednotlivými médii, jsou aplikovatelné pro pojmenování vztahů mezi nejrůznějšími médii.

Vztahy literatury a hudby jsou v ní zkoumány v široce vymezeném prostoru nejen mezi muzikologií a literární vědou, ale také mezi mediální a kulturní vědou.

### 3.2.4 ROZDÍLNOST PERCEPCE

Největší rozdíl mezi komparatistickým a intermediálním přístupem při hodnocení hraničních jevů mezi literaturou a hudbou spočívá v rozdílnosti percepce.

U komparatistického přístupu je percepce vymezena dvěma izolovanými prostory s odlišnými znakovými systémy. Percepční přístup je přitom primárně zaměřen na „mateřské“ médium a včleňované médium je chápáno v různě modifikované kategorii „inspirace“, tedy jako umění cizí svým materiálem i způsobem sdělení. U takového přístupu jsou vždy nutně akcentovány vzájemné shody i odlišnosti jednotlivých umění a dochází k terminologickým přejímkám, a tím i k nepřesnostem.

U intermediálního přístupu se percepce odehrává v jakémsi virtuálním třetím prostoru, který se vzdaluje původnímu (mateřskému) i cizímu (včleňovanému) médiu a přináší smyslovou syntézu – dochází tak k „fúzi percepčních návyků“ (Hníková, 2007: 45).

### 3.2.5 GENETICKY SPŘÍZNĚNÉ METODY

Komparatistická a intermediální studia jistě nelze chápat jako dvě naprosto odlišné metody přístupu k jevům a uměleckým dílům, které demonstrují svůj smysl v různě modifikovaných vztazích jednoho umění k jiným, obě totiž sledují ve své zorném poli minimálně dvě různá média uměleckého vyjádření (odlišné znakové komplexy), a je tedy v zásadě možné konstatovat, že obě jsou geneticky spřízněné, protože intermediální diskuse mají základ v komparatistických výzkumech.

Zatímco však první metoda zúčastněná média primárně srovnává, druhá z nich podíl účasti obou médií na vzniku mediálního produktu konstatuje, typologizuje a hlavně

interpretačně užitekává při hledání komplexního smyslu uvedeného produktu, přitom poskytuje čtenáři, jak už bylo zmíněno výše, jiný typ percepce.

### **3.3 Literatura a hudba jako předmět komparatistického výzkumu**

#### **3.3.1 PŘÍBUZNÉ A ROZDÍLNÉ CHARAKTERISTIKY**

Komparatistický přístup ukazuje potřebu zkoumat izolované jevy (např. rozdíly v akustické manifestaci obou umění, schopnosti zprostředkovat simultánní informace, možnosti společných narativních struktur ad.) a také potřebu zdvojeného studia – literárněvědných i muzikologických disciplín.

Ačkoli se někteří literární historikové či kritikové už v minulosti zajímali o dílčí témata, stále ještě chybí dostatek kvalitních literárněvědných studií, které by se věnovaly interdisciplinárním problémům (zvláště v mimoevropských souvislostech).

Na specifické problémy vztahu hudby a literatury přitom narážejí obě vědní disciplíny, mnohdy je však nehodnotí jako relevantní pro svá bádání. Pokud některá z nich řeší problém hraniční, snaží se ho většinou vykládat nikoli jako možný průnik obou umění, ale pouze ze svého pohledu, a tak se stává, že je jedno umění upřednostňováno před druhým.

Hudební vědec Jiří Fukač tvrdí, že muzikologie vykonala v této oblasti dosud více než literární věda (např. zkoumání otázky programní hudby, interpretace oper za pomoci výkladu libreta, zkoumání písňových textů atd.), o čemž svědčí řada muzikologických studií (1983: 10).

Další z mnoha komplikací, na které v komparatistických statích obou vědních oborů narážíme, je velká terminologická roztržitost a odlišnosti v uchopení a výkladu styčných termínů.

Většinou se vědci pohybují v extrémech: jedni tyto termíny přijímají a snaží se o jejich korektní výklad, druzí je odmítají a ostře ohraničují oblast působnosti obou umění, ačkoli v jejich vývoji mohlo docházet k různým „variantám a kombinacím obou krajních alternativ“ (Fukač 1983: 10).

Např. básnické útvary byly v minulosti běžně označovány jako píseň či zpěv, protože se často vyskytovaly ve zpívané formě. Ostatně nepravá synonymita slov typu báseň – píseň přetrvává v titulech i obecném označování básnických výtvorů dodnes.

Z těchto naznačených souběžností pak lze také vysvětlit, že řada hudebně formových, žánrových, pojmoslovných označení, která jsou dnes chápána jako ryze hudební, má svůj původ v literatuře a naopak, i když se zdá, že častější přejímky se uskutečňovaly směrem



od literatury k hudbě. V pojmosloví byly tedy postupně reflektovány interakce obou umění v průběhu času.

### 3.3.2 HISTORIE VZÁJEMNÉHO VZTAHU

Historie vzájemného vztahu mezi literaturou a hudbou je stejně dlouhá jako historie každého z obou umění.

Vztahy mezi literaturou a hudbou bychom mohli nahlížet v kulturněhistoricko-hermeneutické perspektivě a zkoumat příbuznosti v dějinách obou umění.

Na prvopočátku se zkusíme zamyslet nad etymologií slov „hudba“ a „poezie“ (literatura). První evropské označení hudby zahrnovalo i oblast slovesného umění – řecký výraz „mousikē“ totiž ve své adjektivní podobě označoval příslušnost něčeho ne pouze k vlastní hudbě, nýbrž k souboru zvukových (slovesných, hudebních) a pohybových (tanečních), krátce múzických aktivit. Latinský termín „musica“, vykládaný jako „scientia bene modulandi“, označoval podobně jako předešlý výraz řecký múzické (na harmonických číselných poměrech spočívající) konání v řeči, hudbě a tanci (Fukač, Vysloužil (eds.) 1997: 11).

I při pohledu na druhé z obou umění nalezneme doklady vzájemné blízkosti: výraz „poezie“ byl převzat přes latinu (poesis) z řeckého „poiēsis“ a zahrnoval nejen uměleckou literaturu v jejích základních druzích (epika, lyrika, dramatika), nýbrž umělecké tvoření vůbec, takže byl vztažitelný i na hudbu (Vlašín (ed.) 1977: 283). Pojem „literatura“ (nastolený v osvícenství, vyvíjející se od renesance) – postupně rozšířený a modifikovaný, např. „litterae humaniores“, „belles lettres“, „krásná literatura“, „umělecká literatura“ – byl rovněž přenesen i na hudební produkci, o jejíchž oblastech se běžně, byť v přeneseném slova smyslu, hovořilo jako o literatuře (Vlašín (ed.) 1977: 208).

Obecně lze říci, že jak po stadiu prvotní nerozlišenosti, kdy se stále stupňovaly emancipační snahy, tak i po jejich osamostatnění se hudba i literatura vyvíjely paralelně vedle sebe v dynamickém systému umění, ovlivňovaly se, dostávaly do vzájemných souvislostí a působností, splývaly ve vzájemných synkrezích i syntézách.

J. Fukač uvádí, že „obě umění jistě vždy nějak vzájemně souvisela, přinejmenším tak, že v souboru různých typů lidské produkce a produkčních aktivit představovala ty sféry, kde byla nejvýrazněji naplňována estetická a později i specificky umělecká funkce“ (Fukač 1983: 12).

V obdobích, kdy literatura nebyla ještě písemně fixována, obě umění – poezie i hudba – splývaly v kategorii zpívané (básnické) řeči, která byla podporována nástrojovou hrou. Intenzivně probíhá vzájemná interakce v procesu zhudebňování textů či tvorby textu k hudbě. O tuto interakci se v dalším vývoji opírá nejen vokální hudba, ale i tzv. zpívaná poezie.

Situace se mění poté, co je literatura písemně fixována a její auditivní charakter se stává spíše pouhou potencialitou. V hudbě probíhá obdobně proces fixace hudebního záznamu. Vzniká ale podstatný rozdíl v tom, že poezie se na rozdíl od hudby stává na „zvukovém“ provedení nezávislá a na cestě k příjemci nepotřebuje interpreta – realizátora zvukové podoby.

Nástin geneze společného i samostatného vývoje obou umění a jejich vzájemných vztahů by byl jistě velmi členitý a složitý.

Nad vztahem hudby a literatury se zamýšlel ve své *Poetice* už Aristoteles. Rozdíly mezi uměními spatřoval hlavně v tom, že každé ke svému „znázorňování“ užívá jiné prostředky nebo „znázorňuje“ jiné předměty, a to různými způsoby.

Značně aktuální, jak uvádí R. Pražák (1983: 30), se tato problematika stala v pozdně antické i raně feudální epoše ve spojitosti s duchovní hymnickou poezií a později za středověku i s poezií trubadúrskou, odkud vedla již přímá cesta k renesanční symbióze hudby a literatury.

K užšímu sepětí hudebního a literárního prvku přispěl i vznik monodie, zrod barokní opery i klasicistního dramatu. Klasicistický ideál myšlenkové syntézy hudby a slovesného textu je však revidován požadavkem (J. W. Goethe), aby vokální hudba utvořila symbolickou formu pro vyjádření básnického substrátu a umocnila tím obsahovou složku hudebního díla.

Myšlenka ideální jednoty hudby a poezie se pak stala vůdčí ideou éry romantismu a novoromantismu (F. Schubert, R. Schumann, B. Smetana, R. Wagner). Populární se stala koncepce „correspondence des arts“, která byla založena na víře v ucelenou a vnitřní strukturální jednotu veškerého umění.

Čelním představitelem zastánců integrace umění v romantismu byl malíř Eugène Delacroix. Ten si sice uvědomoval rozdílnost prostředků a možností jednotlivých umění a východisko pro teorii ekvivalentů nacházel v dodržení věrnosti vůči právům svého vlastního umění, cítil však šanci pro integrující činnosti ve vytváření „korespondující tvorby“, která zachovává vnitřní pravdivost „ducha a atmosféry“, a to bez potřeby těžkého a rovněž nepotřebného kopírování a vzájemného napodobování. (Skarbowski 1981: 6-7)

Ve smyslu dalšího sepětí zmiňovaných dvou produkčních sfér ovlivnilo toto pojetí literární symbolismus (P. Valéry, S. Mallarmé, P. Verlaine, Ch. Baudelaire) i řadu avantgardních směrů, např. impresionismus. (Pražák 1983: 33-34)

Tato bohatá historie se stala pro mnoho básníků platformou, na níž vznikala a vznikají básnická díla inspirovaná hudbou.

Ke vztahům obou umění je nutné spolu s A. Warrenem a R. Wellekem shrnout, že „různé druhy umění prodělávají každý svůj individuální vývoj, a to různým tempem a s různou vnitřní strukturou prvků. Nepochybně jsou ve stálém vzájemném vztahu, avšak tyto vztahy

nejsou vlivy, které by vycházely z jednoho bodu a určovaly vývoj ostatních druhů umění; je nutno je pojímat spíše jako komplexní schéma dialektických vztahů působících oběma směry“ (Warren, Welles 1996: 189–190).

### 3.3.3 LITERATURA A HUDBA Z ESTETICKÉHO POHLEDU

Literatura a hudba z estetického pohledu fungují v celém systému umění jako rovnocenné prvky vedle dalších druhů umění, ale současně mají také mnoho specifik, které vyplývají z jejich povahy, jejich geneze i z jejich vzájemného vztahu.

Estetikové zkoumají fungování celého systému v těsném kontaktu s jeho historickým vývojem, jednotlivá umění srovnávají a vyzvedávají jejich podobnosti i odlišnosti.

Za jednu z prvních estetických prací, na kterou je napojen celý další vývoj estetických zkoumání tohoto zaměření, je považována Hegelova *Estetika*.

Z českých prací bychom mohli uvést Zichovu koncepci sémantiky umění, zvláště hudby a básnictví, např. jeho práce *Estetické vnímání hudby* (1910) a *O typech básnických* (1917– 1918).

Tyto studie zaujímají důležité místo v genezi uměleckého významosloví, které je později rozpracováno pro všechna umění v pracích českého strukturalismu. Představují jakýsi mezičlánek mezi myšlenkovým světem Otakara Hostinského a pracemi Pražského lingvistického kroužku, zvláště J. Mukařovského.

Hodnotíme-li celou Zichovu koncepci, je i přes výhrady třeba říci, že je to v české estetice první pokus o rozbor a pochopení významové stránky hudby s důsledky pro obecnou uměnovědu.

Podstatou strukturální estetiky je pak vypracování systému a metody srovnávací sémiologie umění, protože podle ní nelze žádný problém řešit bez srovnávacího zřetele. Strukturální estetika pracuje s materiálem všech umění, jednotlivá umění chápe jako složky jednotné struktury vyššího řádu, které se ocitají ve vzájemných kladných i protikladných vztazích.

Vzájemný vztah jako problém filozofický:

Z. Vyšohlíd chápe problematiku všech umění jako problém filozofický a říká, že „fakt existence různých umění vzbuzuje otázku po povaze skutečnosti: nejde o skutečnost předmětností, nýbrž o skutečnost života, o to, jak člověk žije, rozumí sobě a světu“ (Vyšohlíd 2001: 8).

Zvláště pak vyzvedává úlohu hudby v našem životě a její spjatost s řečí jako základním dorozumívacím prostředkem: „Bytí lze myslet tak, jak se mi daří skutečně být v hudbě.

Hudba je doménou ducha, který cítí. Ocitám-li se v hudbě, odhaluje se, co znamená být“ (ibidem: 16).

### **3.3.4 POHLED SÉMIOTICKÝ**

Z pohledu sémiotického lze konstatovat, že najít objektivní kritéria pro srovnání obou umění je velice problematické.

M. Grygar uvádí, že literární i hudební díla jako rozdílné typy uměleckých znaků „jsou vázána na různé druhy výrazového materiálu, představují věci odlišné povahy, vyznačují se různými způsoby sdělení, přenášení citových, intelektuálních a představových obsahů. Tím jsou dány rozdíly v jejich vnímání a percepci“ (Grygar 2008: 34).

Odlišnosti v materiálu, způsobu sdělení a percepci pak představují měřítka, podle kterých můžeme jednotlivá umění třídit a srovnávat.

Za všechny jako příklad uvádíme třídění podle Calvina S. Browna, autora zásadní knihy o vztazích mezi literaturou a hudbou.

Brown přijímá v rámci systému umění dělení na dvě svébytné skupiny: krásná umění (výtvarnictví, sochařství, architektura, hudba, literatura, příp. tanec) a užitková umění.

Pro dělení těchto pěti obecně akceptovaných krásných umění užívá jako rozlišovacího rysu lidských smyslů, kterými je vnímáme.

Nápadným rozdílem mezi vizuálními a zvukovými uměními je ten, že prve jmenované jsou prostorové a druhé časové. Obecně řečeno jsou pak vizuální umění statická a mají svoji šíři, vývoj a vztahy v prostoru. Zvuková umění jsou dynamická a mají svou šíři, rozvoj a vztahy v čase.

Hudba a literatura jsou si pak podobné v tom, že jsou to umění zprostředkovaná sluchem, mají svůj průběh v čase (Brown 1987: 7–14).

Je zřetelné, že pokud umění pracují s materiálem, který vykazuje společné vlastnosti (např. časový průběh), pak tato umění mohou u recipientů vzbudit dojem podobnosti a v průběhu jejich emancipovaného vývoje může docházet k různě intenzivnímu sbližování (Grygar 2008: 43).

## **3.4 Literatura a hudba v intermediální perspektivě**

Odlišný metodologický přístup ke zkoumání vzájemných vztahů mezi uměními, a tedy i nové možnosti řešení problémů mezi literaturou a hudbou nabídla v 90. letech intermediální koncepce umění, která se zabývá vztahy mezi jednotlivými uměními v konkrétních uměleckých dílech.

### 3.4.1 HISTORIE INTERMEDIALITY

Intermedialita má svou prehistorii, která sahá až k Aristotelovi či Lessingovi.

Průkopnickou roli měl v polovině 60. let minulého století básník, výtvarník, hudební skladatel Dick Higgins, který svými statěmi o intermedialitě (*Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, 1984) zareagoval na soudobý rozvoj masové produkce kultury i vznik nových médií.

V průběhu vývoje intermedialita řeší svůj těsný vztah k intertextualitě (Aage Ansgar Hansen-Löwe – *Intermedialität und Intertextualität*, 1983), oba fenomény se přitom postupně osamostatňují.

Významnými teoretiky intermediality z oblasti literární vědy se stali Irina O. Rajewsky (např. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, 2005), která ve svých pracích dále vymezuje pojmy intramedialita a transmedialita, snaží se popsat adaptace nejrůznějšího typu, jako je např. mediální změna, mediální transfer, intermediální transpozice ad., nebo Werner Wolf (např. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, 1999).

Od 90. let 20. století se zkoumání intermediality stalo předmětem vědeckých setkání, projektů, studií a edic, byla založena samostatná výzkumná pracoviště. Např. Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) na univerzitě v Montrealu, Comparative Arts and Media Studies v Amsterdamu, u nás Institut intermédií při AMU v Praze. U nás byly uspořádány konference Intermedialita: slovo – obraz – zvuk (Olomouc 2007), IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky pod názvem „Jiná česká literatura (?)“ (Praha 28. 6. – 3. 7. 2010).

Významné jsou studie Alice Jedličkové a Stanislavy Fedrové z ÚČL v Praze, které se zabývají především přesahy literárního díla k výtvarnému umění. Obě autorky editovaly sborník *Intermediální poetika příběhu* (Praha 2011), v níž je příběh zkoumán v perspektivě jednotlivých umění, médií a jejich vzájemných vztahů.

### 3.4.2 INTERMEDIALITA V POJETÍ WERNERA WOLFA

Intermedialitu její teoretik Werner Wolf popisuje jako případ, „kdy je prokazatelné, že v artefaktu jsou záměrně užita alespoň dvě distinktivní výrazová nebo komunikační média“ (Wolf 2006: 345), přičemž termín „médiu“ může být chápán v širším významu i ve smyslu tradičního umění s jeho formami zprostředkování.

Wolf tohoto pojmu neuzívá primárně k označení kanálu k přenosu informací, ale jako „komunikační dispozitiv“, který je určován specifickým užitím sémiotického systému, nebo kombinací vícero znakových systémů k přenosu kulturních obsahů.

Tím, že se intermedialita v jeho pojetí přestává opírat o pojem „umění“, stává se obsáhlejším pojmem než intertextualita a také širším konceptem než tzv. *interart relations*, jejichž zkoumání vychází z komparatistického kontextu (Wolf 2011: 63, 64).

Zjednodušeně lze tedy intermedialitu charakterizovat jako překračování hranic mezi jednotlivými uměními jak uvnitř jednotlivých děl (znakových komplexů), tak i mezi nimi navzájem a snahu o integraci jednoho systému znaků do jiného (překročením tzv. „intermedial gap“).

### **3.4.3 ZÁKLADNÍ ODLIŠNOSTI V POJETÍ INTERMEDIALITY PODLE I. O. RAJESKYOVÉ**

Irina O. Rajewskyová pojmenovává tři základní rysy, které podtrhují odlišné pojetí intermediality:

1. odlišnost synchronního a diachronního přístupu (synchronní hledisko rozvíjí typologii specifických forem intermediality, kdežto diachronní přístup zkoumá intermediální historii média, např. historické změny ve formě a funkcích intermediální praxe daných mediálních produktů – „genealogical intermediality“);
2. intermediální (překračuje hranice jiného média) versus intramediální (zůstává v jednom médiu), vztah intermediality k intertextovosti;
3. to, zda daný fenomén označíme jako intermediální, záleží na původu disciplíny, korespondujících objektech a na tom, čím je médium vytvořeno.

Přístupy vycházející z literatury, tzv. filologicko-mediální, zdůrazňují hlavně formy a funkce intermediální praxe v daném mediálním produktu nebo mediálních strukturách. Přístupy odvozené z mediálních studií zdůrazňují proces medializace, medializaci jako takovou a mediální transformace. Přístupy mediálně-filozofické pak mají za cíl zodpovědět otázky poznání média a porozumění různým funkcím média. Existují přístupy s vytvořenou škálou intermediality a potom takové, které se soustředí pouze na jeden fenomén, např. filmová adaptace nebo „muzicalization of literature“.

### **3.4.4 TYPOLOGIE INTERMEDIÁLNÍCH PROJEVŮ PODLE I. O. RAJESKYOVÉ**

Pojetí I. O. Rajewskyové vychází ze synchronního přístupu, snaží se hledat odlišnosti v manifestaci intermediality a zachytit je v nějaké jednodušší koncepci.

Tento přístup ale nevylučuje historickou dimenzi, tzn. předpoklad, že jakákoli typologie intermediální praxe musí být historicky podložena.

Rajewskyová zkoumá intermedialitu jako kategorii pro konkrétní analýzu textů a jiných druhů mediálních produktů. Důraz klade na historický vývoj média nebo genealogický vztah mezi médii, na poznání média, ontologickou intermedialitu a porozumění různým funkcím média.

Soustředí se na konkrétní mediální konfigurace a jejich specifické intermediální kvality, kterými se dané fenomény odlišují a vyžadují užší koncepci intermediality.

Na základě odlišných rysů Rajewskyová navrhuje tři subkategorie intermediality a pro každou navrhuje individuální teorii:

1. Mediální transpozice, ve které dochází k transformaci daného mediálního produktu nebo jeho podstaty do jiného média (např. filmová adaptace).
2. Mediální kombinace (např. opera, film, divadlo, multimédia, intermédiá atd.), která je výsledkem kombinování přinejmenším dvou konvenčních médií nebo mediálních forem. Každé z těchto médií se prezentuje vlastními prostředky a přispívá ke konstituování celého produktu svým osobitým způsobem. Rozpětí této kategorie sahá od pouhého kontaktu dvou odlišných médií až ke skutečné integraci, která ve své nejčistší formě neupřednostňuje žádný z konstituujících prvků. Kombinace dvou odlišných mediálních forem může vést k formování nového, nezávislého umění nebo mediálního žánru, v němž se jeho žánrová mediální pluralita stává jeho specifikem. Z historického pohledu má dynamický a evoluční charakter.
3. Intermediální odkazy (např. hudebnost literatury), které jsou chápány jako význam (smysl) konstituující strategie, které přispívají k celkovému smyslu mediálního produktu. Mediální produkt využívá své vlastní prostředky, přičemž ale odkazuje k individuálním pracím vytvořeným v odlišném médiu („individual reference“), nebo odkazuje k specifickým mediálním produktům. Daný mediální produkt je vytvářen částečně nebo zcela ve vztahu k práci, systému nebo subsystému, ke kterému odkazuje. Intermedialita i v této kategorii označuje komunikačně-sémiotický koncept, ale tady je definován pouze jedním médiem – odkazujícím médiem (v opozici k médiu, na které se odkazuje) – které je předváděno. Daný mediální produkt tematizuje, evokuje, nebo imituje prvky nebo struktury dalšího média užitím vlastních vyjadřovacích prostředků (těch, kterými se obvykle odlišuje od jiných médií).

Každá mediální konfigurace může splnit kritéria dvou, nebo dokonce všech tří intermediálních kategorií, např. filmová adaptace může být klasifikována v kategorii mediálních kombinací, jako adaptace literární práce může být klasifikována v kategorii mediálních transpozicí, a pokud obsahuje konkrétní, specifické odkazy na primární literární text, pak tyto strategie mohou být klasifikovány jako intermediální odkazy (Rajewsky 2005: 43–64).

### 3.4.5 TYPOLOGIE INTERMEDIÁLNÍCH PROJEVŮ PODLE WERNERA WOLFA

Podobně Werner Wolf se pokusil typologizovat intermediální vztahy, aby vnesl do množství různých intermediálních forem jistý řád.

Slovníkové heslo „intermedialita“, které vytvořil pro *Lexikon teorie literatury a kultury* (německy 2001, česky 2006) nabízí přehlednou typologii podle různých kritérií: podle



použitých médií (např. hudba a literatura), podle toho, co tvoří dominanci, podle množství intermediálních vztahů (parciální, totální), podle geneze (primární, sekundární), podle kvality intermediálních vztahů (manifestační, skrytější) (Nünning [ed.] 2006: 345–346).

Pro naši práci jsme však využili přesnější typologie, která vychází z pojetí intermediality v širokém a užším slova smyslu (Wolf 2011: 66– 72). Intermedialitu v širokém slova smyslu Wolf dělí na variantu relační a strukturní, obě se mohou vztahovat jak k jednotlivým dílům, tak k jejich skupinám, nebo dílčím složkám děl.

### **3.4.6 RELAČNÍ INTERMEDIALITA**

Relační intermedialitu lze najít pouze ve srovnání různých děl nebo znakových komplexů.

1. K ní je řazena transmedialita: „intermediální vlastnost otevřeného paradigmatu formálních či obsahových konceptů nebo konfigurací těchto konceptů“ (ibid.: 67), přičemž pro smysl díla není zásadní vliv jednoho média ani jeho transpozice do jiného média. Příkladem může být např. princip variace užívaný v literatuře, hudbě, filmu, výtvarném umění apod.
2. Druhou subformou relační intermediality jsou intermediální transpozice, v nichž „musí být alespoň teoreticky prokazatelná souvislost mezi signifikáty dvou děl různých médií“ (ibid.: 67), transponované signifikáty přitom mohou pocházet jak z obsahové, tak z formální sféry pretextu. Recipientovi však k pochopení smyslu díla nemusí být tyto okolnosti známy, protože transpozice vytváří samostatnou znakovou konfiguraci podle měřítek postmédia. Příkladem může být např. filmová adaptace literárního díla.

### **3.4.7 STRUKTURNÍ INTERMEDIALITA**

Strukturní intermedialitu (intermedialitu v užším slova smyslu) charakterizuje „zapojení více než jednoho média, které lze doložit uvnitř jednoho díla nebo znakového komplexu a které přispívá ke generování významu a jeho obsahů“ (ibid.: 68).

Typ zjevný již v rovině signifikantů Wolf pojmenovává jako otevřenou intermedialitu, multimedialitu nebo plurimedialitu.

V původní Wolfově typologii byly označovány jako tzv. zjevné (manifestační, tradičnější) intermediální vazby (Nünning [ed.] 2006: 346). Pro tento typ platí, že se v jednom díle vyskytují dvě nebo více původně distinktivní média, která zůstávají buď relativně samostatná, zůstávají ve své vlastní podobě, mohou být od sebe oddělena, a dochází tak ke kombinaci médií, nebo původní média ztrácejí svou samostatnost, nelze je oddělit a vytvářejí tzv. hybridní formy. V takovém případě hovoříme o míšení nebo splynutí médií. V obou případech však plurimedialita vytváří mediálně heterogenní nebo hybridní díla, může také vést ke vzniku nových kompozitních médií.



Oproti právě uvedeným případům strukturní intermedialita založená na referenci k cizímu médiu nenarušuje mediální homogenitu díla, tzn., že cizí médium není ve zkoumaném díle přítomno svým vlastním znakovým systémem, ale je do struktury jeho smyslu integrováno pomocí jeho znakového systému jako signifikát nebo dodatečně jako referenční objekt. Původní monomediální díla zůstávají i po přidání intermediální reference, která je zprostředkována pouze jedním médiem, dále monomediálními. Na rozdíl od intermediální transpozice (vznik samostatných významově smysluplných jednotek) je intermediální reference vždy jen nesamostatnou částí celku, i když přispívá ke konstituování smyslu díla. V původní typologii byly tyto reference označovány jako tzv. skryté intermediální vazby (Nünning [ed.] 2006: 346).

Intermediální reference se podle Wolfa může vztahovat na cizí média jako taková (systémová reference), nebo na díla (části děl), která jsou zprostředkována v cizím médiu (jednotlivá reference).

Oba druhy se objevují konkrétně v hudebně-literární intermedialitě ve dvou základních polohách:

1. „tematizace“ (explicitní reference), a to v případě, že je na fiktivní či skutečnou hudbu, hudební skladbu, skladatele apod. odkazováno (např. vypravěč či postava hovoří o hudbě), znaky dominantního média jsou přitom užívány obvyklým způsobem, a tím se vytváří reference vůči druhému médiu, např. popis hudební skladby; hudba je tematizována prostřednictvím signifikátů literárního média, které se k ní vztahuje;
2. „imitace“ (implicitní reference zvané také simulace nebo inscenace) hudby v literárním díle, která je založena na imitování prostředků hudby (např. v rovině akustické, formální nebo strukturní analogie), tzn., že médium zkoumaného díla chce napodobit (imitovat, simulovat), a tím sugerovat přítomnost cizího média ne pomocí referenčních znaků, ale pomocí znaků ikonických (imitací signifikantů původního média), např. když literární text napodobuje hudbu využitím určitých struktur (Nünning [ed.] 2006: 346). K dešifrování imitativní reference je nutné brát ohled i na signifikáty, protože jimi dostává vnímatel impulz k tomu, aby vnímal existenci intermediální reference ve formě imitace. Oproti intermediální transpozici (vztah k původnímu médiu je jen genetický, vzniká samostatné dílo) je imitace součástí širšího významového pole zkoumaného díla. Simulace bývá podle Wolfa velmi často použita ve formě „imaginary content analogy“ – jazykového popisu poslechových zážitků ve formě intermediálních referencí.

Jinak řečeno: jde o vytvoření iluze, že je v původním médiu přítomno jiné médium prostřednictvím znakových prostředků převládajícího (původního) média. Původní médium (podřízené) není vždy rozpoznatelné.

Pokud v textu nenajdeme přímé odkazy, a to nejčastěji v dialozích nebo reflexích, mohou k jeho identifikaci sloužit např. paratextové údaje. Signálem může být také název díla jako citace na odkazované dílo. Čtenář takového díla bude zřejmě v díle samotném

hledat další, nejspíše skryté reference (ve formě tematizace nebo simulace) samozřejmě za předpokladu, že zná hudební dílo (osobnost), na které je ve vyprávění odkazováno.

Paratextuální konkrétní reference tak vytváří napětí, které zahrnuje celý text. Podle Wernera Wolfa to ukazuje na „musicalisation of fiction“, tj. zhudebnění fikce.

### **3.4.8 ZÁVĚREM**

Shrneme-li výše řečené, pak dospějeme k těmto závěrům:

- Komparatistický přístup zvažuje obě umění jako samostatné entity a jejich vzájemné vztahy hodnotí buď z pozic literární vědy, nebo muzikologie, povrchní a stručné konstatování o přítomnosti cizího média (zejména v rovině motivů).
- Koncepty intermediality nabízejí nový pohled na překračování hranic mezi jednotlivými médii, jsou aplikovatelné pro pojmenování vztahů mezi nejrůznějšími médii.
- Vztahy literatury a hudby jsou v ní zkoumány v široce vymezeném prostoru nejen mezi muzikologií a literární vědou, ale také mezi mediální a kulturní vědou.
- Největší rozdíl mezi komparatistickým a intermediálním přístupem při hodnocení hraničních jevů mezi literaturou a hudbou spočívá v rozdílnosti percepce: U komparatistického přístupu je percepce vymezena dvěma izolovanými prostory s odlišnými znakovými systémy. U intermediálního přístupu se percepce odehrává v jakémsi virtuálním třetím prostoru, který se vzdaluje původnímu (mateřskému) i cizímu (včleňovanému) médiu a přináší smyslovou syntézu.
- Komparatistická a intermediální studia nelze chápat jako dvě naprosto odlišné metody, obě jsou geneticky spřízněné, první metoda média primárně srovnává, druhá z nich podíl účasti obou médií na vzniku mediálního produktu konstatuje, typologizuje a hlavně interpretačně zužitkovává.
- Komparatistický přístup ukazuje potřebu zkoumat izolované jevy (např. rozdíly v akustické manifestaci obou umění, schopnosti zprostředkovat simultánní informace, možnosti společných narativních struktur ad.) a také potřebu zdvojeného studia – literárněvědných i muzikologických disciplín.
- Další z mnoha komplikací, na které v komparatistických statích obou vědních oborů narážíme, je velká terminologická roztříštěnost a odlišnosti v uchopení a výkladu styčných termínů.
- Vztahy mezi literaturou a hudbou bychom mohli nahlížet v kulturněhistoricko-hermeneutické perspektivě a zkoumat příbuznosti v dějinách obou umění.
- Obecně lze říci, že jak po stadiu prvotní nerozlišenosti, kdy se stále stupňovaly emancipační snahy, tak i po jejich osamostatnění se hudba i literatura vyvíjely paralelně vedle sebe v dynamickém systému umění, ovlivňovaly se, dostávaly do vzájemných souvislostí a působností, splývaly ve vzájemných synkrezích i syntézách.

- Ke vztahům obou umění je nutné spolu s A. Warrenem a R. Wellekem shrnout, že „různé druhy umění prodělávají každý svůj individuální vývoj, a to různým tempem a s různou vnitřní strukturou prvků. Nepochybně jsou ve stálém vzájemném vztahu, avšak tyto vztahy nejsou vlivy, které by vycházely z jednoho bodu a určovaly vývoj ostatních druhů umění; je nutno je pojímat spíše jako komplexní schéma dialektických vztahů působících oběma směry“ (Warren, Wellek 1996: 189–190).
- Literatura a hudba z estetického pohledu fungují v celém systému umění jako rovnocenné prvky vedle dalších druhů umění, ale současně mají také mnoho specifík, které vyplývají z jejich povahy, jejich geneze i z jejich vzájemného vztahu.
- Z. Vyšohlíd chápe problematiku všech umění jako problém filozofický a říká, že „fakt existence různých umění vzbuzuje otázku po povaze skutečnosti: nejde o skutečnost předmětností, nýbrž o skutečnost života, o to, jak člověk žije, rozumí sobě a světu“ (2001: 8).
- Z pohledu sémiotického M. Grygar uvádí, že literární i hudební díla jako rozdílné typy uměleckých znaků „jsou vázána na různé druhy výrazového materiálu, představují věci odlišné povahy, vyznačují se různými způsoby sdělení, přenášení citových, intelektuálních a představových obsahů. Tím jsou dány rozdíly v jejich vnímání a percepci“ (2008: 34).
- Odlišnosti v materiálu, způsobu sdělení a percepci pak představují měřítko, podle kterých můžeme jednotlivá umění třídít a srovnávat.
- Intermedialitu její teoretik Werner Wolf popisuje jako případ, „kdy je prokazatelné, že v artefaktu jsou záměrně užitá alespoň dvě distinktivní výrazová nebo komunikační média“ (2006: 345), přičemž termín „médium“ může být chápán v širším významu i ve smyslu tradičního umění s jeho formami zprostředkování.
- Zjednodušeně lze tedy intermedialitu charakterizovat jako překračování hranic mezi jednotlivými uměními jak uvnitř jednotlivých děl (znakových komplexů), tak i mezi nimi navzájem a snahu o integraci jednoho systému znaků do jiného.
- Pojetí I. O. Rajewskyové vychází ze synchronního přístupu, snaží se hledat odlišnosti v manifestaci intermediality a zachytit je v nějaké jednodolité koncepci. Na základě odlišných rysů navrhuje tři subkategorie intermediality: mediální transpozice, mediální kombinace a intermediální odkazy.
- Podobně Werner Wolf se pokusil typologizovat intermediální vztahy, aby vnesl do množství různých intermediálních forem jistý řád. Relační intermedialitu lze najít pouze ve srovnání různých děl nebo znakových komplexů, k ní je řazena transmedialita, druhou subformou relační intermediality jsou intermediální transpozice.
- Strukturní intermedialitu charakterizuje „zapojení více než jednoho média, které lze doložit uvnitř jednoho díla nebo znakového komplexu a které přispívá ke generování významu a jeho obsahů“ (ibid.: 68).
- Typ zjevný již v rovině signifikantů Wolf pojmenovává jako otevřenou intermedialitu, multimedialitu nebo plurimedialitu.

- Oba druhy se objevují konkrétně v hudebně-literární intermedialitě ve dvou základních polohách: „tematizace“ (explicitní reference), „imitace“ (implicitní reference zvané také simulace nebo inscenace).



## OTÁZKY

1. Jak přistupuje ke vzájemným vztahům literatury a hudby komparatistická metoda?
2. Jak přistupuje ke vzájemným vztahům literatury a hudby intermediální metoda?
3. Jaký je rozdíl mezi komparatistickým a intermediálním přístupem?
4. Jak intermedialitu chápe I. O. Rajewskyová?
5. Jak intermedialitu chápe Werner Wolf?
6. Jaké dva typy intermediality Werner Wolf vymezuje? Pokuste se je charakterizovat.



## KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Prostudujte studii Wenera Wolfa (Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě, *Česká literatura*, roč. 59, č. 1, 2011, s. 62–85) a vypracujte poznámky, které se budou týkat problematiky intermediálních vztahů mezi literaturou a hudbou.



## DALŠÍ ZDROJE

BERNHART, Walter et al. (eds.) *Word and Music Studies. Defining the Field* (Amsterdam: Rodopi B. V.), 1999.

BERNHART, Walter et al. (eds.) *Essays on Literature and Music (1967–2004)* (Amsterdam, New York: Rodopi B. V.), 2004.

BROWN, Calvin Smith. *Music and literature* (Hannover-London: University Press of New England), 1987.

EGRI, Peter. *Literature, Painting and Music* (Budapest: Akadémiai Kiadó), 1988.

GŁOWIŃSKI, Michał. *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. In: *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane* (Kraków: Universitas), 1997, s. 189–206.

HEJMEJ, Andrzej. *Muzyczność dzieła literackiego* (Wrocław: Wydawnicwo Uniwersytetu Wrocławskiego), 2002.

HIGGINS, Dick. *Intermedia*. In: *Something Else Newsletter 1*. Somethin Else Press, 1966, přístupné z URL: <<http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1higgins.html>> [cit. 2010-1019].

KONSTANTINOVIĆ, Zoran – SCHER, Steven P. – WEISSTEIN, Ulrich (eds.) *Literature and the other Arts*. Proceedings of the IXth Congress of the ICLA (Innsbruck: Universitätsverlag), 1981.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. In: *Intermedialités*, č. 6 (Montreal: University of Montreal), 2005 s. 43–64, přístupné z URL: <[http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf)>

REIZOV, B. G. (ed.) *Muzika i literatura* (Leningrad: Izdatelstvo leningradkogo univerziteta), 1975.

SCHER, Steven P. (ed.). *Music and Text. Critical Inquiries* (Cambridge), 1992.

SKARBOWSKI, Jerzy. *Literatura-muzyka, zblizenia i dialogi* (Warszawa), 1981.

WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam: Rodopi), 1999.

WOLF, Werner. *Description as a Transmedial Mode of Representation*. In: Werner Wolf – Walter Bernhart (eds.): *Description in Literature and Other Media. Studies in Intermediality 2* (Amsterdam: Rodopi), 2007, s. 1–87.

WOLF, Werner. *Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě*, Česká literatura 59, č. 1, 2011, s. 62–85.

---

## PRO ZÁJEMCE



1. Zkuste vyhledat alespoň tři případy jevu, kdy se jedno umění propojuje s druhým uměním a vytváří jeden estetický komplex.
2. Zkuste nalezené jevy pojmenovat podle typologie Wernera Wolfa.
3. Zkuste podobný postup aplikovat na konkrétní vztah mezi literaturou a hudbou.

---

## TUTORIÁL



Tento text vás má uvést základním způsobem do problematiky vzájemných vztahů mezi literaturou a hudbou. Ti, kdo se bezpečně orientují pouze v jednom z uvedených umění, by

neměli mít problém rozumět uvedeným teoriím. Naopak mohou dobře proniknout do oblasti, která je pro něj méně známá. Uvedená teorie intermediality je navíc využitelná pro široké pole veškerých intermediálních projevů. Na zvládnutí této kapitoly budete potřebovat asi 4 hodiny.

---



### **ŘEŠENÁ ÚLOHA**

Zamyslete se nad tím, zda se nabízí ještě jiná metoda zkoumání vzájemných vztahů mezi uměními.

---



### **SHRNUTÍ KAPITOLY**

Pro bádání v oblasti vzájemných vztahů literatury a hudby byla v roce 1997 založena The International Association for Word and Music Studies (WMA).

Významnými teoretiky intermediality z oblasti literární vědy se stali Irina O. Rajewskyová, která ve svých pracích dále vymezuje pojmy intramedialita a transmedialita, snaží se popsat adaptace nejrůznějšího typu, jako je např. mediální změna, mediální transfer, intermediální transpozice ad., nebo Werner Wolf.

---

## 4 VZTAH HUDBY A JAZYKA, VZTAH ŘEČI A HUDBY, HUDBA A MYTOLOGIE

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole se dozvíte základní informace vztahu mezi hudbou a jazykem, hudbou a řečí, hudbou a mytologií.

---

### CÍLE KAPITOLY



Cílem kapitoly je základní informace vztahu mezi hudbou a jazykem, hudbou a řečí, hudbou a mytologií.

---

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



hudba, jazyk, řeč, mytologie

---

### 4.1 Vztah hudby a jazyka

Jazyk bývá chápán jako nástroj lidské komunikace, jako univerzální komunikační systém, který je schopen označit převážnou většinu svých objektů a subjektů. Jde o systém takových dorozumívacích prostředků znakové povahy, které se primárně realizují zvukově, sekundárně písmem.

Přirozenému jazyku se přiznává ta vlastnost, že se do něj dají přeložit všechny ostatní jazyky. Hudba stejně jako jazyk volí konkrétní zvukovou podobu z nekonečné množiny možností. Jakkoli je jazyk formální, je hudba specifickým komunikátem. Má stejně jako jazyk řadu zformalizovaných postupů, řadu strukturovaných prvků, čímž utváří do určité míry své sémantické pole. Jazyk je ve srovnávání s ní daleko konkrétnější, je občas také spojovacím významotvorným prvkem pro hudební sdělení.

Při srovnání hudby s jazykem dospíváme k několika závěrům:

1. Jazyk je svou podstatou komunikační systém a jako takový je značně formální. Hudba sice komunikaci také umožňuje, není však formálním nástrojem komunikace.
2. Jazykové a hudební projevy se prvotně realizují ve zvukové formě, přičemž jazyk využívá ve srovnání s hudbou jen zlomek zvukových možností.
3. V obou případech semiózy se vyvinula možnost grafické fixace zvukového projevu, funkce grafického záznamu jsou však odlišné.
4. Jazyk se zmocňuje skutečnosti aktem pojmenování, hudba nepojmenovává dílčí jevy prostřednictvím ustálených znaků. Nabízí se otázka, zda je vůbec možné významovou stránku hudby „přeložit“ do významového jazyka. Zkušenosti s obtížností takového převodu vedou k domněnkám, že hudba je schopna vypovídat o něčem „nevyсловitelném“.

Hudba a zvuková řeč i přes své funkční odlišnosti mohou splývat ve vokální hudbě. Při zpěvu doprovázeném hudbou počítá hudební dílo s úlohou zpěvních složek, hudební struktura souzní se slovním textem tak, že obě promluvy jsou rozeznány v témže okamžiku a fungují jako specifický esteticko-umělecký znak. Historicky vzniká celá řada způsobů a postupů, jak lze přiřadit jednu složku ke druhé. Tento vztah se dá zkoumat na různých úrovních typů hudebně slovesné koexistence na diachronní ose vývoje světové a české hudby a na ose synchronní žánrových a formových vidů. To je však již náplní dalších kapitol.

## **4.2 Vztah řeči a hudby**

Specifický vztah řeči a hudby se vyvíjel ve dvou základních rovinách dynamickým a stylově signifikantním způsobem. Tyto roviny lze rozlišit podle různého typu funkčnosti slova a řeči z hlediska obsahových i formotvorných potřeb hudby.

V první rovině, na níž se odehrávala převážná většina skladatelské činnosti, byla řeč (básnické slovo) předmětem hudebně stylizačního procesu. Ve druhé rovině byla řeč chápána jako zvukově konkrétní významově určený projev a stala se materiálem hudební tvorby. Tyto funkční roviny byly v kompoziční praxi vzájemně komplementární.

Obě zmíněné roviny jsou však vázány na dobu, kdy v rámci slovesného umění můžeme hovořit o konkrétním autorovi literárního díla (na rozdíl od anonymních tvůrců lidové slovesnosti) a taktéž o konkrétním tvůrci hudby, tedy skladateli (na rozdíl od hudebního folklóru).

Vztah řeči a hudby má daleko hlubší kořeny, můžeme říci, že sahá do dob předhistorického vývoje lidstva.



### 4.3 Mytologie a hudba

Souvislost hudby a řeči se projevuje i v kulturách, které nám nezanechaly písemné památky. Význam hudby dokumentuje způsob tradování některých obecně známých mytologických námětů – Orfeus, Pan, Dionýsos, Apollón a múzy nebo biblický David. Různá pojetí těchto témat nám mohou podávat svědectví nejen o době svého vzniku a o autorovi, ale i o hudbě.

Pozůstatky magického vlivu hudby se uchovaly vedle mýtů také v pohádkách o očarováných nebo čarodějných nástrojích. Sem patří Krysař, pověst o podivné, až zničující moci hudby. Ve slovanské mytologii se vyskytují často očarované housle, čarující buben vlastnil Gilgames, egyptská bohyně tance a lásky Bastet byla znázorňována se systrem (chřestítkem) v ruce (ve starověkém Egyptě se používal k zahánění zlých duchů), hvězda Sírius, která měla v Egyptě vlastní boha, neboť souvisela s blahodárnými povodněmi, byla rovněž zobrazována se systrem, jímž se podle Egyptanů spouštěly záplavy na Nilu. U afrického kmene Bambarů bylo rotující kosmické vejce, prapůvodce člověka a vesmíru, obdařeno zvukem. Krišna byl v jedné ze svých deseti základních podob pastýřem hrajícím na flétnu a v této podobě měl vyjádřit „oddanost bohu“ – bhakti.

Pro výklad hudby má zvláštní význam protikladná dvojice Apollóna a Dionýsa, zvláště pak v interpretaci Friedricha Nietzscheho. Panovský faunovský mýtus sehrál významnou roli i v hudebním impresionismu (C. Debussy: *Faunovo odpoledne pro orchestr*, 1892, vzniklo jako první část zamýšleného třídílného cyklu k poemě Stéphanu Mallarméa. Premiéra Paříž 1894. Skladba byla často uváděna jako balet. Prvním choreografem byl V. Nižinskij, Paříž 1912. Vítězslav Novák: *Pan*, 1910 pro klavír, 1912 pro orchestr).

Nejednomu scénickému dílu či dílu literárnímu dal název Orfeus (scénicky: Claudio Monteverdi – opera *Orfeo*, Luigi Rossi, žil v l. 1598-1653, rané baroko, opera *Orfeo*, Christoph Willibald Gluck, žil v l. 1714-1787 – opera *Orfeo*, Joseph Haydn, 1732-1809, *Orfeo*, Jacques Offenbach, 1819-1880: *Orfeus v podsvětí*, literárně: Jean Cocteau – *Orpheé = Orfeus /1927/*, R. M. Rilke – *Sonety Orfeovi*). Stravinskij napsal na téma Orfea balet (1947) a již v r. 1928 napsal neoklasicistní balet na téma *Apollón Musagète* (Apollón ochránce Múz).

Od biblického krále Davida se traduje mýtus o očistném působení hudby, neboť David tišil hrou na harfu Saula, posedlého „božským duchem“. Připomeňme využití muzikoterapie v hudbě – *Zpěvy šíleného krále* od Maxwella Daviese.

Magická obřadní funkce se uchovávala u keltských pěvců – bardů a keltských harfeníků (harfista musel být mistrem tří druhů hudby: Suantraidhe, při kterém posluchač usnul, Goltraidhe, při kterém každý proléval slzy a Genintraidhe, při kterém se smál; až do 18. století existovaly zvláštní festivaly harfeníků.)



## OTÁZKY

1. Charakterizujte obecně vztah jazyka a hudby.
2. V jakých základních rovinách se vyvíjel vztah řeči a hudby?
3. Charakterizujte vztah řeči a hudby ve starých kulturách.
4. Znáte skladby předních světových i českých skladatelů, které byly inspirovány mytologií?



## KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Proč je hudba spojená se slovem tím prostředkem, jímž se snaží řada lidí říci svůj názor a skrze toto spojení působit i na ostatní? Proč hovoříme o syntéze hudby a jazyka?



## DALŠÍ ZDROJE

HOSTINSKÝ, O. *Studie a kritiky*. Praha: Československý spisovatel, 1974.

HOSTINSKÝ, O. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956.



## PRO ZÁJEMCE

Najděte zde nejmenované konkrétní příklady vztahu mytologie a hudby, zamyslete se nad tím, jak je tento vztah realizován.

Prostudujte si knihu Jaroslavy Zeleiové *Muzikoterapie* (Portál, 2007). Přečtěte si sbírku básní R. M. Rilkeho *Sonety Orfeovi* (Herrmann & synové, 2003). Vypůjčte si v hudebním oddělení některé knihovny k poslechu CD s hudbou (není-li k dispozici nahrávka, pokuste se ji najít ve formátu MP3 na internetu): Claudio Monteverdi – *Orfeo*, Christoph Willibald Gluck – *Orfeo*, Joseph Haydn – *Orfeo*, Jacques Offenbach – *Orfeus v podsvětí*, Claude Debussy – *Faunovo odpoledne pro orchestr*, Igor Stravinskij – *Orfeus*. Z keltské harfy např. některé album Alana Stivella. Doporučujeme i knihu Jiřího Moravčíka *Keltská hudba* (Torst, 2004).

## TUTORIÁL



Hudba je například podle názoru českého esteta Otakara Hostinského nejsilnějším a nejmýslnějším uměním, neboť prochází celým tělem. A pokud na vás působí něco, co nechá odezvu nejen ve vaší hlavě, ale podepíše se i na vaší náladě, pak je jasné, že to jen tak nezapomenete. Samozřejmě že nejenom hudba má takovou moc, neboť pokud se podíváme na nějaký obraz, zanechá v nás také určité stopy, ale oproti obrazu má hudba tu výhodu, že je reprodukovatelná. Těžko nakreslíte obraz, ale zazpívat jednoduchou melodii dokáže každý, byť falešně. Obraz však tak snadno popsat nelze. Navíc hudba je pro člověka přirozená. Než začali lidé pociťovat jakékoli známky civilizace, byla to příroda, co je obklopovalo, a v ní nacházeli spoustu hudebních motivů. Ať už v podobě zpěvu ptáků či šumění řeky. Avšak hudební motivy, jež jsou čerpány z přírody, nejsou v pravém slova smyslu motivy hudebními, neboť jim chybí rytmus a takt, jež tvoří hranici mezi hudbou a tím, co se hudbě podobá.

Ačkoli má hudba takovou moc, že ovlivní vaši náladu a soustředí vaše myšlenky jedním směrem, tak k nám hovoří pomocí tónů. A tóny nejsou nic jiného než tóny, tedy znaky odkazující samy na sebe. Kdežto slova jsou ty znaky, které odkazují na skutečnosti mimo sebe. Tóny nemají žádný význam, ani nemohou cokoli sdělit. Dokáží popsat a navodit nějakou náladu, ale skutečné pojmy sdělit neumí. Máme tedy na jedné straně prostředek, jenž zasahuje naše nitro a spoluutváří naše myšlení, a na druhé straně máme prostředek, jímž můžeme vyjádřit konkrétní myšlenky a dokreslit tak vnější podobu „příběhu“, jehož vnitřní „náladový“ život je nám znám prostřednictvím hudby. Proč tedy nevyužít syntézy těchto dvou odvětví a na jejich základě pak nedat vzniknout soubornému uměleckému dílu, které nebude postrádat ani konkrétní pojmy a téma, ani nebude ochuzeno o náladové dokreslení.

---

## ŘEŠENÁ ÚLOHA



Zamyslete se nad otázkou, proč v dnešní době má moderní hudba podobu spíše kulisy a text je tím hlavním? Je tomu snad tak, že již vůbec nejde o umění, ale o pouhé zaplnění prázdného místa kdesi v pozadí naší mysli a skladby jsou již jen nutným doplňkem proto, aby nebylo ticho? Umí ještě lidé číst poezii a hledat mezi řádky? Umíme ještě skutečně poslouchat hudbu a všimnout si krásy jejích forem? Je hudba ještě skutečně tím nejmýslnějším uměním?



## **SHRNUTÍ KAPITOLY**

Při zkoumání vztahu literatury a hudby je třeba vzít v úvahu antropologické hledisko. Tvůrcem hudby je člověk, proto je v zájmu hudební vědy zjišťovat vzájemnou závislost hudebních projevů na celkovém vývoji člověka a jeho společenských organizací. Lze dokonce pozorovat nárůst zájmu o strukturované tónové (spíše zvukové) přírodní jevy, například zpěv ptáků. Opožděná pozornost se věnuje i dlouho zanedbávaným a opomíjeným oblastem primitivních hudebních projevů tzv. přírodních národů, které pod neúprosným tlakem moderní civilizace rychle mizí z naší planety. Od 50. let 20. století se stále více šíří názor, že jisté typy primitivní kmenové hudby jsou strukturálně výše než třeba lidová hudba nejméně vyspělých evropských národů. Na tomto zájmu nic nemění skutečnost, že jen určité okruhy hudebních struktur disponují písemnými záznamy. Názor, že tyto struktury jsou nevyvojové a statické vedl k vylučování kultur s výhradně ústní (orální) tradicí. Představa, že takové kultury zůstaly před prahem historie, byla omylem starší hudební vědy. Naprostá většina světové hudby totiž vznikala a vzniká bez opory notačního zápisu. Stanovit dobu, kdy v hlubokém pravěku začaly vznikat první, zcela primitivní hudební projevy, je prakticky nemožné. Pravděpodobně nejstarším svědectvím o hudebních dějinách je freska z jeskyně Trois Frères v Ariège, jejíž stáří je odhadováno archeology na 40 000 let. Tam, kde nebylo rozvinuto vědecké myšlení, což je jev vyspělé civilizace, musely nejprve nastoupit mýty. Konec 18. a začátek 19. století přináší vědecké teorie o vzniku hudby. Určitější představy o podobě nejstarších hudebních projevů podává umění primitivních kmenů (přírodních národů), pokud se zachovaly do našich časů. Jistou pomoc může poskytnout i průzkum dětského hudebního citění.

---

## 5 VZTAH HUDBY A LITERATURY U STAROVĚKÝCH BLÍZKOVÝCHODNÍCH NÁRODŮ A VE STARÉM ŘECKU, KŘESŤANSKÝ LITURGICKÝ ZPĚV, DUCHOVNÍ PÍSNĚ A HRY, UMĚLÁ SVĚTSKÁ TVORBA

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Tato kapitola pojednává o počátcích vztahu evropské literatury a hudby v období starověku a středověku.

### CÍLE KAPITOLY



Dozvíte se:

- o počátcích židovského bohoslužebného zpěvu,
- o přednesu žalmů,
- o sborové (chórické) lyrice,
- o formách typu dithyrambu, kantáty, ódy, paianu
- o křesťanském liturgickém zpěvu,
- o gregoriánském chorálu,
- o duchovních hrách,
- o umělé světské hudební tvorbě,
- o rytířském umění,
- o městských pěveckých bratrstvech,
- o nejstarší duchovní písni.

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



židovský bohoslužebný zpěv, žalmy, antifona, responsorium, sborová lyrika, dithyrambos, kantáta, óda, paian, liturgický zpěv, sekvence, gregoriánský chorál, duchovní hry, umělá světská hudební tvorba, rytířské umění, městská pěvecká bratrstva, duchovní píseň

## 5.1 Starověk

V dějinách západoevropské vzdělanosti se zpravidla vychází ze starověkých východních národů. Z nich vynikají v dějinách literatury a hudby Židé. *Bible* a *Talmud* nám podávají četné zprávy i o osudech a významu hudebního umění. Dovídáme se o hudbě v prorockých školách, o slavné době Davidově a Šalamounově (10. stol. př. n. l.).

Po zkáze Jeruzaléma se díky posvátné tradici uchoval v podstatě věrně židovský bohoslužebný zpěv v rozptýlených osadách v oné podobě, jakou měl na sklonku samostatnosti židovského státu. Zvláště bohatou sbírkou zpěvních náboženských textů jsou žalmy. Zpívaly se patrně od dávných dob trojím způsobem. Často se střídaly dvě sborové skupiny – způsob antifonický (ve smyslu „protihlasý“), jindy se o přednes dělil sólista se sborem – způsob sponsoriální. Někdy se žalm zahajoval antifonou (předzpěvem), jež se pak opakovala ke konci. Také se občas vkládaly vsuvky i mezi jednotlivé verše.

Málo bychom našli v dějinách lidstva národů tak hudebních, jako byli staří Řekové. Řecké náboženství připisuje vynález hudby bohu Apollónovi. Uctívá v něm později ochránce nejvyšších duchovních tvůrčích principů. V bohu Dionýsovi vidí zosobnění naturalisticky živelné hudby a v bohu Panovi ztělesnění úzce omezené hudby lidové.

Slovo *músiké*, jež přešlo v různých obměnách do většiny evropských řečí, odvozuje se od Apollónových družek – Múz. V řeckém mýtu najdeme četné náměty, jež ukazují kouzelnou sílu hudby (např. Orfeus), jindy básnicky vystihují nejednu otázku umělecké tvorby a změny i zápasy jejích ideálů. V řecké společnosti odpradáвна zaznívaly lidové písně radostné i žalostné, milostné, svatební, pracovní, ukolébavky. Aiodové pěli k chvále bohů o oslavě reků.

Zpěvně se přednášely také velké epické básně hrdinské, jejichž souborem jsou *Illias* a *Odyssea* (9. stol. př. n. l.), spojované se jménem Homérovým. Zpěvní výkon doprovázela hra na kitharu anebo aulos. Uvědomělá umělecká tvorba povznášela do vyšší oblasti formy vytvořené lidem. Lesbická škola v čele s Alkaiem a básnířkou Sapphó (kol. 600) přispěla k rozvoji zpěvní melodiky. Sborovou (chórickou) lyriku, kterou založil v 7. stol. Thaletas Krétský, vyvrcholil Pindaros z Théb (1. pol. 5. stol.). Hymnický sborový dithyrambos k počtě boha Dionýsa připravil vznik řeckého dramatu. Z Euripidova dramatu *Orestes* pochází jediná zachovaná hudební ukázka. Řecké drama bylo všeuželeckým dílem s převahou básnického slova. Střídaly se tu části mluvené, zpívané i melodramaticky doprovázené, sólové i sborové, čistě instrumentální i taneční. Největší účast hudby byla v Euripidových tragédiích, také v komediích (Aristofanes) byla hudební složka důležitá.

Ve 4. stol. př. n. l. přešla forma dithyrambu v široce založenou kantátu pro sóla a sbor.

Známe celkem jedenáct řeckých skladeb z dobového rozpětí více než sedmi století. Z konce 5. stol. př. n. l. je zlomek sborového zpěvu z Euripidova *Oresta*. Pythická óda, přičítaná dříve Pindarovi, pochází podle notace ze 4. stol. př. n. l. Dva hymny na boha Apollóna náleží do 2. pol. 2. stol. př. n. l. V 1. pol. 1. stol. vznikla malá, ale velmi pěkná

píseň (Seikilova) o pomíjejícínosti vezdejšího života, zachovaná jako náhrobní nápis (v Trallesu u Smyrny). Pět památek je z 2. stol. n. l. Jsou to ódy na múzu a boha Helia od Mesomeda, dvorního básníka a skladatele římských císařů Hadriána a Antonia Pia, óda na bohyni Nemesis, jásavý paian, a konečně žalozpěv, tyto tři od neznámých autorů. Všechny skladby jsou jednohlasé zpěvy podepřené nástrojovým doprovodem.

## 5.2 Křesťanský liturgický zpěv

Když stěhování národů a vnitřní úpadek rozvrátily antický svět, bylo již křesťanství mocnou jednotící silou duchovních dějin. Zpěv byl podstatnou složkou společných pobožností křesťanů od apoštolských časů.

Památky se nedochovaly, ale smíme se domnívat, že starokřesťanský zpěv zcela převzal způsoby bohoslužebného židovského zpěvu, i když u zrodu křesťanského zpěvu nebyli pouze Židé (oni přejali do svého zpěvu řadu forem orientálních a středozemních kultur). Na našem území existovala slovanská liturgie, užívala se staroslověnština, slovanský obřad je doložen v benediktýnském klášteře v Praze ještě v roce 1097.

Všude se stala jádrem bohoslužby mešní oběť, uvedená a zakončená společnými modlitbami. Podrobnosti obřadu byly rozmanité. Na všech místech se v liturgickém zpěvu setkáváme se slavnostním čtením (lekcí), přednesem žalmů ve všech způsobech, s vyvinutějšími, ale hospodárnějšími melodickými typy, převahou ještě sylabickými (na každou slabiku zpravidla jeden, řidčeji 2-3 tóny). Na západ se křesťanství dostávalo i z východu. Výmluvným dokladem východních vlivů v západní bohoslužbě je činnost sv. Ambrože. Zavedl (v posl. čtvrtině 4. stol.) antifonický přednes žalmů a do místní liturgie formu hymnů. Liturgický zpěv byl předmětem soustavné péče římských biskupů. Řehoř Veliký, který zasedal na papežském trůně (590-604), se považuje za zakladatele liturgického zpěvu, jenž doposud žije v římskokatolické církvi. Řehoř dal sebrat a revidovat všechny užívané bohoslužebné zpěvy. Vznikl tak liturgický zpěvník, tzv. antifonář Řehořův. Postupem doby rostla původní rehořovská zásoba liturgických zpěvů. Velmi značný přírůstek souvisel s tropováním liturgického textu. Tropus vznikl přidáním nebo vkládáním melodií a textů k tradičním gregoriánským melodiím jako jejich ozdoba. Slovní podklad tropů časem přijal veršovanou formu, vnikala do něho lidová řeč. Zvláštním příkladem tropů jsou sekvence. Vznikly textováním bohatých koloratur, jimiž byl opatřen mešní alelujiatický zpěv. Pius V. (1568) ponechal v mešní liturgii všeobecně pět sekvencí: Velikonoční Victimae paschali laudes (Velikonoční oběti), svatodušní Veni Sancte Spiritus (Přijď ó Duchu přesvatý), Lauda Sion (Chval Sione) o Božím těle, Stabat mater (Stála matka) k svátku Sedmiboletné Panny Marie a Dies irae (Ten den hněvný) ke mši za zemřelé.

Texty gregoriánského chorálu jsou psány bohoslužebnou latinskou řečí, hymny, vyspělé sekvence a tropy přízvukným veršem, všechny ostatní básnickou prózou. Mešní části, které zpívá sbor, zatímco je čte obětující kněz, jsou jednak stálé – ordinarium, jednak proměnlivé – proprium. Ordinarium, rámeček mešního obřadu, tvoří Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus



a Agnus Dei. Proprium, liturgicky podstatná část mše, se dělí na introitus, graduale, offertorium a communio.

### 5.3 Duchovní písně a hry

Tropy, jež byly hlavním pramenem nejstarší duchovní lidové písně, se staly také východiskem duchovních her. Již v nejstarším dochovaném tropáři limogesském je v jádře zdramatizována 16. kapitola Evangelia Markova o výjevu tří Marií u hrobu Ježíšova a v jednom o málo mladším svatohavelském tropáři vánoční introitus. Oba náměty se potom rozvíjely a přistupovaly k nim jiné, jako umučení Kristovo (pašijní hry), vzkříšení Lazarovo, látky legendární ze života Panny Marie (plankty) a jiných svatých, podobenství o pannách moudrých a pošetilých, ze starozákonních příběhů Danielův aj. Zprvu byly tyto hry těsně spjaty s liturgií. Provozovali je v chrámě duchovní a žáci, postupem doby se uplatňoval lidový prvek. Látkově se jevil komickými epizodami (např. mastičkářův výstup ve velikonočních hrách), vložkami v lidové řeči spěl až k úplnému zatlačení latiny.

### 5.4 Umělá světská zpěvní tvorba

Zprvu se jí věnovalo kněžstvo, hlavně klášterní, pak dvorské. Vedle původních latinských textů lyrických se objevuje zhudebnění děl římských básníků Vergilia, Horatia aj., opěvují se události historické (nářek nad smrtí Karla Velikého), vznikají zpěvy oslavné a milostné. Značný podíl na produkci později připadl studentům a klerikům, ve slohové povaze se uplatňoval vliv rytířského umění. Velmi zajímavým sborníkem tohoto umění jsou z doby kolem roku 1230 tzv. *Carmina burana* s latinskými zpěvy mravoučnými, politickými, milostnými, tanečními i pijáckými.

V době křížových výprav vystupuje vedle kněžstva také rytířstvo jako druhá kulturně vedoucí vrstva západoevropské společnosti. Básnictví a hudbě se věnovali rytíři nejdříve v jižní Francii (Provence) a v severní části Pyrenejského poloostrova. Formální básnické předpoklady byly patrně dány duchovní liturgickou lyrikou a světskou poezií pěstovanou kleriky, hudební stránku určila z podstatné části účast potulných hudebníků jongleurů (z lat. ioculator – šprýmař, šašek), kteří vstupovali do rytířských služeb, opatrovali často básně svých pánů nápěvem, popřípadě je přednášeli s nástrojovým doprovodem.

Ze své původní oblasti se rytířské umění rychle rozšířilo do severní Francie, Anglie, Itálie a Německa. V jižní Francii, kde se rytířské umění obracelo výhradně k lyrickým námětům, se jeho pěstitelé nazývali trubadúři (provens. trobar – vynalézat). V severní Francii, kde se provozovaly také epické látky, byli nazýváni truvéry (franc. trouver – vynalézat). V Německu se jmenují rytířští lyrikové a epikové minnesingři (minnesängři), minne – láska. Francouzské rytířské umění začíná krátce před r. 1100 a končí kolem r. 1300. V Německu se objevuje ve 2. pol. 13. stol. a vrcholí ve 14. stol., doznívá pak ještě více než sto let. Provensálské a severofrancouzské rytířstvo objevilo nejvlastnější látky tohoto umění. Lyrika opěvuje stavovské ideály a ctnosti: lásku, dvornost, věrnost,



statečnost, přátelství a zbožnost. Trubadúři a truvéři vytvořili vzorné básnické typy v písních milostných (chansony), tanečních (balady), smutečních (planky – nářky nad smrtí rekovou), mravoučných, politických, křižáckých, ve zpěvech pastýřských (pastourelle), večerních (serenade), jitřních (aubade). Epika zpracovává velké okruhy historických námětů domácích (Karel Veliký a jeho družina, zvl. Roland) a starověkých (Alexander Veliký), v pověstech bretonských rozvíjí prvky mytické, fantastické i legendární – rytíři sv. Grálu. Tvorba minnesänggrů je podstatně chudší. Její slovní stránka nemá takový vzlet a uhlazenost, libuje si často ve vtíravé mravoučné tendenci, technika verše je dost tvrdá, forma málo pružná.

Po křižáckých válkách poklesl význam rytířstva a k účasti na kulturním životě se hlásí města. Tato změna je provázena vznikem tzv. meistersingů, městských pěveckých bratrstev, organizovaných po vzoru řemeslnických cechů. Kolébkou byla ve 14. stol. Mohuč, v 15. a 16. stol. vynikl Štrasburk, Mnichov a Norimberk. Nejslavnějším meistersingrem byl norimberský obuvník Hans Sachs († 1576).

## 5.5 Duchovní písně a hry v Českých zemích

V české oblasti je duchovní píseň zastoupena památkami výjimečné ceny. Je to především *Hospodine, pomiluj ny!*. Zpěv je historicky doložen s největší pravděpodobností kolem r. 1055 vypravováním kronikáře Kosmy o volbě Svytihněva II. za knížete. Nejstarší zápis textu je v rukopise pražské univerzitní knihovny asi z r. 1380, slova i nápěv zaznamenává zvl. rukopis téže knihovny z r. 1397 (Jan z Holešova). Je patrně nejstarší a nejvěrněji uchovanou lidovou písní duchovní, jež dosud žije. *Svatý Václave* uvádí jako píseň odedávna známou kolem r. 1368 kronikář Beneš Krabice z Veitmile, nejstarší zápisy jsou v rukopise Národního muzea v Praze z r. 1473 a ve sborníku studijní knihovny olomoucké z konce 15. stol. Vznikla patrně koncem 12. stol. Obě písně zaznívaly při neliturgických pobožnostech, svatováclavský chorál zvláště při významných státních aktech.

### OTÁZKY



1. Pokuste se vysvětlit způsob přednesu žalmů.
2. Jak vypadala hudba ve spojení s literaturou ve starém Řecku?
3. Kdo byl zakladatelem liturgického zpěvu v katolické církvi?
4. Které ze sekvencí byly ponechány v mešní liturgii?
5. Jak jsou psány texty gregoriánského chorálu?
6. Co bylo základem duchovních her? Jak se v nich uplatňoval lidový prvek?
7. Kdo byl představitelem umělé světské hudební tvorby?
8. Jak se nazývali pěstitelé rytířského umění v jižní a severní Francii, poté v Německu? Jaké látky se provozovaly?
9. Znáte některé představitele rytířského umění v uvedených zemích (pod bodem 8)?

10. Jak se nazývala městská pěvecká bratrstva v Německu, jak byla organizována a kdo patřil mezi jejich nejvýznamnější představitele?

11. Jmenujte nejvýznamnější památky duchovní písně v české oblasti.



### KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Který další český skladatel / interpret / hudební skupina se kromě A. Dvořáka pokusili o zhudebnění biblických žalmů?



### DALŠÍ ZDROJE

DIVIŠ, I. *Žalmy*. 3. vyd., v Odeonu 1.(autoriz.) vyd. Praha: Odeon, 1991.

*Hlas Páně tříští cedry. Kniha žalmů v překladu Václava Renče*. Třebíč: Blok, 2001.

HLAVÁČEK, K. *Žalmy*. Praha: Manibus propriis, 1998, 51 s.

*Kniha žalmů*. Přeložil Viktor Fischl. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1998.

*Jeruzalémská bible: Písmo svaté vydané Jeruzalémskou biblickou školou*. 1. české vyd. Praha: Krystal OP, 2009–2010.

KRYL, K. *Texty písní*. Šulc, J. (ed.). 1. vyd. Praha: Torst, 1998.

KOMENSKÝ, J. A. *Žalmy*. In: týž, *Zpráva a naučení o kazatelství. Dílo Jana Amose Komenského = Johannis Amos Comenii Opera omnia*, 4. 1. vyd. Praha: Academia, 1983, s. 213–290.



### PRO ZÁJEMCE

Vypůjčte si v hudebním oddělení některé knihovny k poslechu CD se *Seikilovou písní* (není-li k dispozici nahrávka, pokuste se ji najít ve formátu MP3 na internetu):

*Seikilovu píseň* si můžete prostřednictvím internetu poslechnout na následujících stránkách, provedení skladby se však může lišit:

- [http://en.wikipedia.org/wiki/Seikilos\\_epitaph](http://en.wikipedia.org/wiki/Seikilos_epitaph) - v dolní části stránky
- <http://www.mlahanas.de/Greeks/LX/SeikilosEpitaph.html>

- [http://www.biblicalulpan.org/pages/Common/greek\\_songs.html](http://www.biblicalulpan.org/pages/Common/greek_songs.html)
- <http://www.gallica.co.uk/aquincum/> - dole
- <http://www.atrium-media.com/rogueclassicis/Posts/00008486.html>

Stáhnout Seikilovu píseň je možné z těchto stránek, nemůžeme zaručit jejich důvěryhodnost, co se týče např. možnosti výskytu zavirovaných souborů, dodržování autorských práv atd.

- [http://anee.webovastranka.cz/file/1084/2827\\_Seikilova\\_p%C3%ADse%C5%88.wma](http://anee.webovastranka.cz/file/1084/2827_Seikilova_p%C3%ADse%C5%88.wma)
- [http://maria-werner-soprano-sebestyen-pecsi-org-mp3-download.kohit.net/\\_/278659](http://maria-werner-soprano-sebestyen-pecsi-org-mp3-download.kohit.net/_/278659)
- <http://www.floraberlin.de/soundbag/index122.html>

V jedné internetové diskusi nabízí uživatel na požádání zaslání nahrávky ve formátu MP3 - <http://profit.blog.cz/0703/seikilova-pisen-komentar-3>.

Dále doporučujeme k poslechu dílo Bohuslava Martinů – *Řecké pašije* a popřípadě knihu korespondence řeckého prozaika Nikose Kazantzakise s Bohuslavem Martinů *Řecké pašije, Osud jedné opery* (Set out, 2003). Přečtěte si žalmy v *Bibli* a také si je poslechněte v některé zhudebněné podobě, např. Antonín Dvořák – *Biblické písně*.

Z CD, které je součástí knihy Nadi Hřčkové *Dějiny hudby I., Evropský středověk* (Ikar, 2005), si poslechněte ukázky gregoriánského zpěvu období Velikonoc a středověké jednohlasé světské hudby. Doporučujeme rovněž ukázky z *Antologie české hudby / Anthology of Czech Music*, která je prvním kompletem CD v podobě antologie české hudby od jejích počátků do současnosti, připravená ve spolupráci s Hudebním informačním střediskem týmem odborníků. CD 1 – 4 zahrnuje historii klasické hudby.

---

## TUTORIÁL



Dvořákovy *Biblické písně* jsou cyklem deseti písní pro alt s doprovodem klavíru na slova z Davidovy *Knihy žalmů*. Cyklus lze považovat nejen za vrchol skladatelovy písňové tvorby, ale lze jej zároveň zařadit k nejvýznamnějším výtvorům ve svém žánru vůbec. Jedná se o dílo hlubokého duchovního obsahu, v němž skladatel rozmlouvá s Bohem o svých úzkostech, důvěře i radosti. V rámci celého Dvořákova díla se jedná o nejzásadnější projev skladatelovy neokázalé víry v Boha, oproštěné od jakéhokoli obřadného patosu. Písně jsou záměrně zbaveny veškeré vnější efektivity a odzbrojují svojí absolutní prostotou, pokorou a upřímností, stejně jako svoji čistě hudební invencí. Po svých předchozích velkých duchovních dílech – především *Stabat mater* a *Requiem* – dospěl Dvořák v případě *Biblických písní* k ještě vyššímu stupni intimity a k maximální redukci použitých prostředků. Všem písním je společná neobyčejná intenzita citu

a nevšední melodická krása. Celý cyklus však v sobě i při zachování stylové jednoty ukrývá neobyčejnou výrazovou rozmanitost: od momentů bolestné úzkosti přes klidné meditace až po radostnou atmosféru lidského štěstí. Také použité kompoziční techniky jsou značně mnohotvárné: od prostého recitativu evokujícího tichou modlitbu až po klenutou kantilénu. Klavírní part je mimořádně prostý, omezuje se jen na základní harmonický a rytmický podklad a místy na jednoduchou zvukomalbu.

Pro žalmy, které se Dvořák rozhodl zhudebnit, příznačně nezvolil tradiční jazyk duchovních děl, tedy latinu, ale starobylý český překlad z vlastního výtisku *Bible kralické*. Díky použití mateřského jazyka dosáhl ještě bezprostřednější a přirozenější výpovědi. Je zřejmé, že Dvořák texty žalmů důvěrně znal a zabýval se jimi, takže ve všech písních panuje naprostá shoda literární látky a jejího hudebního vyjádření. Dvořák také docílil vynikající deklamace českého textu, jejíž nedostatky byly některým jeho dřívějším vokálním dílům vytýkány dobovou kritikou. V textu prováděl jen drobné úpravy s ohledem na hudební nebo výrazovou logiku konkrétního místa.



### ŘEŠENÁ ÚLOHA

Který německý skladatel období pozdního romantismu vzdal ve své opeře hold městským pěveckým bratrstvům a norimberskému ševci Hansi Sachsovi? Který německý skladatel se ve své kantátě inspiroval texty ze sborníku středověkých světských písní *Carmina burana*?



### SHRNUTÍ KAPITOLY

Ze všech starověkých hudebních kultur měla největší význam, židovská hudba, která se společně s hudbou antického řeckého a římského světa stala základem křesťanského hudebního umění, tvořícího páteř vývoje evropské hudby. Židé jsou tvůrci jedné z největších literárních památek všech dob – Bible, která spolu s Talmudem podává zprávy o bohatém hudebním životě jak v nejstarší epoše patriarchů a soudců, tak v následující době za králů Davida a Šalamouna. Hudba byla spjata s bohoslužbou, z její funkce vyplývá převaha vokální hudby, její povaha byla hymnická a patetická. Nejcennější formou židovské hudby byly žalmy. Řecká kultura je vyvrcholením veškeré starověké kultury i umění, naše vědomosti o hudebním umění jsou kusé, chybí pramenná základna.

Dochovalo se nám velké množství trubadúrských a truvérských písní, asi 2600 trubadúrských textů a přibližně 260 melodií, 4000 písní truvérských s téměř 1400 nápěvy. Jsou uchovávány ve zpěvnících v Paříži, Londýně, Římě, Miláně, Florencii, Bamberku

a jinde. Jejich melodika je zpěvná, svěží, bližší moderní hudbě než gregoriánská, vyskytuje se dur-mollová tonalita, rytmus byl závislý na básnických metrech.

Nejstarší české duchovní písně *Hospodine, pomiluj ny* a *Svatý Václave* se staly obecným majetkem českého lidu. Světská lidová píseň jistě existovala již v dobách předkřesťanských, nedochovaly se však žádné památky. Značný rozkvět prodělala světská umělá píseň, jež v době posledních Přemyslovců vykazovala silné vlivy německého minnesangu. Na dvoře Krále Václava II. působil proslulý německý minnesänger Heinrich von Meisen. Německý vliv byl později za vlády císaře Karla IV. nahrazen působením francouzské a italské hudby.

---

*Vznik vícehlasu. Vztah literatury a hudby v ars antiqua a ars nova. Vztah literatury a hudby v české gotice a husitství. Vztah literatury a hudby v renesanci, v období zaalpského humanismu a reformace. Slohová syntéza. Vztah literatury a hudby v českých zemích v 16. století.*

## **6 VZNIK VÍCEHLASU. VZTAH LITERATURY A HUDBY V ARS ANTIQUA A ARS NOVA. VZTAH LITERATURY A HUDBY V ČESKÉ GOTICE A HUSITSTVÍ. VZTAH LITERATURY A HUDBY V RENESANCI, V OBDOBÍ ZAALPSKÉHO HUMANISMU A REFORMACE. SLOHOVÁ SYNTÉZA. VZTAH LITERATURY A HUDBY V ČESKÝCH ZEMÍCH V 16. STOLETÍ.**



### **RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY**

Kapitola se zabývá vztahem hudby a literatury a v období polymelodického slohu. Věnuje se vzniku vícehlasu, obdobím ars antiqua, ars nova a nizozemské školy. Vztah je dále sledován v české gotice a husitství. Dále pak v renesanci, v období zaalpského humanismu a reformace, posléze v tzv. slohové syntéze. Kapitulu zakončuje vztah literatury a hudby v českých zemích v 16. století.



### **CÍLE KAPITOLY**

- Cílem kapitoly je představit vztah hudby a literatury v období polymelodického (vícehlasého) slohu a základní stylově-druhovú a stylově-žánrovú formy.



### **KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY**

polymelodický sloh, vícehlas, organum, diskantus, kontrapunkt, madrigal, ars antiqua, ars nova, nizozemská škola, minnesång, kurtoazní lyrika, duchovní mystika, satira, satirické písně, hymnologie, duchovní píseň, časová píseň, kancionálová píseň, renesance, chanson, polyfonní (vícehlasý) madrigal, humanismus, reformace, kancionál (bratrský), literátská bratrstva, motet, duchovní hry

## 6.1 Vícehlas

Vícehlas vzniká souzněním několika hlasových linií nebo obecně zvukových zdrojů, nezdojených unisono. Vícehlas je rozšířený i mimo Evropu (malajsko-polynéská oblast, střední a jižní Afrika). Rozšířením evropských hudebních forem se stal téměř celosvětovým hudebním fenoménem. Podle vzájemného vztahu a způsobu spojení různých hlasů do jednoho skladebného organismu rozlišujeme základní typy vícehlasu – heterofonii, polyfonii a homofonii.

Vícehlas se začíná uplatňovat koncem 7. století a zprvu sloužil příležitostnému slavnostnímu vybavení liturgického zpěvu. V Evropě se vícehlas vyvinul od počátečních forem organum v severozápadní Evropě (9. století) přes rozvinutější diskantové útvary v Anglii, melismaticky variované hlasy v pařížské škole ve 12. stol. až po francouzskou a italskou ars nova, v níž se již plně uplatnily rozvinuté polyfonní principy. Vícehlas si vyžádal přesnější označení časových i výškových proporcí mezi tóny. Kolem r. 1200 se uplatňuje v notredamské skladatelské škole vícehlasá technika organum a diskantus, které jsou základem kontrapunktu (souboru kompozičních technik vícehlasé hudby, založených na spojování různých současně zaznívajících melodií). Skladatelská technika si vyžadovala účelné úpravy notového písma, které muselo vyjádřit kvantitativní vztahy jednotlivých tónů téhož hlasu a vzájemný časový poměr všech hlasů. Mensurální hudba se stala protikladem gregoriánského chorálu a dala základ slohu polymelodickému, jenž se dělí na ars antiqua (do konce 13. stol.), ars nova (první třetina 15. stol.) a nizozemskou školu (burgundská, od 15. stol., a franko-vlámská 15. – 16. stol).

Kolem r. 1300 zjišťujeme v dějinách hudby nový vývojový úsek, označovaný jako ars nova. Italská ars nova je projevem rané renesance a Florencie, kde působili Dante, Petrarca a Boccaccio. Z nových forem dosáhl rozvoje především madrigal. Je to krátká báseň, složená ze dvou až tří slok po třech jambických verších a ze závěrečného ritornelu. Zprvu líčí přírodní náladu, pak přechází k úvahám, k didaktické reflexi i satíře. Nejslavnějším skladatelem italské ars nova byl Francesco Landino († 1397). Nejslavnějším představitelem francouzské ars nova se stal Guillaume de Machaut (asi 1300-1377), skladatel a sekretář Jana Lucemburského.

O několik desetiletí později se rozvíjí anglická skladatelská škola, jejímž vrcholným představitelem byl John Dunstable († 1453). Jeho dílo má renesanční charakter. Zvláště zajímavé jsou jeho chansony (slavná *O rosa bella* k básni Leonarda Giustinianiho).

## 6.2 Česká gotika a husitství

Německý vliv, jemuž dokořán otevřeli české země Přemyslovci, měl i literární a hudební účinek. V Praze za Jana Lucemburského se uvádějí němečtí minnesängři. Zároveň působila francouzská ars nova, jejíž účinnost jistě stupňoval opětovný Machautův pobyt v Čechách. Působení minnesängu převládá u Závíše (starší literatura se jméno Závíš pokoušela spojit s některou historickou postavou, např. s mistrem Univerzity Karlovy Závíšem ze Zap, ale

*Vznik vícehlasu. Vztah literatury a hudby v ars antiqua a ars nova. Vztah literatury a hudby v české gotice a husitství. Vztah literatury a hudby v renesanci, v období zaalpského humanismu a reformace. Slohová syntéza. Vztah literatury a hudby v českých zemích v 16. století.*

tato hypotéza byla vyvrácena), připisuje se mu několik písní. V době křížových výprav vstupuje do kultury rytířstvo, rytířské umění se dostává i do Českých zemí za vlády Václava II. (1278-1305), který sám byl prý minnesängrem.

Vlivy francouzské hudby převládají u arcibiskupa Jana z Jenštejna. Mnich Přibík († 1410) zapsal do *Rukopisu vyšebrodského* píseň *Otep myrhy mnět můj milý* (mensurovaný lejch), složenou pod vlivem starozákonní *Písně písni*. Vliv tzv. *Velepísně* je patrný v latinské vánoční skladbě *Panenská matka v chlévě dlí* od Jana z Jenštejna (1350-1397). S rozšířením mariánského kultu se kurtoazní lyrika mísí s duchovní mystikou, kromě zmíněné písně *Otep myrhy* je tomu v písni *Slóvce M*, kde „M“ může být buď iniciála Panny Marie, anebo jméno milé.

Několika příklady je doložena písňová forma: *Doroto, panno čistá, Dřevo se listem odievá, Andělíku rozkochaný*. Oblíbená je symbolika a alegorie, např. v písních *Mistr Lepič* (Slýchal-li kto práv při vieře) a *Kocovník* (Znamenajte, všichni mistři), je Bůh zobrazen jako hrnčír a kožešník. Setkáváme se i s lyrikou reflexivní, např. skladba *Smrt* zpracovává téma marnosti všeho pozemského. Časté jsou skladby lyrickoepické, hlavně mariánské písně a básně o Kristově umučení (např. *Devatero radosti, Roudnické umučení*).

Přírodní motivy se objevují v tzv. svítáníčkách (albách), např. *Milý, jasný dni, Přečkaje vše zlé stráže* aj. Znaky lidové poezie má *Měj se dobře, srdečko* (Ztratilať sem milého), kde svůj cit vyjadřuje dívka, nikoli šlechtic. Lidovou tvorbu připomíná baladická píseň o Štemberkovi (*Račte poslúchatí*), v níž se odráží spor mezi měšťany a šlechtou.

Od 12. století se produkcí hlavně světských písní ve větší míře zabývají učení básníci a studenti, tzv. žáci, jejichž tvorba je ovlivněna lidovou písní i chorálním zpěvem. Vznikají různé studentské popěvky, světské rozpustilé písně (ze Slezska pocházející Mikuláš z Kozlí zapsal v 15. stol. erotickou žakovskou píseň *Chci já na pannu žalovat*). Lidové prvky mají za následek, že např. dvě zcela odlišné skladby – latinskou vánoční duchovní píseň *Nastal nám den veselý* a latinsko-českou žebravou koledu *Přišli jsme na čest zpívajíc* – spojuje svěží melodika a vitální rytmičnost.

Důležité místo zaujímá satira a satirické písně, zejména u žakovského živlu, např. *Píseň veselé chudiny* (Jižť jest nám zima přišla). V písni *Sedláci* směřuje satira do venkovských řad. Humor a vtip se uplatnil v makarónských písních, kde se střídají verše latinské s českými (např. *Carmen praestet Deus coeli, Detrimentum patior*).

Dlouhou tradici v oblasti české duchovní tvorby měla lyrika. Ze 13. stol. se dochovaly dvě významné skladby – *Ostrovská píseň* (Slovo do světa stvoření), která je zapsána v kodexu Ostrovského kláštera u Davle, a veršovaná *Modlitba Kunhutina* (Vítaj, králů všemohúci, kolem r. 1300), jež je považována za vrchol české duchovní lyriky rané gotiky.



Již ze 13., hlavně však ze 14. stol. jsou v Čechách zachovány duchovní velikonoční hry. Textový podklad, zčásti liturgický, zčásti příběhový, byl zprvu latinský. Později se připojoval český překlad, až vznikaly celé české výjevy. Pramenem nápěvů byl gregoriánský chorál. Zlidovění se projevuje komickými prvky, příkladem je *Mastičkář* ze 14. stol., který obsahuje rozpustilý popěvek v duchu lidové písně *Straka na stracě přeletěla řeku*.

K tragickému patosu se vzpíná překrásný *Nářek* („Žaloščenje“) *Panny Marie*, zachovaný v rukopise pražské univerzitní knihovny.

Česká duchovní píseň se obohatila ve 14. stol. zvláště písněmi *Buoh všemohúci* a *Jesu Kriste, šcedrý kněže*, v nichž doznívají vlivy románské hymnologie.

Z 1. pol. 14. stol. pocházejí patrně také dvě lidové milostné písně *Kudy jsem já chodila* a *Byla sem ti v sádku*, později pojaté do mladší *Hry veselé Magdalény*. Rozvíjí se umělá světská lyrika, zpočátku byla píseň spojena s tancem a dramatickým přednesem (*Stratílat' jsem milého*, *V Strachotíně hájku*), ovlivněna je západoevropskou dvorskou kurtoazní poezií (překlady písní *Račtež poslouchati*, *Tvorče milý*, *Zbav mě mé tesknosti* aj.). Formálně nejvyspělejší milostnou písní dvorského typu je *Již' mne všě radost ostává* (dochovaná v Závišově zápise).

Slavným údobím duchovní písně se stala česká reformace. V období předcházejícím samotným husitským válkám, kdy se vytváří myšlenková základna husitství, je příznačná činnost kazatelů kritizujících církev. Např. popěvek *Zajíc biskup Abeceda* reaguje na příkaz pražského arcibiskupa Zbyňka Zajíce z Hazmburka spálit Viklefovy knihy. Píseň *Musí býti ohlášeno* mobilizuje k odporu. Reakcí na prodej papežských odpustků je píseň *Antikrista tupiti*. Jistebnický kancionál připisuje Janu Husovi (asi 1371-1415) píseň *Navštiv nás, Kriste žádúci*. V jeho úpravě se kromě toho dochovala zmíněná píseň *Jezu Kriste, šcedrý kněže*. Připisují se mu i písně *Vstalt' jest Buoh z mrtvých* a *Králi slavný, Kriste dobrý*. Kancionál uvádí kromě anonymních písní tábořského kněze Jana Čapka, jemuž jsou připisovány skladby *Nuž, křesťané viery pravé*, která vykládá Desatero, a *Ve jméno božie počněme*. *Jistebnický kancionál* obsahuje několik vícehlasých skladeb a notace písní. Menší soubor husitských písní je zapsán v tzv. kodexu Roudnickém.

Skladatelem písní byl také Jeroným Pražský (asi 1360-1416) a hudební teorií, hudbou a zpěvem se zabýval Tomáš Štítný ze Štítného (asi 1333-1401-9).

Vedle nábožných zpěvů táboritů a chrámových písní strany podobojí vznikalo mnoho časových písní. Nesouhlas s upálením mistra Husa vyjadřují *Ó svolanie konstantské* a *Daleko ste zblúdili*. Objevily se latinské písně k počtě Husa (*Pange, Lingua, gloriosi poelium certaminis*, neboli Jazyku, vylič boj slavného střetnutí) napodobující církevní hymnus. Mimo to jsou známy časové písně věroučné, polemické, vážné i satirické, např. *Zbyněk kniehy spálil*, *Legát přijel do Prahy*, *Němci jsú zúfali*, *Píseň o Pravdě*. Rodí se písně válečná – *Slyšte rytieři boží*, *Dietky v hromadu se sendeme*, *Povstaň, povstaň veliké Město pražské* a *Ktož sú boží bojovníci* (inspirace pro hudební skladatele, B. Smetanou počínaje,

*Vznik vícehlasu. Vztah literatury a hudby v ars antiqua a ars nova. Vztah literatury a hudby v české gotice a husitství. Vztah literatury a hudby v renesanci, v období zaalpského humanismu a reformace. Slohová syntéza. Vztah literatury a hudby v českých zemích v 16. století.*

D. Landou konče). Vznikají písně o významných husitských vítězstvích, nejznámější *Píseň o bitvě před Ústím* (Slušiet' Čechuom zpomínat), písně kritizující prodej odpustků (*Píseň o kněžích svatokupcích*), duchovní písně (*V náději boží mistr Jan Hus, Tvorče milý, V řečeném městě Betlémě* aj.). Vznikly také mariánské duchovní písně (*Zdráva, královno slavnosti*).

Katolická strana si oblíbila satirickou a posměšnou píseň a parodii, jimiž útočila na husity, např. *Viklefice* (Stala se jest příhoda), husitské ženy zesměšňující *Bekyně* (Slyšte ještě, bratříe milí), Čapkovu píseň o Desateru parodující *Nuž, vy ševci, viery pravé*, obžalovávající *Znamenajte, všichni věrní Čechové*. Dochovala se protihusitská latinská *Viklefská mše*, využívající biblické náměty k zesměšnění husitů.

Husitské období založilo bohatou tradici kancionálové písně, která se udržela až do obrození.

### 6.3 Vrcholná renesance

Prvá desetiletí 16. stol. jsou jedním z nejdůležitějších období kulturních dějin. V Itálii vyvrcholila tvorbou Leonarda da Vinciho, Raffaela Santiho a Michelangela Buonarrotiho. Německé výtvarnictví mělo své velké představitele v Albrechtu Dürerovi a Lucasi Cranachovi. Humanisté Erasmus Rotterdamský a Johannes Reuchlin razili cestu nové vědecké práci. Martin Luther zahájil náboženskou reformaci. Středisky hudebního umění zůstávají Cambrai, Antverpy, Brusel a Paříž.

Příznačným francouzským oborem byl chanson. Básník Clément Marot († 1544) udal základní tón básnické složky a od třetího desetiletí 16. stol. nastala záplava skladeb vděčně přijímaných vyššími společenskými vrstvami. *Chanson nouvelles* zahájily r. 1527 tištěné sbírky chansonů. Z velmi četných skladatelů vynikl zejména Clement Jannequin († kolem 1560).

V severní Itálii se rozšířila kolem r. 1500 do vyšší společnosti frottola, vtípná lidová písnička (prvá tištěná sbírka 1504). Pěstovali ji pak uměle četní básníci a skladatelé. Kolem r. 1540 se frottola opotřebovala a její místo zaujala villanesca, pozdějším jménem villanella (prvý tisk 1537), která posléze přešla v canzonettu. Volbou umělejších básnických podkladů a uplatněním složitější skladatelské techniky přešla frottola v polyfonní (vícehlasý) madrigal. Prvým tiskem jsou *Madrigali novi* z r. 1533. Vrcholná italská renesance tu našla formu tak příznačnou, jakou byl v tehdejší Francii chanson. Slovesně byl pro jeho vznik důležitý literát Pietro Bembo († 1547) a jeho básnický kroužek, v polovině století se stal velkou módou Petrarca. Hudebně vytvořili v 30. letech raný typ nového madrigalu Nizozemci Filip Verdelot, Adrian Willaert, Jacob Arcadelt a Ital Constanzo Festa.

Křesťanské země Pyrenejského poloostrova měly také v pozdějším středověku velmi intenzivní hudební kulturu. Koncem 15. a počátkem 16. stol. vydala španělská hudba ve světském oboru velmi zajímavé projevy v tzv. canciones, jež jsou analogií frottol. Známe je zvláště z bohaté sbírky *Cancionero musical*, kterou pořídil slavný básník a hudebník Juan dell Encina († 1537). Italská villanesca má španělský protějšek v tzv. villancicos.

## 6.4 Zaalpský humanismus a reformace

Studium starověké vzdělanosti, jemuž se věnovali humanisté, obrátilo pozornost k zpěvnímu přednesu antických básní. Poněvadž nebylo možné se dopátrat původních nápěvů, nezbylo, než se pokusit o nové zhudebnění. Petr Tritonius složil čtyřhlasně zpěvy k Horatiovým ódám, v nichž nešlo o poetický výraz. K nápěvu se zpívaly všechny básně stejné metrické struktury. Tiskem vyšly Tritoniovy skladby r. 1507 (*Melopoiae*). Objevila se celá řada vícehlasých skladeb k jiným římským básníkům i k nové latinské poezii humanistické. Z popudu Johannese Reuchlina vzniklo humanistické drama, které také působilo na školské hry. Hudba se v těchto dramatických formách uplatňovala zvláště závěrečnými sbory podle příkladu řecké tragédie.

Německá reformace neobyčejně zdůraznila význam lidového chrámového zpěvu. Martin Luther (1483-1546) učinil lidovou píseň podstatnou částí liturgie. Německá reformační píseň (protestantský chorál) se opírala o gregoriánský chorál a o meistersingrovskou melodiku.

## 6.5 Slohová syntéza

Katolická protireformace se v duchu tridentského církevního sněmu (1545-1563) projevila v italské chrámové hudbě nejdokonaleji tvorbou Giovanniho da Palestriny (1525-1594). Liturgickému slovu slouží vzornou deklamací a poetickou výstižností, přizpůsobuje se bez výhrad potřebám náboženského obřadu. Z jeho tvorby jsou nejdůležitější mše (nejslavnější šestihlasá *Missa papae Marcelli*). Z ostatních Palestrinových skladeb vynikají motety ze Šalamounovy Písni písní aj.

V madrigalu se doba pokoušela řešit nejvypjatější úkoly. Nejdále zašel Carlo Gesualdo di Venosa († 1613), jehož smyslná a násilnická osobnost se umělecky vybíjela harmonickými smělostmi. Zjitřená výrazovost madrigalu svědčila o duchovní změně, jež dělí renesanci od baroka.

Možnosti polyfonního madrigalu se posléze vyčerpávaly. Nejzajímavějším pokusem byla snaha obrátit jej k námětům dramatickým, zvláště komickým, podle vzoru francouzské *commedie dell' arte*. Mistrovskou práci v tomto směru vytvořil Orazio Vecchi (1550-1605) madrigalovým cyklem *Amfiparnasso*. Na německé půdě došlo k syntéze v tvorbě Orlanda di Lassa (1532-1594), jenž působil v Mnichově jako kapelník bavorského

*Vznik vícehlasu. Vztah literatury a hudby v ars antiqua a ars nova. Vztah literatury a hudby v české gotice a husitství. Vztah literatury a hudby v renesanci, v období zaalpského humanismu a reformace. Slohová syntéza. Vztah literatury a hudby v českých zemích v 16. století.*

vévody Albrechta V. Nejúplněji vyniká jeho genialita v motetu. Slovesné podklady čerpá z bible a liturgie, ale také z antiky, humanistického básnictví a příležitostného veršování.

Anglie prožívala za vlády královny Alžběty období mohutného kulturního rozmachu. Tvorbou W. Shakespeara zaujala přední místo ve světové dramatické literatuře. R. 1588 vyšla první sbírka duchovních madrigalů Williama Byrda († 1623).

## 6.6 České země v 16. století

Za vlády Jiřího z Poděbrad (1458-1471) se České země začaly zotavovat z těžkých škod, které utrpěly vnitřními zmatky ve službě reformy a bojem se sousedy.

Některé písně katolické strany hořekují nad Jiřím z Poděbrad jako králem (*Všichni poslouchajte*, latinská *Heu, caput nostrum cecidit*, neboli Běda naše hlava padla, *Omnes christicolae*, neboli Všichni křesťané), jiné mají vážnější podobu hymnu. *Hymnus in profligatione Victorini Bohemi* (Hymnus o porážce Čecha Viktorina) byl složen papežským legátem B. de Maroschiem.

Duchovní píseň strany podobojí se rozmnožovala zejména textově. Autorem některých významných textů byl v prvních desetiletích 16. stol. Kliment Bosák. Utrkvistický kněz Václav Miřinský († 1492) napsal několik set textů na známé melodie, posmrtně vydané jako *Písně gruntovní* (1522). Postupně je opouštěn chorál a písně jsou skládány pod vlivem melodiky lidové písně. Písně jednoty bratrské jsou sestavovány do kancionálových souborů. První tištěný bratrský kancionál *Piesnički* (1501) je první svého druhu v Evropě.

Z bratrských kancionálů má význam kancionál *Písně duchovní evanjelitské* (1561), známý jako *Šamotulský kancionál* (1561), i jeho druhé vydání – *Ivančický kancionál* (1564). Hlavní zásluhu na vzorné redakci a pečlivém vydání měl bratrský biskup Jan Blahoslav (1523-1571) jako autor nebo upravovatel četných textů, spolu s ním Lukáš Pražský a Jan Augusta. Doplnkem kancionálu jsou *Evanjelia anebo čtení svatá, kteráž slovou pašije*, obsahující i notované české liturgické texty určené pro hudební přednes hlavně o církevních svátcích. Reprezentační edicí bratrského zpěvu je kancionál *Písně chval božských* (1541), vydaný Janem Rohem. Česká reformační píseň přecházela také do katolických zpěvníků, byla překládána do němčiny, polštiny a latiny, čímž se dostávala za hranice země.

Jan Vorličný a Vavřinec Benedikti z Nudožer uveřejnili vícehlasé zpěvy k svým překladům žalmů. Objevují se teoretické práce o hudbě, např. veršovaná učebnice *Musicorum libri quatuor* (1512) od Václava Philomata. Prvou česky psanou prací o hudbě je *Musica* (1558) Jana Blahoslava. Omezuje se na chorální zpěv.

Z 15. a 16. stol. známe melodie některých českých lidových písní, např. *Čížku, ptáčku zeleného peří*, *Stojí lipka v širém poli* aj., které se většinou udržely jako nápěvy duchovních

písní. Oblíbená je satira, např. *Píseň o Bočkovi* (snad lidového původu, líčící pokoření katolických kněží). Z doby veveslavínské (označení podle Daniela Adama z Veveslavína) se setkáváme se satirickými skladbami. *Vzhůru Čechové, vzhůru se strojte* reaguje na vpád Bočkajovců na Moravu. Protilutherská píseň *Čechové, milí Čechové* obsahuje kromě náboženských sporů akcenty národnostního konfliktu Čechů a Němců. V kancionálech se objevují písně proti Turkům, popř. se téma týká události v určitém městě nebo místě (*Píseň o povodni a požáru Bystřice pod Hostýnem*).

Osobitým výrazem městské hudební kultury v našich zemích jsou literátská bratrstva. Organizovala se cechovnícky a vedle především lidový zpěv, ale plnila také podobné úkoly jako jinde pěvecká tělesa velkých chrámů.

Roku 1526 nastupuje na český trůn dynastie Habsburků, která se na něm udržel až do roku 1918. Po příkladu císařského dvora pěstovala hudbu také šlechta. Svou kapelu zřídil na hradě Pecka spisovatel, válečník, dvořan a diplomat Kryštof Harant z Polžic (1564-1621). Hudbě byl oddán od mládí, osvědčil se jako skladatel. Zachoval se šestihlasý motet *Qui confidunt in Domino*, pětihlasý motet *Maria Kron* a pětihlasá mše *Dolorosi martyr*, český motet *Když tohoto Pán Bůh* aj.

Hudebními vložkami se vybavovaly duchovní hry vzkříšené v Čechách pozdními úpravami Šimona Lomnického z Budče (1552-1623), jenž také sestavil dva kancionály (*Písně nové na evangelia svatá nedělní*, 1580; *Kancionál aneb písně nové historické na dni obzvláštní sváteční*, 1595), a školská dramata, kterým se věnovali jezuité. Dochována jsou interludia (krátké frašky mezi jednotlivými jednáními vážných her) *Polapená nevěra*, masopustní hra *Sedlský masopust* aj. Kromě kancionálů vznikají menší soubory s vyhraněnou tematikou (žalmickou, adventní, biblickou), které tiskl a skládal Daniel Carolides z Karlsperka († po 1631). Písnovou formou zpracoval některé biblické náměty tiskař Sixt Palma Močidlanský (1569 – po 1620) ve sbírce *Písně na historie staro a novozákonní a žalmy kající* (1595).

Nápěvy se opatřovaly plody antického básnictví, např. profesor řečtiny na Karlově univerzitě Matouš Kolín složil jednohlasé zpěvy k Horatiovým ódám. Latinské náboženské písně skládal Tomáš Mitis. Poslední rektor vysokého učení Karlova před jeho dočasnou pohromou po bitvě na Bílé hoře Jan Campanus Vodňanský († 1622) vydal čtyřhlasé zpěvy k svým parafrázím žalmových překladů Benediktioho.

## OTÁZKY



1. Co bylo základem polymelodického slohu?
2. Osvětlete pojmy vícehlas, organum, diskantus, kontrapunkt.
3. Popište strukturu madrigalu.
4. Kde se nejvýznamněji rozvíjela ars nova?
5. Uveďte významné památky české duchovní písně.
6. Jaké písně české reformace znáte?

*Vznik vícehlasu. Vztah literatury a hudby v ars antiqua a ars nova. Vztah literatury a hudby v české gotice a husitství. Vztah literatury a hudby v renesanci, v období zaalpského humanismu a reformace. Slohová syntéza. Vztah literatury a hudby v českých zemích v 16. století.*

7. Jaké znáte písně katolické strany?
8. Co bylo příznačným francouzským hudebním oborem za vrcholné renesance?
9. Z čeho se vyvinul polyfonní (vícehlasý) madrigal?
10. Charakterizujte zaalpský humanismus a reformaci v hudbě.
11. Jaká byla situace v českých zemích v 16. stol.?
12. Uveďte název proslulého bratrského kancionálu.
13. Jakou funkci měla literátská bratrstva?
14. Jak se nazývala první česky psaná práce o hudbě a kdo byl jejím autorem?



### KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Při poslechu Smetanovy *Mé vlasti* identifikujte husitský chorál. Ve které části této symfonické básně zazní?



### DALŠÍ ZDROJE

Můžeme doporučit k pozornosti knihu Jaromíra Kyncla *Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy* (Press-Pygmalion, 2004), která čtenáře informuje o obecných zákonitostech církevního a světského zpěvu a jeho nejrůznějších forem v ucelené podobě, a to od jeho vzniku až po současnost. Stručně popisuje zpěv a hudbu epochy velkých starověkých kultur (Mezopotámie, Egypta, Číny, Řecka) a vysvětluje obecné znaky jednotlivých historicko-uměleckých etap (středověku, renesance, baroka, klasicismu, romantismu, novodobé tvorby) jak v evropském kontextu, tak i z pohledu vývoje a specifik v českých zemích.



### PRO ZÁJEMCE

Z CD, které je součástí knihy Nadi Hřkové *Dějiny hudby I., Evropský středověk* (Ikar, 2005), si poslechněte ukázky středověkého vícehlasu.

Vypůjčte si v hudebním oddělení některé knihovny k poslechu CD s hudbou (není-li k dispozici nahrávka, pokuste se ji najít ve formátu MP3 na internetu): *Otep myrhy mněť můj milý, Jižť mne všě radost ostává, Ó svolanie konstantské, Povstaň, povstaň veliké Město pražské a Ktož sú boží bojovníci*. Dále doporučujeme ukázky z *Antologie české hudby /*



*Anthology of Czech Music*. Shlédněte videoklip Daniela Landy *Ktož sú boží bojovníci* a animovaný film Ludmily Jiřincové a Jiřího Brdečky *Slóvce M* (1964).

Z CD, které je součástí knihy Nadi Hřčkové *Dějiny hudby II., Renesance* (Ikar, 2005), si poslechněte ukázky renesanční hudby.

Zájemcům doporučujeme knihu *Hudba věku melancholie* (Togga, 2005) Romana Dykasta, která provází několika evropskými humanistickými centry, v nichž se pod hlavičkou akademií či učeneckých kroužků takřka jako v alchymistických dílnách hledala ztracená jednota mezi poezií a hudbou. Stanovený cíl byl stejný, ale praktické výsledky rozdílné. Humanistická estetika podnítila vytvoření řady nových hudebních výrazových prostředků, z nichž mnohé se staly základem pro vytvoření národních hudebních stylů.

---

## TUTORIÁL



Z hudebně literárních památek husitské doby proslul *Jistebnický kancionál*. Představuje bohatou sbírku husitských písní a skladeb asi z dvacátých let 15. století. Objevuje se v něm jméno kněze Jana Čapka, autora písní *Křesťané viery pravé, Ve jménu božie počněme a Dietky, Bohu zpievajme*. Mistr Jan Hus sám skladatelem nebyl, jak o tom byla přesvědčena dřívější tradice. Měl však značný zájem o chrámový zpěv, který všestranně podporoval. *Jistebnický kancionál* totiž připisoval Husovi dvě písně – *Jezu Kriste, ščedry Kněže*, která je však staršího data, a *Navšiv nás, Kriste žádúci*, pocházející skutečně z období vzniku husitského hnutí.

---

## ŘEŠENÁ ÚLOHA



Souvisí demonstrativní interpretace Daniela Landy husitského chorálu *Ktož sú boží bojovníci* se zpěvákovými politickými názory, jeho světonázorem nebo občanskými postoji?

---

## SHRNUTÍ KAPITOLY



Vícehlas tvoří druhé velké vývojové stadium evropské hudby a je časově vklíněn mezi období jednohlasu a komponované hudby na melodicko-harmonickém principu.

České země prožívaly za vlády posledních Přemyslovců (Přemysla Otakara II., Václava II.) a prvních Lucemburků (Karla IV.) značný kulturní, politický a hospodářský rozkvět. V

*Vznik vícehlasu. Vztah literatury a hudby v ars antiqua a ars nova. Vztah literatury a hudby v české gotice a husitství. Vztah literatury a hudby v renesanci, v období zaalpského humanismu a reformace. Slohová syntéza. Vztah literatury a hudby v českých zemích v 16. století.*

hudbě však docházelo k jistému zpoždování za evropským vývojem. V husitské době byl vícehlas oficiálními kruhy odmítán. Husitská píseň byla vždy v podstatě jednohlasá. Teprve v době krále Jiřího z Poděbrad, Jagellonských králů a zvláště za prvních Habsburků postupně zvítězil vícehlas nizozemského typu. Renaissance v českých zemích nezanechala tak hlubokou stopu jako v jižní Evropě.

V době posledních Přemyslovců převládl v českých zemích vliv německého minnesängu. Francouzské vlivy zesílily za císaře Karla IV. a s nástupem humanismu k nám pronikly italské vlivy.

Vedle Florencie se centrem renesance stal Řím, sídlo umělecky zdatné papežské kapely pokračující v tradicích Scholy cantorum z dob papeže Řehoře Velikého. Při Sixtinské kapli bylo vytvořeno těleso zvané Capella Sistina, jež působí dodnes. Bohaté Benátky reprezentovala vokálně-instrumentální kapela při chrámu sv. Marka.

Kromě profesionálního umění italského madrigalu a francouzského chansonu se těšily oblibě i prostší a lidovější formy.

V Německu se vícehlas rozvíjel zásluhou skladatelů nizozemského původu.

Typickým dobovým projevem byla literátská bratrstva – společnosti hudebních zájemců, organizované cechovním způsobem.

Podle českých kancionálů můžeme sledovat i vznik české kontrapunktické školy.

---



## 7 VZTAH HUDBY A LITERATURY V OBDOBÍ BAROKA, KLASICISMU A ROMANTISMU

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Po prostudování textů budete znát:

- vztah slovesné a hudební složky v baroku, klasicismu a romantismu
- budete seznámeni se základními problémy interdisciplinární problematiky hudba v literatuře

### CÍLE KAPITOLY



Budete schopni:

- orientovat se ve vztahu literatury a hudby v období českého klasicismu
- orientovat se ve vztahu literatury a hudby v období evropského romantismu
- orientovat se ve vztahu literatury a hudby v českém romantismu a v hudbě národního obrození

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



barok, monodie, mascherata, camerata, intermedia, opera, stile recitativo, stile rappresentativo, stile narrativo, chanson, dvorské hry, barok, opera, oratorium, laudy, officium, duchovní hry, kantáty, protestantská chrámová hudba, český barok, šlechtické kapely, opera, oratorium, kancionál, klasicismus, osvícenství, opera buffa, opera seria, vaudevill, operní předehra, balet, singspiel, requiem, oratorium, kánon, píseň, klasicismus, opera, zpěvohra, oratorium, duchovní kantáta, pastorely, emigrace, mannheimská škola, duchovní a školské hry, romantismus, raný romantismus, novoromantismus, programní instrumentální hudba, opera, opereta, národní školy v hudbě, mohutná hrstka, romans, verismus, romantismus, raný romantismus, novoromantismus, programní instrumentální hudba, opera, opereta, národní školy v hudbě, mohutná hrstka, romans, verismus, národního obrození, pastorální mše, společenský zpěv, romantismus, sbírky lidových písní, sborová tvorba, symfonická báseň, písňový cyklus, melodram

## 7.1 Baroko

Duchovní orientace nové doby hledala jinou slohovou základnu, která by odpovídala individualismu pozdní renesance a raného baroka. Našla ji v nápěvně souzvukovém principu, jenž proti sobě staví a zároveň spojuje lineárně probíhající zvukový proud se zákonitostmi vertikálních tónových útvarů – souzvuků.

Dalekosáhlou slohovou novotu zahájila doprovázená monodie (doprovázený jednohlas). Byla připravena písňovými útvary, skladbami humanistickými, některými tvary francouzského chansonu, v nichž se přirozeně uplatňovala melodická převaha nejvyššího hlasu.

Ve Francii byly značně rozšířeny *Airs de cour*, v jejichž přednesu se často střídal sólista se sborovým jednohlasem. I v nástrojové hudbě se tíhne k doprovázenému jednohlasu.

Zcela běžná byla také v 16. století účast zpěvu a hudby při rozmanitých divadelních představeních. Doznívala středověká tradice duchovních her a objevovaly se světské formy. V Itálii, kde byly dramatickými prvky prolunty slavnosti lidové i vyšších vrstev, např. florentské *mascheraty*, na hudební důležitosti nabyly *intermedia*. Šlo o zpěvně dramatické vložky, které byly vkládány do slavnostních her prováděných při dynastických příležitostech. Oblíbeny byly hry pastýřské s mytologickým pozadím.

Francie si v 2. pol. 16. stol. vytvořila zjemněním rytířských turnajů výpravný typ dvorních baletů, tzv. *Ballets de cour*.

Anglie v téže době vyvinula samostatný druh mytologických a alegorických dvorských her, který byl obdobou italských *mascherat*. Vedle toho v mnohých divadelních hrách W. Shakespeara a jiných dramatiků byly větší hudební vložky.

Novým formám sólového zpěvu a jeho použití dala slohové osamostatnění florentská *camerata*. V posledních dvou desetiletích 16. stol. se scházela v domě hraběte Giovanni Bardiho, později u Jacopa Corsiho, společnost básníků, hudebníků, vědců i uměnilovných diletantů a předmětem jejich rozprav bylo vzkříšení antického dramatu, v němž se předpokládala velká účast hudebního umění. Členy tohoto kroužku byli básníci Rinuccini a Chiabrera, hudebníci Peri, Caccini, Cavalieri aj. Ideovým vůdcem byl Vincenzo Galilei († 1591), otec proslulého hvězdáře. Chtěli se přiblížit tomu rázu hudby, jež obdivoval Platón a který klade na první místo slovo, pak rytmus a konečně tón. Výsledkem byl vznik doprovázené monodie, který melodickou zpěvní linii podpírá prostým akordickým doprovodem. Zpěvní linie byla odvozována ze správné deklamace slova a usilovala věrně vystihnout poetickou náplň. Obecným označením nového slohu je *stile recitativo* (*recitare* – přednášet) a jeho použitím v dramatické kompozici i přizpůsobením požadavkům dramatického oboru vzniká *stile rappresentativo* (*rappresentare* – představovat). Často se v dramatických útvarech uplatňoval také *stile narrativo* (*narrare* – vyprávět), vyznačující se hbitějším deklamačním spádem s častějším setrváním na jednom tónu. Dalším vývojem vznikly všechny pozdější způsoby zpěvního

výrazu od hudebně vyklenuté árie až k recitativu, v němž se uplatňuje deklamační princip: rytmus slova, tempo řeči, větná intonace.

Skladatelsky se z florentské cameraty dostal do popředí Giulio Caccini († 1618). Zprvu se soustředil k lyrickým básním Chiabrerovým. Jeho sólové zpěvy s doprovodem se šířily v opisech, tiskem vyšly r. 1602 ve sbírce *Nuove musiche*.

Dramatickým námětům se věnoval Emilio de Cavalieri († 1602), jehož hry se však nedochovaly. Jacopo Peri (1561-1633) zhudebnil Rinucciniho pastorální hru *Dafné*. Dne 6. 10. 1600 se pak o svatebních slavnostech francouzského krále Jindřicha IV. s Marií Medicejskou hrála Euridice, složená také na báseň Rinucciniho. Autorem pokusu o obrození starých duchovních her v alegorické duchovní opeře *Rappresentazione di anima e di corpo* (Představení o duši a těle) je Emilio de Cavalieri (asi 1550-1602).

Florentská camerata dala popud k celkové slohové změně, jelikož její snahy odpovídaly obecnému duchovnímu ovzduší doby. Slohová základna monodie (jednohlasu) velmi dobře vyhovovala dispozicím barokního umělce, jeho touze po ryze osobním a jedinečném projevu. V harmonickém prvku se nabízela obdoba malířské barevnosti a forma opery ukazovala lákavou příležitost zvládnout veliký celek, což je příznačné i pro výtvarné baroko. Claudio Monteverdi (1567-1643), veliká osobnost barokní hudby, se zprvu věnoval madrigalu. R. 1607 provedl svou prvou operu *Orfeo*, o rok později měla slavnou premiéru jeho druhá opera *Arianna*. V pozdním věku složil opery *Návrat Odysseův do vlasti* (1641) a *Korunovace Poppeina* (1642). Monteverdi zdůrazňoval rozhodující význam slova pro formulaci hudební myšlenky, vytvořil ryze hudební jednotu svým smyslem pro formu, kterou osvědčil zaokrouhlením čistě zpěvních útvarů a jasným rozvrhem i výstavbou velkých celků. Z opery *Arianna* se dochoval *Nářek Ariadnin*. V opeře rozlišil recitativ a árii, užil dueta, zvýšil podíl sboru a dodal jim na dramatické závažnosti. Uvědomoval si rovněž důležitost instrumentálního doprovodu. Důležitá je i jeho činnost jako skladatele madrigalů. V letech 1587 – 1638 uveřejnil osm sbírek světských madrigalů, v nichž řeší četné náročné skladatelské úkoly.

### 7.1.1 OPERA A ZPĚVNÍ FORMY ITALSKÉHO BAROKA

Počátkem 17. stol. se opera provozovala v několika italských městech, soustavně se pěstovala v Římě. Hlavními rysy římské opery bylo přesné rozlišení zpěvní melodiky na recitativy a árie, závažnost sborových partií a značný podíl taneční složky.

Z prostředí katolické reformace vyrostlo v Římě od konce 16. stol. oratorium. Literární a hudební prvky oratoria byly dány laudami, officiemi a duchovními hrami. Kolem r. 1640 je oratorium již velkou vokálně instrumentální formou využívající biblické anebo vůbec náboženské látky a také alegorické, komponované podle způsobu opery. Od opery se liší značným podílem sborové lyriky a koncertním, nikoli jevištním určením. Jazykem i rázem slovesného podkladu a společenským zaměřením byly dány dva druhy. Oratorio latino se obracelo k církevní hierarchii a vyšším vrstvám, oratorio volgare (lidové) k širšímu

obecenstvu. Vůdčí osobností oratorní tvorby se kolem r. 1650 stal Giacomo Carissimi (1605-1674), z jehož tvorby je nejčinnějších šestnáct oratorií, které jsou komponovány vesměs na starozákonní biblické texty (např. Jefta, Jonáš, Baltazar, Soud Šalomounův, Bohatec) s vložkami neznámého básníka. Některé jsou důstojným protějškem oper Monteverdiho. Oratorio volgare se brzy rozšířilo z Říma. V Modeně tvorba Alessandra Stradelly († 1682) vyniká květnatostí árií a vášnivostí recitativů.

V bohatých Benátkách bylo r. 1637 otevřeno první stálé operní divadlo a vznikala další. Dosud byly opery spojeny s dvorským životem, nyní se staly výdělečným podnikem. Vystupňovala se produkce, v benátských divadlech se hrálo do konce 17. stol. přes tři sta padesát oper od sedmdesáti skladatelů. Vytvořil se přepychový reprodukční sloh (časté proměny dekorací, nádherná krojová výprava, světelné efekty apod.). Libreta benátské opery, jež psali mj. Busenello, Minato a Cicognini, brala své látky zvl. ze starověkých Tassových a Ariostových dějin a bájí, zálibu měla také ve východních námětech. Dějovou kostru vybavovali libretisté rozmanitými intrikami, jež jsou ohlasem tehdejší dobrodružně pohnuté doby. Složitými zápletkami směřovali pak k oslavě heroismu, přátelství, velkomyslnosti a jiných ctností v duchu politického absolutismu a dvorského pojetí života. Kromě heroických prvků se uvádějí také prvky komické, převzaté z *commedie dell' arte*.

V prvních desetiletích 18. stol. se stala středem italského života Neapol. Hudební stránka neapolské školy byla určena vývojem v nedávné minulosti a převzatý odkaz zpracovala ve všestranně vyzrálý slohový typ, který naplnila hýřivým melodickým bohatstvím a oživila prudkým temperamentem. Vytvoření neapolského typu se pojí k tvorbě Alessandra Scarlattiho (1660-1725). Z jeho oper vynikají *Rosaura*, *Teodora Augusta*, *Tigrane* atd. Ráz libreta určoval ve Scarlattih době příklad Apostola Zena, jenž usiloval o jasnou dějovou souvislost a charakterovou důslednost a spojoval dramatickou vážnost s mravní tendencí. Pietro Metastasio byl autorem více než padesáti operních libret, které látkami, obsahem i formou skvěle odpovídaly vkusu doby a vývojovým tendencím opery. Oba libretisté jsou autory řady oratorních libret. Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) přispěl k vývoji oratoria v *Josefovi*. Zasáhl do oboru chrámové hudby dvěma mšemi, několika motety, žalmy a *Stabat mater*.

Za kardinála Mazarina se ve Francii začala uvádět italská opera. V r. 1671 zahájila svou činnost Académie Royale de Musique (Velká opera) v Paříži. Jean Baptiste de Lully (1632-1687) napsal asi třicet Ballets de cour, složil hudbu k hrám Moliérovým, Corneillovým a Racinovým, skládal herojské opery. Básnickým spolupracovníkem Lullyho byl zpravidla Phillipe de Quinault. Oba mají zásluhu na vzniku francouzské opery. Velkým zjevem francouzské hudby v 2. třetině 18. stol. je Jean Philippe Rameau (1683-1764). Francouzskou operu naplnil novým obsahem. Sólové zpěvy zachovávají malé formy (arie) a dbají co nejpřesnější deklamace, zároveň jsou zpěvně poddajnější než u Lullyho.

V Německu byla r. 1678 založena hamburská opera, jejím nejvýznamnějším tvůrčím zjevem byl Reinhard Keiser (1674-1739), který složil přes osmdesát oper. V protestantské hudbě chrámové ztělesňuje rané fáze slohového přechodu Michael Praetorius (1571-1621). Jeho největším dílem jsou devítisvazkové *Musae Sioniae* s více než tisícem dvěma sty

skladbami na starší protestantské nápěvy i na vlastní melodie. Heinrich Schütz (1585-1672) zasáhl do vývoje oratoria, osobitě řešil pašijní látky podle Lukáše, Jana a Matouše. V první polovině 18. stol. mělo protestantské Německo početnou skupinu skladatelů. Georg Philipp Telemann (1681-1767) napsal na čtyřicet oper, množství pašijí, chrámových kantát, oratorií, nástrojové skladby všeho druhu.

Anglie se návratem Stuartovců otevřela francouzským a italským vlivům. Henry Purcell (1658-1695) značně povznesl dramatický obor vysokou uměleckou úrovní četných hudebních činohrám, mj. hrám Shakespearovým (*Richard III.*, *Sen noci svatojánské*, *Bouře*). Z jeho oper je nejdůležitější *Dido a Aeneas*.

Vrcholný barok reprezentuje v Anglii Georg Friedrich Händel (1685-1759). V operní tvorbě mu byly vzorem benátská, neapolská a lullyovská opera. Mocný patos ušlechtilé zpěvných árií, výraznost recitativů, silný dramatický temperament, vynikající schopnost účinného založení scén a velkorysá celková architektura staví jeho práce na jedno z nejpřednějších míst v celé operní barokní tvorbě. Nejslavnější jsou *Ottone*, *Julius Caesar*, *Tamerlan*, *Rodelinda* a *Xerxes*. Cenná je Händelova oratorní tvorba. Nejslavnější práce jsou *Israel v Egyptě*, *Mesiáš*, *Juda Makabejský*, *Saul* a *Samson*. Sólové části užívají postupy tehdejší operní tvorby, hlavním výrazovým prostředkem jsou široce založené a velkolepě vystavěné sbory. Instrumentace je bohatá a rozmanitá. Všechny složky jsou neomylně soustředěny k úžasné dramatické pádnosti a epické důraznosti. V několika pracích přenesl techniku oratorní na světské látky. Dnes je radíme spíše ke kantátám. Nejznámější je světské oratorium *Veselý, Přemítavý a Umírněný*, jde o zhudebnění Miltonových veršů o lidských povahách, jehož předností jsou náladové přírodní obrazy.

V chrámové hudbě protestantské, které je věnována vokální tvorba Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750), jsou chorální melodie zpracovány nejrozmanitějším způsobem a povýšeny k vrcholnému projevu náboženského citu. Bach napsal řadu chrámových kantát, jimiž jedinečně dovršil tento útvar protestantské hudby po stránce obsahové i formální. Kantátovými cykly jsou jeho oratoria, největší je *Vánoční oratorium* (1734). Forma kantáty byla rozhodující také pro pašijové skladby. Znamé jsou pašije Janovy a Matoušovy. Bachovou zásluhou se znovu stává jádrem slovního podkladu biblický text, který se v duchu protestantské církve vykládá básnickými vložkami. Účast věřících je vyjádřena chorálem. Vedle chrámových kantát, oratorií a pašijí jsou výrazem hluboce opravdové církevní příslušnosti Bachovy motety, sólové kantáty malého formátu a prosté strofické písně s doprovodem. Ze světských kantát jsou zajímavé ty, které byly podníceny společenským životem (*Kaffeekantate*).

## 7.1.2 ČESKÉ HUDEBNÍ BAROKO

Obraz hudebního ruchu se rýsuje teprve v 2. pol. 17. století. Důležitými ohnisky hudební činnosti byly šlechtické kapely, např. v Kroměříži za Karla Lichtenštejna (1664-1695), Holešov za hraběte Františka Antonína Rottala, Slezské Rudoltice za hraběte Alberta z Hodic, Jaroměřice nad Rokytnou za hraběte Jana Adama Questenberka, v Roudnici

za Lobkoviců, v Českém Krumlově za Schwarzenberků, v Kuksu za hraběte Fr. Ant. Sporcka, v Lukavici u Plzně za Morzinů. K nástrojové hudbě přistupovala podle místních poměrů účast v chrámové hudbě, operních představeních apod.

Opera se dostala do Čech poprvé r. 1627 při korunovaci Ferdinanda II. Zdomácněla v našich zemích na mnoha místech. V Praze a v Brně vystupují italské operní společnosti. Šlechta pěstovala na svých sídlech operu, příkladem tohoto jsou Jaroměřice nad Rokytnou za J. A. Questenberka. Hrabě Sporck povolal na Kuks u Jaroměře v r. 1724 operní společnost Antonia Denzia a svěřil mu od podzimu téhož roku vedení opery ve svém pražském divadle. Provozovaly se hlavně práce velkých benátských mistrů. Po Sporckově smrti se stalo sídlem italské zpěvohry divadlo Starého Města Pražského.

Oratorium se pěstovalo teprve od 20. a 30. let 18. stol. Zaslouhou kardinála Schrattenbacha mělo Brno oratorní koncerty velkého formátu. V Praze se oratoriu věnovali křižovníci a jezuité. Jsou zastoupeni benátskými mistři. Velmi rozšířená byla mravoučná dramata školská. Hudba se střídala s mluveným slovem a připojovala se k němu patrně také melodramatickou formou.

V 2. pol. 17. stol. působí v Čechách a na Moravě celá skupina skladatelů, kteří se vyrovnávali s benátskou a vídeňskou tvorbou. Zakladatelským zjevem je jindřichohradecký varhaník, skladatel a básník Adam Václav Michna z Otradovic (asi 1600-1676). Ve dvou sbírkách *Česká mariánská muzika* a *Svatoroční muzika* podal čtyřhlasé a pětilhasé duchovní zpěvy vzácné citové ryzosti (v České muzice – *Chtíc aby spal*). *Loutna česká* je soubor duchovních skladeb pro dva soprány s doprovodem 2 – 3 viol a generálního basu. Nejvyspělejší Michnovy skladby zůstaly v rukopise, např. *Missa Sancti Venceslai* a *Magnificat*.

Michnu předčí rozsahem díla Pavel Josef Vejvanovský (1640-1693) z Hukvald, žák opavských jezuitů. Působil v Kroměříži a zanechal na dvacet mší, desítky duchovních skladeb a množství komorních děl.

Jan Dismas Zelenka (1679-1745) působil u drážďanského dvora, složil asi dvacet mší, tři rekviem, tři oratoria, nepřestával udržovat styky s českým životem, jak o tom svědčí jeho motet na český překlad 50. žalmu (Chvalte Boha silného). Jezuité provedli r. 1723 jeho alegorickou hru, oslavující Karla VI. jako dědice koruny svatováclavské, *Sub olea pacis et palma virtutis* (Pod olivou míru a palmou statečnosti).

Od Bohuslava Matěje Černožského (1684-1742) se vinou požáru svatojakubského chrámu (1754) nedochovalo mnoho skladeb. Známe několik motetů, velkolepou vokální fugu *Laudeatur Jesus Christus* (Pochválen buď Ježíš Kristus), vynikající jsou varhanní skladby.

Z okruhu zámecké hudební kultury v 1. pol. 18. stol. jasně vystupuje František Václav Míča (1694-1744). Když J. A. Questenberk založil kapelu v Jaroměřicích, stal se Míča

ústřední postavou tamního čilého ruchu. Napsal několik oper, např. *O původu Jaroměřic* (1730), skládal oratoria, kantáty aj.

Majetkové a kulturní přesuny, způsobené bělohorskou katastrofou a třicetiletou válkou, těžce zasáhly duchovní píseň. *Bratrský kancionál* (Amsterdam, 1659) J. A. Komenského vyřadil některé písně jako nápěvně nesnadné a zavádí cizí. V luterském *Evangelickém kancionálu* najdeme vliv německých souvěrců. Duch české reformační písně se uchoval spíše v pokatoličtějších Čechách. Vlastenecký jezuita Matěj Václav Šteyer (1630-1692) pojal její nápěvy do *Kancionálu českého* (1683), a tak mnohé reformační písně v katolických chrámech přežívají dodnes. V 1. pol. 18. stol. se velké oblibě těšil *Slavíček rajský* (1719) Jana Josefa Božana (1644-1716).

## 7.2 Klasicismus

Termínem klasicismus (původně synonymum pro vše dokonalé a vzorové) označujeme slohovou etapu evropské hudby, zahrnující přibližně léta 1740 – 1810. V období nástupu buržoazie do rozhodujícího boje proti feudalismu se provozování hudby přenášelo z uzavřených šlechtických sídel do veřejných koncertních sálů. Skladatelé se postupně vymaňovali ze služebnického postavení u šlechtických chlebovárců a mezi funkcemi hudby se začala prosazovat funkce zábavná. Pod vlivem osvícenských ideálů usiluje hudba o oprostěný výraz, vyvážení tektonického řádu s citovou sférou, a přejímá rysy lidové písně, především její symetrickou výstavbu periodické melodie.

Z žertovných zpěvních výjevů, hlavně z tzv. intermezz, která se vkládala do meziaktí vážných oper, vznikla v Neapoli opera buffa. Děj čerpal zprvu z mytologie, později z běžného života. Reprezentativním dílem opery buffy je Pergolesiho *La serva padrona* (Služka paní, 1733). Slovesnou stránku určil Carlo Goldoni († 1793), o hudební vytríbení se dále zasloužil Baldassare Galuppi (1706-1785) mj. operou *Sedlák filosof*.

Ve Francii ožil počátkem 18. stol. komický prvek zvláště v tzv. vaudevillech (žertovných i posměšných popěvcích potulných komediantů). Z těchto zárodků se vyvinula v 2. pol. 18. stol. opéra comique. Libretisté Favart, Sedaine a Marmontel zpracovali látky pohádkové, romantické i ze soudobého života na způsob Diderotových a Beaumarchaisových komedií. Představiteli opery comique byl E. R. Duni, A. D. Philidor (opera *Podkovář*), A. Monsigny (*Zběh*), A. M. Grétry (*Richard Lví Srdce*, 1784).

Také v Anglii se vkládaly již v 17. stol. do divadelních her tance, pochody a popěvky. Z těchto zárodků se kolem r. 1725 vyhranila tzv. Ballad-Opera (tj. písňová opera). Nejslavnější prací tohoto druhu byla *Beggars-Opera* (Žebrácká opera, 1728), text John Gay, hudba Christian Pepusch.

Německá hra se zpěvy, tzv. singspiel, vyšla z improvizovaných her potulných komediantů a vyvíjela se od r. 1730 ve dvou oblastech, vídeňské a severoněmecké (Lipsko). Singspiel zpočátku čerpal z německé písně. Nejlepších výsledků dosáhli Johann Friedrich



Reichardt (1752-1814) a Carl Friedrich Zelter (1842-1832), kteří mj. zhudebňovali Goetheho básně.

Jiným pokusem rozmnožit formy dramatické hudby je melodram, čímž se rozumí spojení mluveného slova s hudbou. K slohovému osamostatnění začal melodram směřovat na podnět J. J. Rousseaua – *Pygmalion* (1770). Hudba nastupuje v přestávkách textu a chce zvýšit působivost hercovy mimiky. Největšího úspěchu dosáhl Jiří Benda (1722-1795) melodramy *Ariadna na Naxu*, *Medea*, k nimž přidal ještě *Pygmalion*. Také u Benda zasahuje hudba zpravidla jen krátkými úryvky, třebaže v *Ariadně* a *Medei* najdeme již příležitostně současnost slova a hudby.

V polovině 18. stol. se neapolská opera seria (vážná opera) octla v prázdné konvenci a virtuózní šabloně. Někteří skladatelé chtěli staré schéma naplnit novým obsahem, např. Josef Mysliveček (1737-1781), jehož bohatá tvorba sladce půvabnou melodikou předjímá Mozartův sloh (*Bellerofonte*, *Olimpiade*). Italové nazývali proto Myslivečka Il divino Boemo (božský Čech).

Významným reformátorem opery seria byl Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Podstatou jeho reformy bylo přesunutí těžiště opery zpět na dramatickou složku, která byla v průběhu vývoje postupně omezována ve prospěch efektnosti hudby. Gluckova genialita tkví v umělecké pravdivosti a nekompromisnosti, s níž uskutečnil svou koncepci mravně velkého hudebního divadla, povznášejícího lidstvo na příkladech antických příběhů. Gluckova síla je i v tom, že jednoduchými prostředky dosahuje velkých účinků. Ve spolupráci s libretistou Ranierim de Calsabigim (1714-1795) vznikly reformní opery *Orfeo*, *Alceste*, *Paris a Helena*. Rozhodující boj o svou reformu vybojoval na půdě francouzské opery v Paříži, pro niž napsal *Ifigenii v Aulidě*, *Armidu a Ifigenii na Tauridě*.

Joseph Haydn (1732-1809) byl skladatelem neobyčejně plodným. Z jeho vokální hudby připomeňme 3 oratoria, 18 mší, duchovní a světské sbory, kantáty a písně, kánony, několik set úprav písní skotských, přes 20 oper, vedle toho několik hudeb k činohrám. Z opery seria – *Armida*, buffa – *Lékárník*, *Svět na měsíci*.

K dramatické tvorbě Wolfganga Amadea Mozarta (1756-1791) náleží celkem 21 jevištních prací, ve vokální hudbě zaujímá důležité místo requiem, 15 mší, 3 kánony aj. Z oper připomeňme singspiel *Bastien a Bastienna*, buffa *Zahradnice z lásky*. Vrcholná díla: *Únos ze serailu* (singspiel), s libretistou, benátským duchovním Lorenzem da Ponte složil *Figarovu svatbu*, *Così fan tutte* (Takové jsou všechny, buffa), *Kouzelná flétna* (singspiel směřuje k romantické opeře), v Praze měl premiéru *Don Giovanni*. Z Mozartových písní je nejznámější *Fialka* (na slova Goetha).

Vokální hudba Ludwiga van Beethovena (1770-1827) zahrnuje 2 mše, oratorium, několik kantát, árií, 66 písní s klavírem, zpěvní kánony, úpravy písní skotských, irských, waleských. Dramatickému oboru náleží jediná opera a balet. Z divadelních předeher jsou významné *Leonora*, *Coriolanus* a *Egmont*. Opera *Fidelio* patří mezi největší činy



v hudebně dramatické literatuře, stejně jako *Missa solemnis* je jedinečným dílem duchovní hudby.

### 7.2.1 ČESKÝ KLASICISMUS

Čeští hudební skladatelé 19. stol. měli významný vliv na vývoj evropského klasicismu. Svou členitou a nekomplikovanou homofonní fakturou<sup>6</sup> byl klasicismus české mentalitě blízký. V období hudebního klasicismu česká hudba rychle doháněla své zpoždění, které přetrvávalo vlivem nepříznivých společensko-politických příčin ještě v době baroka. Dokladem je význam českých skladatelů tzv. mannheimské školy aj.

Nejdůležitější tvůrčí osobností českého klasicismu byl František Xaver Brixli (1732 - 1771). Zanechal na čtyři sta čtyřicet děl, včetně oratorií, duchovních kantát (*Stabat Mater*), klášterních a školních her. Opery psal Jan Antonín Koželuh. Vincenc Mašek skládal zpěvohry.

Domácí chrámový repertoár rozmnožovalo množství místních skladatelů, zvláště z řad učitelů, v jejichž tvorbě se ozývají lidové tóny, zejména v pastorelách. Byla to idylická vánoční oratoria nevelikých rozměrů, která se vyvinula z lidových koled a malých duchovních vánočních her. Představitelé: Jiří Ignác Linek (Bakov), Karel Kumpošt, Tomáš Norbert Koutník (Choceň).

Velké kláštery v Praze pěstovaly oratoria, duchovní a školské hry provozoval zvláště jezuitský řád, po jeho zrušení (1773) piaristé. Světské hudebně dramatické formy měly nejpříznivější podmínky v Praze. Uváděla se opera seria, buffa, pantomima, vídeňský singspiel – v Kotcích, stánkem italské opery bylo Thunovské divadlo na Malé Straně, pak v nové divadelní budově, kterou vystavěl hrabě Nostic. Došlo k sblížení Prahy s Mozartem, který pobýval u manželů Duškových ve vile Bertramka. Josefíně Duškové věnoval Mozart árii *Bella mia famma* a pro Prahu zkomponoval operu *Don Giovanni* (prem. 29. 10. 1787). Po požáru Thunovského divadla bylo Nosticovo divadlo, přejmenované r. 1798 na Stavovské, jediným reprezentativním pražským divadlem. Podíl českých skladatelů byl malý, zastoupeni byli J. Mysliveček, J. A. Koželuh a Florian Gassmann.

Dramaticko-hudební obor nezůstal omezen na hlavní město, projevoval se ve všech větších městech (Brno, Olomouc, Opava, Cheb). Snahy o původní český singspiel mohly navázat na lidové hry se zpěvy, pěstované na venkově zásluhou našich kantorů. Antošova *Opereta o sedlskej svobodě* naráží na selské povstání (1775). Borového *Opera* (1820) zesměšňuje mužovy trampoty se zlou ženou. Z hanáckých zpěvoher, k nimž psal texty mj. premonstrát Mauritius Bulín, upoutává obhroublým humorem *Jora a Manda* od hněvotínského rektora Josefa Pekárka.

---

<sup>6</sup> Faktura = hudební sazba.

Do vývoje opery zasáhl i ředitel pražské varhanické školy Jan Augustin Vitásek operou *David*.

## 7.2.2 ČESKÁ HUDEBNÍ EMIGRACE ZA KLASICISMU

Čeští hudebníci odcházeli do ciziny odedávna, zvláště ve 2. pol. 18. stol. dosáhla emigrace (tento pojem zde nemá žádné politické konotace<sup>7</sup>) velmi silné intenzity. S instrumentální hudbou souvisí tzv. mannheimská škola (Jan Václav Stamic, František Xaver Richter). Jako profesor skladby na konzervatoři v Paříži proslul Antonín Rejcha. Jiří Antonín Benda se proslavil jako skladatel chrámové hudby a cenný je jeho přínos v melodramu a singspielu. Vojtěch Jírovec se osvědčil jako plodný skladatel (složil dvacet šest oper, z nichž nejlepší je *Agnes Sorel*), byl kapelníkem vídeňské dvorní opery. Pavel Vranický se stal ředitelem vídeňského dvorního operního orchestru. Uplatnil se rovněž vkusnými singspiely (*Oberon*) i hudbou k činohrám.

## 7.3 Období evropského hudebního romantismu (1820 – 1900)

V 19. století zůstává ideál osvobození jedince, národa a lidstva nesplněn. Romantismus je výrazem rozporu mezi ideálem, po jehož uskutečnění umělec touží, a skutečností, kterou vidí kolem sebe. Na jedné straně se v romantismu projevuje útěk do světa vysněného ve vlastním nitru a subjektivismus, na druhé straně snaha po monumentalitě a patosu. Většího významu nabývá vlastní život, zvláště láska (k národu, k přírodě, milostná), zájem o prostého venkovského člověka (o lidové písně, pohádky a obyčeje), o mytologii národa a rytířství nebo o exotiku. Národní školy se od předchozích univerzálních stylů odlišují i osobitými obraty v hudební řeči v návaznosti na původní lidovou hudbu jednotlivých národů. Hlavním rysem romantismu je spojení básnické myšlenky s hudbou nejen v hudbě vokální (písně, sbory), ale zvláště v programní instrumentální hudbě, v drobných skladbičkách s náměty i v symfonických básních, stejně tak v komorní hudbě a v monumentálních symfoniích. Neméně významné jsou osudy opery, které se po bohatém rozkvětu v mnoha žánrových odstínech dostává opět reformy ve smyslu hudebního dramatu (např. Wagner).

V hudebním romantismu rozeznáváme dvě období, částečně na sebe navazující – raný romantismus, popř. prostě romantismus, a pozdní romantismus nebo novoromantismus (ten nelze považovat za samostatnou epochu, ale jen za směr, který se zejména v období secese paralelně rozvíjí vedle dalších směrů, jako jsou impresionismus či verismus). Znovu se tehdy setkáváme s názorem, že ze všech umění právě hudba může nejlépe vyslovit podstatu romantiky, zvl. u A. Schopenhauera. Romantická estetika cenila sice nejvýše instrumentální hudbu, nejbližší byly však romantice obory, kde se vzájemně přibližují

---

<sup>7</sup> Vídeň a řada měst v rakouské monarchii byla chápána jako součást státu. Hudebníci se buď uplatňovali doma, anebo v jiných státech a kulturních centrech. V pobělohorské době byla emigrace nejen z náboženských důvodů, ale také z hlediska lepšího uplatnění nebo i hudební orientace, popř. vzdělání. Významný byl i proud směřující do tehdejšího Ruska.

a spolupůsobením podporují jednotlivá umění. Jde především o slohovou anebo sborovou píseň, v níž básnické slovo napomáhá výrazovému usměrnění a konkrétnosti v tlumočení námětu a nálad. V opěře přistupuje k hudbě a básnickému slovu ještě pohybové a výtvarné umění.

### 7.3.1 RANÝ NĚMECKÝ ROMANTISMUS

Německo zasáhlo do vývoje hudby i v období po klasicismu, při nástupu romantismu. Němečtí skladatelé v čele s R. Schumannem byli iniciátory nové vlny romantického umění v období před revolucí 1848.

Franz Schubert (1797-1828) – tvůrce novodobé písně: *Markétka u přeslice, Král duchů*, složil celkem přes 600 písní (J. W. Goethe, F. Schiller, H. Heine, W. Shakespeare aj.). Písňové cykly *Spanilá mlynářka, Zimní cesta, Ossianovy písně, Labutí zpěv*.

Carl Maria von Weber (1786-1826) – zakladatel německé romantické opery: *Čarostřelec, Euryantha, Oberon*.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) – ředitel Gewandhausu v Lipsku, kde pozvedl koncertní život na vysokou úroveň. Koncertní předehry *Sen noci svatojánské, Hebridy, Ruy Blas, Klid moře a šťastná plavba* aj. Písně beze slov, scénická hudba (*Antigona*), kantáta *Valpuřžina noc*, oratoria *Pavel, Eliáš*, sbory, písně, duchovní vokální hudba aj.

Robert Schumann (1810-1856) – dráhu koncertního klavíristy ukončilo ochromení prstu pravé ruky. 1834 založil *Neue Zeitschrift für Musik* (čes. výbor *O hudbě a hudebnících*, 1960). Je autorem mnoha vokálních skladeb *Láska básníkova, Láska a život ženy* (1840, ze svatebního roku R. a K. Schumannových, byl to skladatelův svatební dar manželce Kláře), *Myrty, Album písní pro mládež* aj. písňové cykly, autor programních klavírních cyklů, např. *Karneval*.

Karl Loewe (1796-1869) – varhaník, autor na 400 balad (*Edvard, Odinova mořská jízda, Tom pěvec*).

Sledujeme výrazný princip písně, který vstoupil i do dalších žánrů a období jako pojem přímo s německým označením *das Lied* a tak se užívá dodnes.<sup>8</sup>

### ITALSKÁ A FRANCOUZSKÁ OPERA

Celkově vliv italské hudby v 19. století slábl, zůstal však velmi výrazný v oblasti opery.

Gioacchino Rossini (1792-1868) – opera *Lazebník sevillský, Vilém Tell*.

---

<sup>8</sup> Ještě v 90. letech 20. stol. napsal Pavel Blatný jako jednu ze skladeb svého „retro“ – syntetizujícího období dílo pro symfonický orchestr s názvem *Das Lied*.

Vincenzo Bellini (1801-1835) – charakteristickým rysem jeho oper je líbivá melodika, opery *Náměsíčná*, *Norma*, *Puritáni*.

Gaetano Donizetti (1797-1848) napsal více než 70 oper, *Lucia di Lammermoor*, *Dcera pluku*, *Nápoj lásky*, *Don Pasquale*, *Lucrezia Borgia*.

Giuseppe Verdi (1813-1901): opery *Nabucco*, *Panna Orleánská*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Trubadúr*, *Traviatta*, *Aida*, *Othello*, *Falstaff*, *Don Carlos* aj.

Francouzská opera 19. století se zpočátku těžce prosazovala proti nadvládě italské opery. Představitelem tzv. velké opery byl německý skladatel Daniel François Auber (1782-1871), který působil v Paříži. Dodnes se od něj hraje *Fra Diavolo*, *Němá z Portici*.

Giacomo Meyerber (1791-1864) – díla velké francouzské opery: *Robert d'ábel*, *Hugenoti*, *Prorok*, *Afričanka*.

Charles Gounod (1818-1893) – usiloval o nápravu dobré domácí tradice v operách *Faust*, *Romeo a Julie*.

Libretisté: Eugen Scribe (*Bílá paní*, *Němá z Portici*, *Fra Diavolo*, *Prorok*, *Hugenoti*, *Afričanka*, *Židovka*, *Sicilské nešpory* aj.). P. J. Barbier, Michel Carré (*Faust*, *Mignon*, *Romeo a Julie*), Felice Romani (*Náměsíčná*, *Norma*, *Nápoj lásky*, *Lucrezia Borgia* – podle V. Huga), Salvatore Cammarano (*Lucia di Lammermoor*, *Trubadúr*), Francesco Maria Piave (*Rigoletto* – podle V. Huga; *Traviatta* – podle Dumasovy *Dámy s kaméliemi*), Antonio Ghislanzoni (*Aida*, *Othello*, *Falstaff* – podle Shakespeara).

## NOVOROMANTICKÉ TROJHVĚZDÍ

Hector Berlioz (1803-1869) založil moderní programní hudbu, *Fantastická symfonie* (podrobně sleduje mimohudební námět). Je rozvržena do 5 částí: Sny a vášně, Ples, Výjev na venkově, Cesta na popraviště, Sabbat čarodějnic, autor mj. Requiem. Z jeho literární tvorby u nás vyšly *Paměti* a *Večery v orchestru*.

Franz Liszt (1811-1886) v orchestrálních dílech se zaměřoval na programní hudbu, kde je tvůrcem symfonické básně: *Co slyšíme na horách* (podle V. Huga), *Tasso* (podle Byrona), *Les Préludes* (Lamartine), *Orfeus* (inspirováno obrazem na etruské váze), *Prometheus* (Aischylos), *Mazepa* (V. Hugo), *Hamlet* (Shakespeare), *Ideály* (Schiller) aj. Oratoria: *Sv. Alžběta*, *Kristus*, mše: *Ostřihomská*, *Uherská korunovační*.

Richard Wagner (1813-1883) ve snaze zreformovat operu vytvořil koncepci hudebního dramatu, které mělo být dokonale vyváženou syntézou všech zúčastněných umění (Gesamtkunstwerk). Nová vokální melodika „sprechgesang“ využívá vzájemného přiblížení ariosa a recitativu a usiluje o hudební výraz citového a myšlenkového ztvárnění textu. Opery: *Rienzi*, *Bludný Holanďan*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan a Isolda*, *Mistři pěvci norimberští*, tetralogie *Prsten Nibelungův*, *Parsifal*. K většině svých oper si psal

básnický text, čerpal z ovzduší starogermánských bájí (*Edda*), německých pověstí a z rytířské epiky.

Johannes Brahms (1833-1897) byl představitelem klasicizujícího proudu v romantismu, je jedním z největších mistrů německé písně. Opírá se tu jednak o lidovou tvorbu a jednak o Schuberta. Složil na dvě stě dvacet sólových písní, vedle toho dueta, čtyři vážné zpěvy na slova *Bible*, německé requiem, sedmidílnou smuteční kantátu na výběr biblických textů.

Hugo Wolf (1860-1903) byl mistrem písně; 53 písní Mörikeho, 51 Goethových, 20 Eichendorfových aj., italské a španělské.

### POZDNÍ ROMANTISMUS VE FRANCII A ITÁLII

Nejvýznamnější představitel francouzské lyrické opery byl Charles Gounod (1818- 1893), složil opery *Faust a Markétka*, *Romeo a Julie*.

Camille Saint-Saëns (1835-1921): opera *Samson a Dalila*, písně pro sólový hlas, kantáty, Vánoční oratorium, rekviem. Hlavní obor – varhanní.

Prestiž italské opery v následujícím období úspěšně obhajovali představitelé verismu (it. vero = pravda), operní sloh, který vznikl v 90. letech 19. stol., paralela lit. naturalismu; snaha o uvedení syrové reality na operní scénu vyústila v exploatování působivých, až senzačně působících námětů ze soudobé společnosti, hudba byla zaměřena na silný citový účinek; verismus připravila Bizetova opera *Carmen*, hlavním představitelem byl Giacomo Puccini.

Georges Bizet (1838-1875): opera *Carmen* (realistické drama lásky a žárlivosti na libreto H. Meilhaca a L. Halévyho podle P. Mériméa; prem. v Paříži r. 1875).

V Itálii: Pietro Mascagni (1863-1945): opera *Sedlák kavalír*.

Ruggiero Leoncavallo (1858-1919): opery *Komedianti*, *Bohéma*, *Oidipus Rex*.

Ve svých slavných projevech je verismus nesen skvělým divadelním temperamentem a může se opřít o výborně udělaná libreta, která v účinně zachyceném prostředí předvádí dravé pudy a vášně anebo plačtivě jímavé příběhy. Z libretistů vynikli L. Illica, G. Giacosa, F. Fontana, Et. Romagnoli a Fr. Pozza.

Nejúspěšnějším představitelem verismu byl Giacomo Puccini (1858-1924): opery *Manon Lescaut*, *Bohéma*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Děvče ze zlatého Západu*, *Turandot*.

### NÁRODNÍ ŠKOLY

Ve stadiu vývoje hudební tvorby se u jednotlivých národů v souvislosti s národním programem individualizuje hudební řeč zároveň s kultivací folklorních podnětů.

V oblasti vokální působili dánský skladatel Niels W. Gade, norský Halfdan Kjerulf, Edvard Hagerup Grieg, švédský Ivar Hallstroem, August Söderman (založil švédskou baladu), Hugo Alfvén, Kurt Atterberg, finský Robert Kajanus, Jean Sibelius.

V Anglii – obrodu anglické hudby podnítilo studium a pěstování lidové písně, jehož ohniskem se stala (1898) English Folk Song Society s poněkud mladšími podobnými sdruženími pro píseň irskou a waleskou. Skladatelsky nejryzejším reprezentantem hnutí byl Ralph Vaughan Williams (1872-1958).

### VZNIK RUSKÉ NÁRODNÍ ŠKOLY

Michail Ivanovič Glinka (1804-1857): opery *Ivan Susanin*, *Ruslan a Ludmila*. V písňové skladbě Glinka vyšel z tradičního romansu (ruské označení pro umělou sólovou píseň s klavírem), ale vybavil jej svěžejší nápěvností, tvárnějšími formami a přesnějším výrazem.

### ROZKVĚT RUSKÉ HUDEBNÍ KULTURY

Po r. 1860 vznikla tzv. mohutná hrstka (skladatelé Balakirev, Borodin, Musorgskij, Rimskij-Korsakov) – novoruská škola.

Alexandr Porfyrjevič Borodin (1833-1887): opera *Kníže Igor*, uplatnil orientální kolorit.

Modest Petrovič Musorgskij (1839-1881): opera *Boris Godunov* (Puškin), písně *Dětská světnička*, *Písně tance a smrti*, *O bleše* (z Goethova *Fausta*). Klavírní cyklus *Obrázky z výstavy* (rus. *Kartinky*) vznikly pod dojmem zhlédnutí výstavy obrazů malíře Hartmanna.

Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov (1844-1908): opery *Sněhurka*, *Sadko*, *Carská nevěsta*, *Pohádka o caru Saltanovi*, *Zlatý kohoutek*. Jeho invence se opírala o ruský folklor a o podněty exotických východních kultur. Autor autobiografického *Letopisu mého hudebního života* (čes. 1958).

Petr Iljič Čajkovskij (1840-1893): opery *Evžen Oněgin* (Puškin), *Panna Orleánská*, *Mazepa*, *Piková dáma* (Puškin). Mistr ruského romansu (78 písní), jenž obohatil pravoslavnou chrámovou hudbu. Charakteristické rysy jsou univerzálnost žánrů a druhů, bohatá hudebnost, melancholický lyrismus, dramatická výrazová síla. Estetickým programem bylo zdůrazňování všelidských, skrze subjektivní zážitkovou sféru nazíraných obsahů, proto se národní tón v jeho hudbě neopírá v takové míře o přímé používání folklorních prvků jako u skladatelů Mocné hrstky.

### OPERETA

Názvem opereta se označovaly v 18. století menší zpěvoherní druhy. Dnes jí rozumíme nezávaznou, mnohdy parodistickou, pikantní nebo výstřední hru se zpěvy.



Jacques Offenbach (1819-1880): operety *Orfeus v podsvětí*, *Krásná Helena*, *Modrovous*, *Bandité*, opera *Hoffmannovy povídky*.

Ve Vídni:

Johann Strauss ml. (1825-1899): operety *Netopýr*, *Noc v Benátkách*, *Cikánský baron*, *Karneval v Římě*.

Karl Millöcker (1842-1899): *Žebravý student*, *Gasparone* aj.

Richard Heuberger (1850-1914): *Ples v opeře*, *Don Quijote*.

Franz Lehár (1870-1948): *Veselá vdova*, *Země úsměvů*, *Paganini* aj.

Český skladatel Rudolf Friml (1879-1972), od r. 1906 žil v USA, operetou *Rose Marie* dosáhl světového úspěchu (*Král tuláků*, *Tři mušketýři* aj.).

### ROMANTISMUS V ČESKÝCH ZEMÍCH. HUDBA NÁRODNÍHO OBROZENÍ

Ještě v prvních desetiletích 19. stol. u nás sice trval Mozartův kult, ale zároveň k nám pronikaly všechny novější proudy. Vedle směrů, jimiž se české země sblížují s cizím uměním, vystupuje od počátku 19. stol. snaha postavit hudební projev do služeb národního obrození.

Jan Jakub Ryba (1765-1815), učitel v Rožmitálu, vydal 2 x 12 českých písní k textům Puchmajerovy básnické školy, vedle toho i jednotlivé písně (znárodněla *Spí, má zlatá*). Uplatňoval lidové pastorální prvky – česká pastorální mše *Hej, mistře*.

Důležitým sborníkem se stal *Věvec ze zpěvů vlastenských*, který vydávali v létech 1835 – 1839 Josef Krasoslav Chmelenský a František Škroup.

První českou operou se stal *Dráteník* (1826) složený na libreto Chmelenského s hudbou F. Škroupa. Škroup složil hudbu ke hře J. K. Tyla *Fidlovačka* (v níž zazněla píseň *Kde domov můj*). Dochází k výraznému rozvoji společenského zpěvu, zakládání hudebně-pěveckých spolků apod. Důležitou kapitolu představuje stabilizace norem spisovné češtiny, hudební deklamace – české prosodie. Je třeba se zmínit o inspirativnosti *Rukopisů Královédvorského* a *Zelenohorského*.

Romantismus viděl v lidové písni nejčistší projev lidové tvůrčí síly. V Čechách vyšly sbírky lidové písně Rittersbergra, Erbena, na Moravě Sušila.

Rodák ze slezských Holasovic Pavel Křížkovský (1820-1885) má zásluhu na rozvoji sborové tvorby: mužské sbory *Utonulá*, *Odpadlý od srdca*, *Rozhodná*, *Dar za lásku*, *Odvedeného prosba*. Složil kantátu *Sv. Cyril a Metoděj*.

Zakladatelem české moderní národní hudby byl Bedřich Smetana (1824-1884), jenž prokázal, že široce a velkoryse založená národnost spočívá mj. i na moderní stylizaci

charakteru národní hudby a na správné hudební deklamaci české řeči při navázání na vše cenné, co přinesla světová hudba jeho doby. Složil opery *Braniboři v Čechách* (libreto K. Sabina), *Prodaná nevěsta* (K. Sabina), *Dalibor* (Josef Wenzig), *Libuše* (J. Wenzig), *Dvě vdovy* (E. Züngl), *Hubička* (E. Krásnohorská), *Tajemství* (E. Krásnohorská), *Čertova stěna* (E. Krásnohorská), *Viola* (E. Krásnohorská, nedokončena). Symfonické básně: *Richard III.* (podle Shakespeara), *Valdštyňův tábor* (podle Schillera), *Hakon Jarl* (podle Ohlenschlägerovy dánské trilogie), *Má vlast* (Vyšehrad, Vltava, Šárka, Z českých luhů a hájů, Tábor, Blaník). Písně: *Večerní písně* (V. Hálek). Sbory: *Píseň česká*, *Odrodilec*, *Rolnická*, *Píseň na moři*, *Věno*, *Přiletěly vlaštovičky* aj.

Proniknout svou tvorbou do zahraničí se v ještě větší míře podařilo Smetanovu mladšímu současníkovi Antonínu Dvořákovi (1841-1904), který dokázal při své senzitivnosti a smyslu pro zvuk otevřít nové charakteristické oblasti české lyriky a stylizovat hudební podněty moravských písní (i jiných slovanských národů). Písněvé cykly: *Cypřiše* (G. Pfleger-Moravský), *Večerní písně* (V. Hálek), *Cigánské melodie* (A. Heyduk), *Biblické písně*. Písně: *Moravské dvojzpěvy*. Opery: *Dimitrij* (M. Červinková-Riegrová), *Jakobín* (M. Červinková-Riegrová), *Čert a Káča* (A. Wenig), *Rusalka* (J. Kvapil), *Armida* (J. Vrchlický) aj. Symfonické básně: podle K. J. Erbena – *Vodník*, *Polednice*, *Zlatý kolovrat*, *Holoubek*. Oratoria: *Stabat Mater*, *Žalm 149*, *Svatební košile* (Erben), *Svatá Ludmila* (J. Vrchlický).

Programními a dramatickými díly na velké náměty světové literatury a moderně obnoveným útvarem scénického melodramu dokázal obohatit českou hudbu Zdeněk Fibich (1850-1990). Symfonické básně: *Toman a lesní panna* (Čelakovský), *Záboj*, *Slavoj a Luděk* (*Rukopisy Královedvorský* a *Zelenohorský*), *Othello* (Shakespeare). Opery: *Bukovín* (K. Sabina), *Blaník* (E. Krásnohorská), *Nevěsta messinská* (O. Hostinský), *Bouře* (Vrchlický podle Shakespeara), *Hedy* (A. Schulzová podle Byrona), *Šárka* (A. Schulzová), *Pád Arkuna* (A. Schulzová). Melodramy: *Štědrý den* (Erben), *Pomsta květin* (F. Freiligrath), *Věčnost* (R. Mayer), *Vodník* (Erben), *Královna Emma* (J. Vrchlický), *Hakon* (Vrchlický), trilogie *Hippodamie* (Vrchlický). Písněvé cykly: *Čtyři balady*, *Šestero písní*, *Jarní paprsky*, *Poupata*, pásmo lid. písní *Svatební scéna*. Kantáty: *Meluzína* (G. Kinkel), *Jarní romance* (J. Vrchlický). Přehledy k činohrám: *Noc na Karlštejně*, *Komenský*, *Oldřich a Božena*.



## OTÁZKY

1. Vysvětlíte pojem florentská camerata.
2. Uveďte hlavní hudební díla C. Monteverdiho.
3. Jakou podobu měla opera v Benátkách a v Neapoli?
4. Jak se vyvíjela barokní hudba ve Francii, Německu, Anglii?
5. Uveďte známá Händelova oratoria a kantáty.
6. Uveďte hlavní díla J. S. Bacha, zejména vokální.
7. Charakterizujte české hudební baroko a jmenujte jeho představitele.



8. Uveďte hlavní díla českých barokních skladatelů, hlavně vokální a vokálně-instrumentální.
9. Které známé české kancionály znáte?
10. S jakými duchovními proudy souvisí klasicismus?
11. Co je charakteristické pro hudební klasicismus?
12. Jaká znáte vokálně-instrumentální díla Josepha Haydna a Ludwiga van Beethovena?
13. Co víte o hudebním klasicismu v českých zemích a o českých skladatelích v emigraci?
14. Kteří čeští skladatelé byli zakladateli mannheimské školy?
15. Uveďte představitele hanáckých zpěvoher.
16. Znáte některé moravské a slezské kantory ze 17. – 19. století?
17. S jakými duchovními proudy souvisí romantismus?
18. Kteří skladatelé patřili do raného německého romantismu?
19. Jaké skladatele italské a francouzské romantické opery znáte?
20. Uveďte skladatele novoromantického trojhvězdí.
21. Kteří skladatelé patří do pozdního romantismu ve Francii a Itálii?
22. Které představitele národních škol v hudbě znáte?
23. Co je opereta a které hlavní představitele romantické operety znáte?
24. Jak se vyvíjela hudba českého národního obrození?
25. Které významné české skladatele národního obrození znáte?

---

### KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Zamyslete se nad slovy Friedricha Nietzscheho, který napsal v roce 1870 svému příteli: „Tento týden jsem třikrát vyslechl Matoušovy pašije božského Bacha, pokaždé s pocitem bezměrného obdivu. Kdo křesťanství zcela pochopil, ten tuto hudbu poslouchá jako evangelium.“

---

### DALŠÍ ZDROJE



Doporučujeme populárně zaměřenou knihu *Životy velkých skladatelů* (BB art, 2006) Harolda C. Schonberga, hudebního kritika New York Times, která přináší portréty osobností evropské i americké hudby, od Monteverdiho až ke klasikům 20. století, zaměřené převážně na jejich životní osudy, které jsou plasticky podané a okořeněné řadou charakteristických historek i svědectví současníků.

Zájemci o dílo W. A. Mozarta mohou nejen shlédnout film *Amadeus* Miloše Formana, ale k četbě doporučujeme některou knihu od Johannese Jansena *Mozart* (Slovart, 2006),

Wolfganga Hildesheimera *Mozart* (Arbor vitae, 2006), Davida Weisse *Mozart – Člověk a génius* (BB art, 2006), Christiana Jacqa *Mozart – Velký mág* (Knižní klub, 2007), *Mozart – Syn světla* (Knižní klub 2008), *Mozart – Bratr Ohně* (Knižní klub 2008), *Mozart – Miláček Ísidy* (Knižní klub 2008). Doporučit lze i portrét operního díla významné osobnosti, jež přes svůj nesporný vklad do dějin hudby stále zůstává ve stínu svého slavného soka W. A. Mozarta, *Salieri* (H+H, 2007) Volkmara Braunbehrense. Zájemci o život a dílo L. van Beethovena mohou nahlédnout do knihy Lewise *Lockwooda Beethoven – hudba a život* (BB art, 2005).

K četbě doporučujeme (kromě základní literatury) rovněž knihu Richarda Wagnera *Opera a Drama* (Paseka, 2002), autobiografii Richarda Wagnera *Můj život* (Národní divadlo, 2007), publikaci *Wagner a filozofie* (BB art, 2004) Bryana Mageeho, *Česká kultura a Edvard Grieg* (Epocha, 2007) Ladislava Řezníčka, biografii Niny Berberovové *Čajkovskij* (Humanitarian Technologies, 2000). Znamenitou pomůckou je kniha Anny Hostomské *Příběhy, pověsti a pohádky paní Hudby* (Paseka, 2007) z nejslavnějších oper i baletů – včetně stručných medailonků autorů hudby a přehledů nejznámějších písní, árií a sborů.

Zájemcům o dějiny opery Národního divadla doporučujeme knihu Philippa Thera *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin* (Dokořán, 2008). *Život plný hudby* (Academia, 2005) Jiřího Berkovce je obrazem života a díla Antonína Dvořáka v sedmácti kapitolách, sledujících jednotlivé etapy tvůrčího vývoje tohoto velkého umělce (lze doplnit i o zhlédnutí filmového zpracování epizod z Dvořákova života: *Koncert na konci léta*, 1979, *Americké dopisy*, 2015).



## PRO ZÁJEMCE

Vypůjčte si v hudebním oddělení některé knihovny k poslechu CD s hudbou (není-li k dispozici nahrávka, pokuste se ji najít ve formátu MP3 na internetu): Jacopo Peri – *Euridice*, Claudio Monteverdi – *Arianna*, Alessandro Scarlatti – *Tigrane*, některou z oper nebo duchovních vokálních skladeb Georga Philippa Telemanna, Henryho Purcella, Johanna Sebastiana Bacha, Adama Václava Michny z Otradovic (některé vánoční oratorium, *Missa Sancti Wenceslai*, *Requiem*). Zhlédněte filmové zpracování cyklu *Loutna česká* tohoto českého barokního skladatele (z r. 1991). Dále doporučujeme k poslechu skladatele, jako byl Pavel Josef Vejvanovský (některou mši nebo duchovní skladbu), Jan Dismas Zelenka (některou mši, rekvíem, oratorium), Bohuslav Matěj Černohorský (některou mši nebo fugu). Dále doporučujeme ukázky z *Antologie české hudby / Anthology of Czech Music*.

Co se týče hudby klasicismu, doporučujeme si poslechnout ukázky z děl Christian Pepusch – *Žebrácká opera* (Beggars opera), opery: Josef Mysliveček, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven (*Fidelio*).

Pokud běží o hudbu romantismu, vypůjčte si v hudebním oddělení některé knihovny k poslechu CD s hudbou (není-li k dispozici nahrávka, pokuste se ji najít ve formátu MP3 na internetu): Franz Schubert (některý z písňových cyklů), Carl Maria von Weber (některou operu), Felix Mendelssohn-Bartholdy (některou předehru, sbory, písně, duchovní vokální hudbu), Robert Schumann (některé vokální skladby), ukázku z opery od Gioacchina Rossiniho, Vincenza Belliniho, Gaetana Donizettiho, Giuseppe Verdiho, Daniela Françoise Aubera, Giacomo Meyerbera, Charlese Gounoda, Georgese Bizeta, Pietra Mascagniho, Ruggiera Leoncavalla, Giacoma Pucciniho, Camilla Saint-Saënsa, Michaila Ivanoviče Glinky, Alexandra Porfyrjeviče Borodina, Modesta Petroviče Musorgského, Nikolaje Andrejeviče Rimského-Korsakova, Petra Iljiče Čajkovského (kromě oper doporučujeme i ukázku některého romansu); ukázku z některé operety od Jacquese Offenbacha, Johanna Strausse ml., Franze Lehára, Rudolfa Frimla; Hector Berlioz – *Fantastická symfonie*, Franz Liszt (některou symfonickou báseň), Richard Wagner (některou z jeho oper), Johannes Brahms (některé z jeho sólových písní, duet, kantát, requiem); Edvard Hagerup Grieg (např. *Solvejžina píseň*), Jean Sibelius (ukázku z vokální hudby).

Vypůjčte si v hudebním oddělení některé knihovny k poslechu CD s hudbou (není-li k dispozici nahrávka, pokuste se ji najít ve formátu MP3 na internetu): Jan Jakub Ryba – *Hej, mistře*, Pavel Křížkovský (některý sbor), B. Smetana (některou z oper a také sborů), A. Dvořák (některou z oper a písňových cyklů – vyjma *Biblických písní*, které jsme doporučovali v jiné kapitole –, *Moravské dvojzpěvy*, *Stabat Mater*), Z. Fibich (některou z oper, symfonických básní a melodramů).

---

## TUTORIÁL



Během 17. a 19. století vznikla řada kancionálů, které svědčily o mimořádné úrovni chrámového zpěvu: bratrský kancionál Komenského, katolický kancionál českého jezuita Matěje Václava Šteyra, protestantský kancionál *Harfa nová* Jana Liberdy. V 18. století byl oblíbený kancionál Jana Josefa Božena *Slaviček rajský*. Z kancionálů vydaných na Slovensku uveďme *Cithara Sanctorum* z 1. poloviny 17. století, který sestavil těšínský rodák a luterán Jiří Třanovský.

Barokní hudba působila na prostý lid nesrovnatelně hlouběji a všestranněji než hudba renesanční, což mělo za následek zintenzivnění lidové tvořivosti. Vznikla řada lidových písní, z nichž si mnohé podržely životnost i dodnes. Silně na ně působila chrámová hudba, čímž si lze vysvětlit jejich charakter zejména v Čechách – převahu durových tónin, rytmickou přehlednost a pravidelnou periodicitu.

---



## ŘEŠENÁ ÚLOHA

Seznamte se s *Kancionálem* Jana Amose Komenského (Praha, Kalich 1992) a *Slavičkem rajským* J. J. Božana (Ostrava – Brno, Ostravská univerzita – Host 1999). Zařadte je do vývoje kancionálové tvorby u nás. Obeznámte se podrobněji s knihou Věry Šustíkové *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram* (Olomouc, Univerzita Palackého, 2014) a všimněte si jeho úzké vazby na českou literaturu a na vývoj českého uměleckého přednesu, čímž získal vlastní charakteristiku odlišnou od německého melodramu, s nímž má společné kořeny.



## SHRNUTÍ KAPITOLY

Barokní sloh je zcela nové vývojové stadium ve všech druzích umění, kde byl vytvořen nejen nový ideál krásy, ale celý životní styl zásadně se lišící od předchozí renesance. Proti převážně racionálnímu, zároveň historizujícímu myšlení renesance je baroko plné iracionalisty a mystiky. Počátky barokního slohu je třeba hledat v Tridentském koncilu.

V Claudiu Monteverdim povstal v hudbě duch rušící veškerý dosavadní vývojový řád, vychylující běh hudby daleko od renesančního světa. Monteverdi podobně jako Michelangelo nebo Shakespeare ukázal, jak důležitá je pro vývoj umění výjimečná až geniální osobnost.

Název baroko pronikl do hudby a literatury až počátkem 20. století.

Od počátku 17. století, vlastně již v rudolfínské době, začala do českých zemí pronikat raně barokní hudba. Následující rozvoj barokní hudby byl v důsledku bělohorské bitvy a následné katastrofální politické a hospodářské situace během třicetileté války násilně přerušena.

Česká hudba neznala na sebe navazující skladatele nebo školy. Působili zde pouze jednotlivci nebo instituce.

Jezuitský řád provozoval školská dramata za účasti hudby.

Pojmy klasicismus a klasický mají dnes v podstatě dva významy. Znamenají především pojmenování určitých stylistických znaků umění, které se v Evropě objevilo zhruba v polovině 18. století a zásadně se lišilo od barokního umění, ale i toho, které pak vzniklo na počátku 19. století.

Hudba směřovala k zesvětštění a zdemokratičtění, opouštěla postupně chrámové a zámecké prostory. Těžiště hudební produkce se přesouvalo do měšťanských salonů

a koncertních sálů. Vzniklo nové operní a koncertní publikum z kruhů vzdělaného měšťanstva.

V období hudebního klasicismu začala česká hudba rychlým tempem vyrovnávat své zpoždění, které následkem nepříznivých společensko-politických příčin trvalo i v době evropského baroka.

Romantismus jako citová a fantazijní reakce na klasicistní období osvícenského racionalismu vznikl následkem hlubokých přeměn, které zásadně pozměnily charakter evropské společnosti na přelomu 18. a 19. stol.

Od romantismu 19. stol. můžeme mluvit o národních školách v hudbě. Hudební romantismus přinesl řadu zásadních slohových i technických novot. Na konci 19. století se romantismus začal vyčerpávat.

Zatímco národní a literární obrození se začalo zvolna projevovat na přelomu 18. a 19. stol., skutečná česká hudba v té době ještě neexistovala, přestože právě řada skladatelů dosahovala pozoruhodné umělecké úrovně podstatně převyšující plody první české novodobé literatury. Obohacením pražského koncertního života bylo vystoupení Paganiniho a Liszta.

K českému hudebnímu obrození dochází mj. zásluhou J. J. Ryby, české písně komponoval na texty Puchmajerovy básnické školy. B. Smetanu nelze považovat za plnokrevného romantika. Smetana dovršil národní obrození a českou národní hudební kulturu pozvedl na světovou úroveň. A. Dvořák dovršil vývoj, který byl v českém hudebním prostředí nastartován Smetanou, skvěle doplnil ty hudební formy, které Smetana buď nechal nepovšimnuty. Význam obou osobností nadlouho zastínil ostatní české hudebníky s výjimkou Z. Fibicha, jenž byl jediný skutečný romantický český skladatel.

Z operních skladatelů, kteří svojí modernější orientací zasáhli do novějších hudebních směrů, je nutné vzpomenout skladatele a dirigenta, uměleckého šéfa Národního divadla Karla Kovařovice (opery *Psohlavci* a *Na Starém bělidle*).

---

## 8 LITERATURA A VÝTVARNÉ UMĚNÍ – ÚVOD A ZÁKLADNÍ POJMY



### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole se studenti seznámí se základními vztahy literatury a výtvarného umění, které probírány v následujících kapitolách. Ve stručnosti budou představeny základní typům textů, které v souvislosti s výtvarnými díly vznikaly a které měly rovněž zpětně vliv na dobovou uměleckou produkci. Pozornost bude věnována vymezení oborů, druhů a typů umělecké produkce a jejich charakteristice. Kapitola se bude věnovat také základnímu členění architektonické, sochařské a malířské produkce. Opomenuto nezůstane ani užité umění. Studentům budou představeny také základní přístupy k periodizaci a dalšímu kategorizaci výtvarných děl.

---



### CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- vysvětlit, z jakých úhlů lze nazírat vztah literatury a výtvarného umění
  - vymežit, jakým způsobem se výtvarné umění liší od jiných uměleckých druhů
  - definovat jednotlivé obory výtvarného umění a určit jejich specifika
  - vysvětlit, jak a k čemu je v rámci dějin výtvarného umění využívá chronologie
  - vysvětlit, jak a k čemu je v rámci dějin výtvarného umění využívá formální analýza
  - kategorizovat texty, které se díly výtvarného umění zabývají
  - specifikovat předmět bádání dějin umění a odlišit uměnovědný text od textu výtvarné kritiky
- 



### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

100 minut

---

## KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



historiografie, motivy a náměty, ikonografie, dějiny umění, synkreze obrazu a textu, formální analýza výtvarného díla, umělecký obor a druh, architektura, sochařství, malba, grafické techniky, užité umění, chronologie, umělecký styl a směr

---

### 8.1 Vztah literatury a výtvarného umění

Vztah literatury a výtvarného umění lze nazírat hned z několika úhlů. V první řadě můžeme hovořit o literatuře, která se zabývá výtvarným uměním jako předmětem svého zájmu. V rámci dějin umění tento segment literatury studuje historiografie – tedy jakési dějiny dějin umění. První odborné literární texty k dějinám a teorii výtvarného umění vznikaly již v antice. Spolu s proměnami uměleckého produkce a společenského kontextu se tyto texty měnily jak ve středověku, tak v dalších staletích novověku. Zásadní zlom v dějinách této literární produkce pak v 19. století představovalo etablování dějin umění jako akademické disciplíny, pěstované na univerzitní půdě.

Dalším možným úhlem pohledu je představení literární produkce (nejen prózy a poezie, ale také dalších specifických literárních forem – např. historické líčení) jakožto určitého zásobníku motivů, z nichž umělci čerpali náměty svých děl. Náměty děl se zabývá *ikonografie* – disciplína spadající do ranku teorie umění, která zkoumá význam vyobrazeného (hlubší interpretací vyobrazeného v širokém kulturněhistorickém kontextu se věnuje z ikonografie vycházející *ikonologie*). V ikonografii badatele spíše zajímá, co je vyobrazeno a co to znamená, než jakým způsobem je konkrétní námět zpracován. Pro dešifrování významu vyobrazeného je mimořádně významná znalost možných dobových literárních vzorů, které prošly rovněž v průběhu historického vývoje změnami a reinterpretacemi. Pro evropský kulturní kontext je podstatná jak antická (starověká mytologie, biblické texty), tak středověká literární tradice (hagiografická literatura).

Dalším segmentem literární produkce jsou volné literární texty, jejichž vznik podnítil kontakt jejich autora s konkrétním výtvarným dílem. V případě takto inspirované poezie jsou k dispozici kompendia a antologie těchto textů (tématu se intenzívně věnoval například německý badatel **Gisbert Kranz**). Tato sféra bádání je doménou literárních vědců, kteří takto inspirované texty – nejčastěji básnická díla – zkoumají v rámci svého oborového diskurzu. V raně novověkém období jsou básnická díla vůbec prvními texty, které můžeme označit jako ranou literární kritiku děl výtvarného umění. V případě řady uměleckých děl (například italského baroka) byly básně vůbec prvními texty, zaznamenávajícími reakci publika na daný výtvar. Na pomezí uměnovědného a literární vědného zkoumání stojí díla, která specifickým způsobem textovou a vizuální složku slučují. Synkreze obrazu a textu prošla v průběhu historie rovněž vývojem, který určoval dobový společenský a kulturní kontext.



## 8.2 Specifika přístupu k výtvarným dílům v rámci dějin umění

Podobně jako při literárněvědné analýze literární díla také při zkoumání výtvarného díla, které je ve valné většině, pomineme-li některé soudobé konceptuální přístupy, vázáno na hmotnou podstatu, vycházíme z určitých metodických schémat a kategorizací. Ty nám pomáhají danému artefaktu lépe porozumět a otevírají další možnosti jeho interpretace. Za ryze estetickou sféru prožitku výtvarného díla stojí možnost jeho hlubší interpretace, tedy porozumění a výklad konkrétního díla v dobovém historickém, kulturním a společenském kontextu. Nezajímá nás tedy jen vizuální stránka výtvarného díla, ale tážeme se také: proč toto konkrétní dílo vypadá právě takto, jaký toto dílo mělo své době význam; co nám prozrazuje o společnosti, v jejímž kontextu bylo vytvořeno; co chtěl objednatel díla jeho prostřednictvím komunikovat, jakou úlohu ve tvůrčím procesu sehrál objednatel díla a jakou samotný umělec; další plejádu otázek otevírá problém, jak se interpretace výtvarných děl proměňovala v čase, jaké umění bylo kdy více a méně ceněno a proč. Hledání odpovědí na takto laděné otázky by nám mělo pomoci dílu více porozumět a pochopit jej v jeho kulturněhistorické ukotvenosti. Toto je cílem dějin umění a spřízněných vědeckých disciplín. Analýzou samostatného estetického prožitku a estetických kvalit výtvarných děl se zabývá filozofická disciplína – estetika. O subjektivním prožitku výtvarných děl a hledáním širších souvislostí podávají formou svých textů zprávu kritici výtvarného umění (tito jsou často, i když ne výhradně, profesně školení spíše v estetice než dějinách umění).

Nezbytná analýza formálních znaků výtvarných děl, pro něž je ve valné většině určující právě dominantní estetická funkce, nám usnadňuje tuto kategorizaci u všech výtvarných oborů. Mezi tradiční obory umělecké produkce počítáme **architekturu**, **sochařství**, **malířství** a oblast **užitého umění**, které nejvýrazněji slučuje utilitární a estetickou funkci. V mladších obdobích vznikly a nabyly na významu další druhy a obory výtvarného umění: **grafika**, **fotografie**, **světelné umění** (light art), **videoart** a další nová média. Některé soudobé umělecké formy konceptuálního umění neupořádají či nevyklučují estetickou funkci díla, ale rovněž také nemusí být vázané na hmotný artefakt ve smyslu tradičního uměleckého díla (například u happeningu je významný určitý druh jednání umělce či jeho interakce s publikem).



### KONTROLNÍ OTÁZKA

Vysvětlete, jaký význam má ve vztahu k výtvarnému umění pojem ikonografie.

## 8.3 Charakteristika hlavních oborů výtvarného umění

Jednotlivé obory umělecké tvorby můžeme dále členit dle různých kritérií. Například **architekturu** může kategorizovat podle její funkce (sakrační a profánní, obytnou,



reprezentační, obrannou, zahradní, užitkovou či utilitární), užitého stavebního materiálu a stavebních konstrukcí (kamennou, cihlovou, hliněnou, železobetonovou) či dispozice (centrální a podélný půdorys, uspořádání, vzájemný vztah a funkční určení jednotlivých prostor).

Také **sochařskou tvorbu** můžeme rozčlenit dle několika hledisek. Z hlediska její funkce nás bude zajímat, zda se jedná o plastiku monumentální, vázanou k architektonickému dílu, určenou k dekoraci privátního prostoru atd. Z hlediska vztahu její formy k prostoru – tedy zda jde o volnou sochu či reliéf (nízký, poloviční, tříčtvrteční). Mimo námětu nás pak bude v případě sochařských děl také zajímat, zda sochař při její tvorbě postupoval přístupem aditivním (přidáváním sochařské hmoty – například modelace hliněného reliéfu) či subtraktivním (odebíráním hmoty z celku – například potupné odtesávání kamenného bloku). Příslušná metoda úzce souvisí se zvoleným materiálem a technikou jeho zpracování. Rozdílné postupy jsou uplatněny u kamenosochařství, řezbářství, modelování, kovoliectví a kovotepectví, keramické tvorby, glyptiky čili kamenorezby nebo štukatérství).

V případě **malby** opět odlišujeme nejen funkci a námět či žánr jednotlivých děl, ale také techniku zpracování (malba temperovými či olejovými barvami, kresba uhlím, hlinkou, pastelem, kvaš, enkaustika, malba na skle, mozaika, nástěnná malba *al secco* – „na sucho“ či *al fresco* – „na čerstvý podklad“). Reprodukční **grafické techniky**, opakující původní kresebný vzor ve více totožných multiplikacích, dělíme z hlediska technologického postupu na *tisk z výšky* (**dřevořez, dřevoryt, linoryt**), *tisk z hloubky* (**rytina, lept, suchá jehla, mezzotinta**) a *tisk z plochy* (**kamenotisk čili litografie, mladší sítotisk**). V případě **užitého umění** či uměleckého řemesla z hlediska funkčního uplatnění figurují také grafické techniky (knižní a propagační grafika, drobná užitná grafika a design). V kategorii funkčního uplatnění uměleckého řemesla ovšem nechybí ani cínařství, zvonařství, výroba porcelánu a užitá keramika a fajánse, vázání kobereců, zlatnictví, sklářství, umělecké kovářství, truhlářství či zbrojířství.

## 8.4 Specifika hlavních oborů výtvarného umění a jejich formální analýzy

K dosažení optimálního vyznění umělecké výpovědi a harmonizaci formálních aspektů a vyjadřovaného obsahu uměleckého sdělení výtvarná díla jsou pro jednotlivé druhy užívány specifické prostředky. Při zkoumání estetické kvality architektonického díla zjišťujeme, zda a jak k uměleckému účinku přispívají uplatněné konstrukční a technické prostředky (například forma a dekorace klenebních konstrukcí, strukturování a dekorace fasád a podobně). Významný je rovněž poměr uplatněných stavebních hmot, vztah interiéru a exteriéru, prostorová modelace související s **dispozicí** (funkčním určením a prostorovým rozvržením jednotlivých částí stavby) a další elementy. Podobně jako u dalších výtvarných druhů je také u architektury významná **práce s barevností a světlem**. Obdobně univerzální je také celková **kompozice** uměleckých děl, tedy prostorové členění a vzájemný poměr

jednotlivých prvků, rozvržených tak, aby působily vizuálně uspokojivým, harmonickým dojmem. Při analýze obrazových děl vycházíme z poznání jejich kompozice, zajímá nás, zda je obraz členěn do plánů nebo zda (a případě kde) umělec umístil ohnisko celé kompozice. Můžeme se také tázat, zda je **kompozice symetrická** nebo **asymetrická**.

Významné je rovněž uplatnění **barvy**. Analýze bývá podrobena její tinta neboli čistota barevného tonů, sytost barvy, světlost čili valér, intenzita a další parametry (analýza barev z hlediska její pozice v barevném spektru, tedy zjištění, zda jde o barvu primární, sekundární či komplementární) a její vztah k dalším užitým uplatněným barvám (harmonizující či kontrastní). V případě malby budeme zkoumat také přístup umělce k **modelaci** prostorových objemů a vztahů. Podstatná je také práce s užitými tvary, texturou a světelností. V případě kresby a grafických technik nabývají na významu také **kresebné vlastnosti linie** (její síla, rytmus, a dynamika), uplatnění kontur a výrazová škála valéru. Ve větší míře než u malby a grafiky sochaři pracují s pohledovým uplatněním jejich díla. Řeší tedy odkud, v jaké vzdálenosti a úhlu bude socha pozorována. Je podstatné, do kolika plánů bude sochařská hmota rozvrstvena a jak budou objemy modelovány. Důležitá je také práce s perspektivní zkratkou a osvětlením. Podobně jako u předešlých výtvarných druhů je u sochařských děl také významné barevná povrchová úprava artefaktů (polychromie), která obzvláště u starších výtvarných v průběhu času mohla projít významnou proměnou.

## 8.5 Problematika stylového a časového zařazení děl výtvarného umění

Formální analýza uměleckých děl vede k hlubšímu porozumění konkrétnímu artefaktu a umožňuje jeho bližší identifikaci. Můžeme jej dle vnějších znaků přiřadit k určitému **stylu (slohu)**, můžeme též uvažovat o souvisejícím **datování** či **autorském určení** konkrétního díla. V historických epochách se výtvarná díla vyznačovala shodnými znaky (historické slohy), které mohly dále variovat národnostní, regionální či místní zvláštnosti. V některých případech literatura hovoří o místních (lokálně vymezených) školách. Tyto parametry poté užíváme k **chronologickému zařazení díla**. Pomineme-li antiku, ve středověku se rozvíjel styl *románský* a *gotický*. Během novověku to pak byl styl *renesanční*, *barokní* a *klasicistní*. V 19. století pak mimo *romantismu* a *historismu* zaznamenal rozvoj také *realismus*, *symbolismus*, *impresionismus* a *secese*. Pro styly 19. století částečně a 20. století výhradně se užívá příhodnějšího označení **umělecký směr**. Secese (v jazykově německých oblastech označovaná termínem *Jugendstil*, ve frankofonních oblastech nazývaná *art nouveau*) byla posledním univerzálním uměleckým stylem, který se projevoval ve všech uměleckých druzích (architektura, sochařství, malba a také velmi významně v oblasti užitého umění). **Umělecké směry 20. století** vyznačovala větší diverzifikace a zpravidla také kratší časový úsek jejich trvání. Z vývojového hlediska se v rámci jednotlivých slohů rozlišují fáze rané, vrcholné a pozdní. Častá je také stylová atribuce podle významné tvůrčí osobnosti. Z hlediska chronologie je podstatné, že k rozvoji stylů v různých geografických oblastech nedocházelo ve stejném období (zatímco dynamickému k rozvoji renesančního umění

v oblasti Toskána došlo již na počátku 15. století, umělci se zemí na severu Evropy tento styl adaptovali se o mnoho desetiletí později).

V průběhu následujících kapitol ve stručnosti nastíníme vývoj výtvarného umění v jednotlivých obdobích od starověku po modernu. Široké časové rozpětí dovolí vždy pouze stručnou charakteristiku a poukázání na několik významných či obecně známějších děl. Soustředit se ovšem budeme na literární reflexi umělecké produkce dle schématu naznačeného v úvodu této kapitoly. Pozornost tedy bude věnována synkrezí (slučování) obrazu a textu, opomenuta nebude ani transpozice motivů z literární sféry do oblasti výtvarného umění. Během jednotlivých lekcí se tedy dovíme, z jakých literárních předloh umělci v jednotlivých epochách nejčastěji čerpali své náměty a jak tyto literární texty zpětně ovlivňovali podobu samotných uměleckých děl. Okrajově pozornost budeme věnovat též textům o umění, jejichž vznik spadl do probíraných období. A konečně také upozorníme na výtvarná díla, která inspirovala či jinak podnítila vznik krásné literatury.

### KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Zvolte si jedno umělecké dílo a pokuste se jej popsat dle výše uvedených kritérií. Zaměřte se na charakteristiku jeho formy, popište jeho kompozice, užitou výtvarnou techniku, barevné řešení a další formální znaky.

### SHRNUTÍ KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly jsme obeznámeni se základními typy textů, které se výtvarným uměním zabírají. Definovali jsme jednotlivé přístupy a poukázali na jejich proměnlivost, determinovanou dobovým historickým kontextem. Také jsme vyložili si vzájemný vztah jednotlivých oborů v rámci výtvarného umění. Nyní dokážeme tedy přesněji užívat část oborové terminologie, se kterou se budeme setkávat také při dalším studiu probírané problematiky.

Zároveň jsme si objasnili, v čem tkví specifika umělecko-historického přístupu k dané problematice, a chápeme, proč je důležitá znalost širšího společenského a kulturního kontextu. Pro hlubší interpretaci uměleckého díla je nezbytné jak porozumění jeho estetickým a formálním kvalitám, tak vztah k dobové kultuře, jejíž součástí je také literární tvorba.

## 9 VÝVOJ STAROVĚKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ A JEHO REFLEXE V LITERÁRNÍ TVORBĚ



### **RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY**

V následující kapitole bude pozornost věnována vývoji umění ve starověku, především v oblasti Mezopotámie, ve starověkém Egyptě, Řecku a Římě. Poukážeme na první doklady synkreze obrazového a textové sdělení. Budeme se rovněž zabírat prvními literárními texty, pojednávajícími o výtvarném umění. Představíme si, jaké literární předlohy umělci v daných epochách využívali.

---



### **CÍLE KAPITOLY**

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- ve stručnosti charakterizovat, jak se periodizovala a co bylo typické pro uměleckou produkci oblasti starověké Mezopotámie
  - ve stručnosti charakterizovat, jak se periodizovala a co bylo typické pro uměleckou produkci starověkého Egypta
  - ve stručnosti charakterizovat, jak se periodizovala a co bylo typické pro uměleckou produkci starověkého Řecka
  - ve stručnosti charakterizovat, jak se periodizovala a co bylo typické pro uměleckou produkci starověkého Říma
  - ve stručnosti charakterizovat, jak se periodizovala a co bylo typické pro raně křesťanské výtvarné umění
- 



### **ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU**

220 minut

---

## KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Mezopotámie, Sumerská říše, klínové písmo, Egypt, hieroglyfy, knihy mrtvých, starověké Řecko, Starověký Řím

### 9.1 Přehled vývoje výtvarného umění starověkého Egypta

Umělecké projevy, ať již máme na mysli nástěnné malby, drobnou plastiku, monumentální megalitickou architekturu či náročnější zpracování keramiky, šperků, zbraní či předmětů denní potřeby, můžeme doložit již *paleolitu* (starší době kamenné) či případně později v *mezolitu* (střední době kamenné), *neolitu* (mladší době kamenné) a době bronzové. Právě v době neolitické a později bronzové se rozvíjely zejména v oblasti Blízkého Východu první civilizace, které si osvojily znalost písma. Pomineme-li nejstarší doklady znakového písma z oblasti dnešní Číny a Rumunska, musíme zmínit zejména klínové písmo užívané již v období kolem 4. tisíciletí před naším letopočtem Sumery, jejichž kultura se rozvíjela v oblasti Mezopotámie, oblasti vymezené tokem řek Eufrat a Tigris na území dnešního Iráku a Iránu. Dílem této civilizace nebyly jen písemné záznamy hospodářského rázu, ale také literární dílo, které bývá označováno za nejstarší světovou epiku – *Epos o Gilgamešovi*. Sumerové užívali písmo klínové, které se vyvinulo ze starších piktografických znaků. Klínového písma bylo využito k výkladu či doplnění vyobrazeného námětu například u drobných reliéfů, ale také u monumentálních sochařských děl. Vzpomeňme alespoň pečetní válečky kombinující obrazové a textové sdělení či sochařská zpodobnění sumerských božstev. Jako příklad je možné uvést dioritovou *sochu sedícího boha Gudey* z druhého tisíciletí př. n. l., která je dnes prezentovaná v expozici pařížského muzea Louvre. Do stejné kategorie můžeme zařadit také Chamurappiho zákoník, který byl kolem poloviny 17. století př. Kr. vytesán klínovým písmem v akadštině do basaltové stély. Na této kamenné desce můžeme opět v expozici totožného muzea vidět textové sdělení, rozvádějící sdělení ilustrativního reliéfu, na němž je vyobrazen panovník Chamurappi přijímající zákony od akadského slunečního boha Šamaše.

Byly to nejen společné rysy, ale také rozdíly, které charakterizovaly další vysoce rozvinutou civilizace a její umělecké projevy. Ta se vyvíjela na severu afrického kontinentu, v úrodné deltě a okolí toku řeky Nil. Dějiny starověkého Egypta jsou konvenčně členěny na období **Předdynastické**, **Archaické** a dále pak na období **Staré**, **Střední** a **Nové říše**, které završila doba **Pozdní**. Dějiny starověkého Egypta uzavřela epocha nejprve **Řecké** a poté **Římské nadvlády**. Úctyhodný časový úsek mezi předdynastickým a pozdním obdobím, překlenující časový interval let 3000–330 př. Kr., je dále členěn na **období vlády 31 dynastií**. Tato chronologie vychází ze starověkého úzu egyptských tzv. Královských seznamů a je užíváno i dnešními egyptology. V takto obsáhlém časovém úseku prošla egyptská společnost řadou proměn a přestála nejednu turbulenci. Základní společenské struktury, diktované pravidelným rytmem záplav

životodárného Nilu, zůstávaly podivuhodně stabilní. To neplatilo pouze pro společenské uspořádání, ale také pro náboženské představy, které se zrcadlily v soudobé umělecké produkci. Náboženství starověkého Egypta bylo polyteistické a mimo jiné jej vyznačovaly nesmírně propracované představy o posmrtném životě. S touhou po zachování posmrtného života duše a návaznými představami starověkých Egypťanů bezprostředně souvisela široká plejáda funerálního umění. Zde spadala monumentální architektura – zejména výstavba pohřebišť. Z *mastab* (název je slovní odvozeninou od arabského slova označující lavici) se vyvinuly *stupňovité pyramidy*, které poté stavitelé transformovali v *jehlancové pyramidy*, jejichž plášť byl obložen mohutnými kamennými bloky. Vrchol v případě královských pyramid dříve ještě korunoval dekorativní prvek, tzv. *pyramidion*. Připomeňme alespoň nejslavnější pyramidový komplex nacházející se nedaleko dnešního egyptského velkoměsta *Gízy*, kde se dochovaly trojice pyramidy a další součásti někdejších pohřebních komplexů faraónů **Chufa**, **Rachfa** a **Menkaurea**, budované v **období staré říše** za vlády **čtvrté dynastie**, tedy zhruba v polovině 2. tisíciletí př. Kr. V mladším období Egypťané přistoupili k výstavbě *skalních hrobek*. Proslulé je například *pohřebiště* panovníků a dalších příslušníků společenské elity v *Údolí králů*. Všechny tyto nekropole sledovaly společný účel – co nejspolehlivěji zajistit nabalzamované tělo nebožtíka, uložené nejčastěji v sarkofágu, který byl situován v samostatné pohřební komoře. Spolu se zesnulým byly pohřbeny také předměty, které mohl na onom světě potřebovat. V případě panovnických pohřbů se jednalo o skutečně opulentní soubory drahocenností. Zesnulému zajišťovali servis v podobě pravidelných obětí také kněží v zádušních chrámech, které byly rovněž součástí těchto nekropolí.

Specifickým výtvarným druhem, souvisejícím s posmrtným životem, byly náboženské texty instrující duši zemřelého při jeho cestě zásvětím – *knihy mrtvých*. Tyto texty byly nejprve tesány hieroglyfickým písmem do stěn pohřebních komor a na plášť sarkofágů, v nichž byla uložena mumifikovaná těla. Takto nákladná technika byla vyhrazena jen panovníkovi – faraonovi a členům královské rodiny. Později tento zvyk přijali také významní dvořané či kněží. Následně, s adaptováním tohoto zvyku v nižších společenských vrstvách, bylo mimo tesání textů tohoto druhu do kamene přikročeno také *zápis funerálních textů na dostupnější materiál – papyrus*. Ten byl ve starověkém Egyptě běžně dostupnou psací látkou. Na ní se zaznamenal prostřednictvím obřadního hieroglyfického, abstraktnějšího hieratického či zcela zběžného démotického písma samotná textová výpověď. Její komplementární součástí byly často kartuše, ilustrující jednotlivé *výjevy poutě duše zesnulého zásvětím*. Texty byly vkládány do sarkofágů. Zároveň byly kněžími recitovány jako magické formule při samotném procesu balzamování, který sledoval cíl zachování fyzické stránky člověka. K nejznámějším staroegyptským památkám tohoto druhu patří bohatě ilustrovaný **Aniho papyrus**, který vznikl někdy během vlády 19. dynastie v období Nové říše (cca 12. století př. Kr.) a nyní je deponován v Britském muzeu v Londýně.

Na vyobrazeních Aniho papyru jsou dobře patrné konvence, charakterizující staroegyptské konvence ve vyobrazování lidské figury po několik tisíciletí. Totožné konvence, jejichž cílem nebyla prostá mimetická nápodoba viděného, jsou doložitelné



nejen u malířství, ale také u sochařské produkce. Podstatný zlom v této kontinuitě představovala vláda faraona **Achnatona**, který prosazoval omezení moci kněžstva a zavedení nového monoteistického kultu slunečnima boha **Atona**. Tato náboženská reforma je patrná také na proměně umění dvorského okruhu. Sochařská zpodobnění panovníka nepodléhají přísným formálním pravidlům a stylizaci. V několika případech můžeme hovořit přímo o naturalistickém zpodobnění. V případě reliéfů vyobrazujících královskou rodinu lze poukázat například na lyrický citový akcent, který byl v sochařství starověkého Egypta zcela neznámý. Dle naleziště těchto památek (arabsky nazývaného *el-Amarna*) tuto periodu nazýváme **Amarnským obdobím**. Z nejznámějších památek jmenujme alespoň světoznámou polychromovanou bustu manželky faraonovy manželky *Nefertiti*, která je součástí sbírky Egyptského muzea v Berlíně a dnes ji můžeme obdivovat tamtéž v expozici Neues Museum. Novátorské přístupy umělců Amarnské perrody však po odmítnutí náboženské reformy vzaly rovněž zsvě. Tento časový úsek však představoval vůči zbylému období konstantní umělecké tradice skutečně kratičkou epizodu. Výtvarná produkce starověkého Egypta ovlivnila i další starověké civilizace nejen v Africe a na Blízkém východě, ale také v Malé Asii a v oblasti Kykladských ostrovů. K významnému mísení kulturních a výtvarných vlivů docházelo i později, během řecké a římské nadvlády.

### KONTROLNÍ OTÁZKA



Vysvětlete klíčový pojem – egyptská kniha mrtvých, jaký byl její účel a obvyklá podoba.

Příkladem tohoto vlivu mohou být například *egyptské obelisky*, vysoké a štíhlé kamenné jehlance pokryté hieroglyfickými nápisy. Tyto obelisky nechávali na náměstích římských měst s oblibou vztyčovat již římscí císaři, na které navázali jejich byzantští následovníci sídlící v Konstantinopoli. Fascinace egyptskou kulturou pokračovala i po faktickém kolapsu egyptské civilizace, kdy byl původní význam jejich jednotlivých prvků zcela zapomenut či pozměněn aktuálními interpretacemi. Během křesťanského středověku byly některé prvky egyptské kultury interpretovány v rámci biblické tradice – například pyramidy byly vykládány jako obilné sýpky faraonů známé ze starozákonního příběhu o patriarchovi Josefovi. Pozoruhodnou kontinuitou se vyznačovala také *fascinace samotným hieroglyfickým písmem*, které bylo po zapomnění jejich faktického významu vykládáno v rámci esotericko-mystické tradice (viz dále v kapitole o vztahu výtvarného umění a literatury v období renesance oddíl o tzv. emblematických knihách). Příkladem tohoto trendu je dílo **Francesca Collony** zvané **Hypnerotomachia Poliphili** (v českém překladu **Poliphilův sen o sváru lásky**). Tento epický text ze závěru 15. století, ovlivněný novoplatónskou filosofií, pěstovanou zejména v humanistických kruzích renesanční Itálie, pojednává o snu, ve kterém mladík Poliphilo podstupuje strastiplnou pouť za svou milovanou Polii, která mu neustále uniká. Jakmile ji dostihne, uvědomí si, že vše je jen sen a procitá. Jeho putování vede magickými lesy, jeskyněmi, krajinou triumfálních oblouků, antických lázní a v neposlední řadě také pyramid. Italský renesanční román vyšel tiskem

ve významné benátské oficíně Alda Manutia a byl doplněn obsáhlou, bravurně provedenou obrazovou přílohou anonymního autora. V ilustracích fantaskních míst na Poliphilově cestě je užito právě hieroglyfického písma. Jedno vyobrazení představuje sluně, nesoucí na hřbetě egyptský obelisk pokrytý hieroglyfickými nápisy. Tisk později inspiroval jednoho z hybatelů italského barokního sochařství **Gian Lorenza Berniniho** k tvorbě půvabného sochařského díla, které je dodnes k vidění na náměstí před kostelem římským kostelem **Santa Maria sopra Minerva**. Egyptské obelisky s oblibou uplatňovali barokní urbanisté při komponování pohledových ohnisek římských ulic a náměstí, a to jak k poctě a oslavě papežů, tak pro lepší orientaci poutníků a cizinců ve věčném městě. Tento trend nebyl omezen v žádném případě jen na Itálii. Byly budovány také nové obelisky, vycházející ze staroegyptských vzorů. Zajímavým příkladem je obelisk vystavěný z popudu manžela císařovny Marie Terezie spolu s kašnou jako součást parku letní zámeckou rezidence rakouských Habsburků, v Schönbrunnu. Rovněž tento obelisk je pokryt hieroglyfy, jejichž význam je vykládán v souvislosti se symbolikou svobodného zednářství (hnutí, které nabývalo na významu zejména v době osvícenství, ve druhé polovině 18. století).



#### KONTROLNÍ OTÁZKA

Jaký byl „druhý život“ starověkého Egypta v raně novověkém umění. Uveďte příklad typických památek.

Fascinace staroegyptskou kulturou byla vlastní také Napoleonovi Bonaparte, který podpořil vědecký výzkum oblasti. Během francouzského tažení do Egypta byla v ústí Nilu jedním z vojáků poblíž města *al-Rašid (Rosetta)* v závěru 18. století nalezena kamenná stéla s nápisem zaznamenaným jak hieroglyfy, tak starořeckou abecedou. Díky trojjazyčnému nápisu francouzský badatel **Jean-Francois Champollion** rozluštil hieroglyfické písmo a v návaznosti na svá zjištění později publikoval také pravidla egyptské gramatiky – milník moderní egyptologie. To byly rozhodující podněty pro nové výzkumy této oblasti, jež vyústilo v monumentální mnohosvazkové encyklopedické dílo *Description de l'Égypte* (česky *Popis Egypta*) vydávané ve Francii v letech 1809–1828. Nákladné dílo opatřené bohatou obrazovou přílohou bylo vhodným diplomatickým darem. Takto se dílo dostalo také do majetku českého aristokrata **Jana Rudolfa Chotka** (1748–1824), který jím obohatil svou obsáhlou zámeckou knihovnu klasicistního zámku Kačina. Chotkovi patřil také barokní zámek Veltrusy, jenž je obklopen krajinářským parkem, v němž jsou mimo dalších prvků romantické zahrady užity také dekorativní stavby v egyptském stylu.



## KONTROLNÍ OTÁZKA



Díky které památce bylo rozluštěno hieroglyfické písmo? Kdo a kdy poprvé publikoval popis staroegyptské gramatiky?

---

Zájem o egyptskou kulturu a starožitnosti posiloval jak ve 2. polovině 19. století, tak na počátku 20. století 20, tehdy již podporovaný systematicky prováděnými archeologickými výzkumy vedenými erudovanými egyptology. Skutečnou senzaci pak nejen v odborných kruzích vyvolal nález Brita **Howarda Cartera**, který v roce 1922 objevil hrobku jinak ne příliš významného faraona Tutanchamona. Jeho hrobka byla ovšem na rozdíl od mnoha dalších nevyloupená a ukryvala kompletní pohřební výbavu včetně známé zlaté pohřební masky. Následná egyptská „mánie“ se projevila jak v módě, tak designu šperkařství a dalšího užitého umění ve stylu art-deco ve 20. a 30. letech 20. století. Svět starověkého Egypta fascinoval i ve 20. století jak spisovatele, tak později také scénáristy a filmaře. Z literátů 20. století inspirujících se egyptskými reáliemi má vazbu k Česku například **Mechtilda Lichnovská**, která jako svou prvotinu vydala v roce 1913 cestopisně laděný text *Götter, Könige und Tiere in Ägypten* (česky *Bohové, králové a zvířata v Egyptě*). Jako příklad poetické revokace kontaktu básníka doby romantismu se starověkým egyptským monumentem, konkrétně podobiznou faraóna Ramesse II dnes prezentovanou v expozici Britského muzea, je sonet *Ozymndias* **Percy Bysshe Shelleyho**, přebásněný do češtiny v roce 1901 Jaroslavem Vrchlickým.

„Já potkal chodce z končin prastarých,  
ten děl: „Bez trupu nohy kamenné  
ční v poušti, v písku blízko vedle nich  
tlí rozbitá tvář, čelo svráštěné,  
rty šklebné, v nichž se chladný povel mih’,  
dí: „Sochař uměl čísti vášní vření,  
jež vryty v mrtvou hmotu žijí dál  
než hrud’, jich zdroj, než dlaň, jich provedení.“  
A na podstavci slova ta jsem čet’:  
Jsem Ozymandias, jsem králů král,  
má díla, Mocní, vizte a v prach hned!  
Nic po stranách víc nezbylo, jen kolem  
té trosky obrovské, kam stačil hled,  
se písek vlnil v obzor dlouhým polem.“



## KONTROLNÍ OTÁZKA

Vysvětlete, proč byl tak významný objev Tutanchamonovy hrobky a jak ovlivnil soudobou uměleckou tvorbu?

## 9.2 Přehled vývoje výtvarného umění starověkého Řecka

Pokud pro umění starověkého Egypta byla typická kontinuita, potom pro umění starověkého Řecka byla charakteristická dynamika jeho vývoje. Inovace a proměny starořeckého umění ve všech oblastech tvorby při tomto srovnání probíhaly v krátkých časových intervalech. Počátky umělecké produkce starověkého Řecka byly ovlivněny dalšími vyspělými kulturami zejména na Krétě a v Egejské oblasti. Na Krétě se rozvíjela vyspělá **Minojská** civilizace (2500–1500 př. Kr.), jejímiž nejznámějšími památkami jsou pozůstatky rozsáhlých palácových komplexů na řeckém ostrově Kréta (nejznámější komplexy jsou **Knóssos**, **Faistos** a **Mallia**), rafinované nástěnné malby či keramika bohaté na zoomorfí motivy (vyobrazení delfinů z fresek paláce v Knóssu (16.–15. stol. př. Kr.), vyobrazení ženy, tzv. **Pařížanka** (14.–13. stol. př. Kr.) či váza s chobotnicí (kolem 1500 př. Kr.). V architektuře minojských paláců se objevují motivy brány (propyleje) a prvky architrávového systému – horizontálního břemena (překlady) a vertikální opory (sloupy). V celkovém úhrnu byly pro další vývoj umění podstatné také starověké kultury Chetitů, Peršanů a Féníčanů.

Uměleckému vývoji starověkého Řecka předcházela **Mykénská kultura**, která se v oblasti rozvíjela od 16. do 12. století př. Kr. a slučovala prvky starší egejské kultury s kulturou Achájů – válečníků, kteří si podrobili původní obyvatelstvo. Důležitými architektonickými památkami této kultury byly mohutné hrady opevněné hradbami z tzv. Kyklopského zdiva – až osm metrů silné zdi z mohutných kvádrů. Užití byly také další prvky adaptované později Řeky, a to již od Minojců známý motiv propylejí či architektonický typ obytného domu megaron, který později adaptovala starořecká sakrální architektura. Známymi památkami této kultury jsou také kupolovité (např. tzv. **Átreova hrobka v Mykénách**) a šachtové hrobky. O poznání této civilizace se zasloužil německý obchodník a amatérský archeolog **Heinrich Schliemann**, jemuž jako vodítko k vedení vykopávek posloužilo líčení Homérůva epos *Iliás*. Na základě Homérova popisu trójské války objevil starověké, do té doby považované za legendární město **Troja**. Později prozkoumal také další starověká města mykénské kultury na Peloponésském poloostrově – **Mykény** a **Tírýns**). Své výzkumy, opřené o znalost Homérova eposu, H. Schliemann realizoval v letech 1870–1890.

**Umění řecké antiky** se dělí do etap období *prehistorického* (10.–9. stol. př. Kr.), období *archaického* (8.–6. stol. př. Kr.), období *klasického* (5.–4. stol. př. Kr.) a období *helénistického* (3.–1. stol. př. Kr.). Společnost starověkého Řecka byla značně

diverzifikovaná. Pro četné autonomní městské státy byla společným pojítkem právě kultura. Řekové, kteří se nazývali Helény, pojila společná řeč, náboženské představy a další společensko-kulturní zvyklosti. Jejich náboženství bylo polyteistické, starořecká božstva, sídlící na hoře Olymp, vyznačoval výrazný antropomorfismus. Mytologická vyprávění o činech božských aktérů a héroů byla nejprve tradována ústním podáním a poté byla fixována literární formou. Z mnohých literátů vzpomeňme alespoň Homérova současníka **Hésioda** a jeho dílo *O původu bohů*. Literární a ústní předobraz posloužil jako předloha pro výtvarné zpracování. Typickým příkladem je **sochařská výzdoba chrámů** antických božstev. Řecké chrámy se vyvinuly v několik závazných architektonických typů, vystavěných na obdélném či kruhovém půdorysu, a svázaných s užitím specificky tvarovaných sloupů v kombinaci s dalším architektonickým členěním. Robustnější *dórský* styl a subtilnější *iónský* styl později doplnil zdobný *styl* korintský.

Díky řecké kolonizaci Heléni (takto staří Řekové sami sebe souhrnně označovali) zakládali kolonie na pobřeží Malé Asie, pevninského Řecka a také Itálie. Jeden z nejlépe dochovaných starořeckých chrámů v dórském stylu se nachází v ruinách někdejšího antického města *Paestum* na jihu Itálie. Sochařská výzdoba dekorovala fasády chrámů zejména v tympanonu, trojúhelném prvku zastřešujícím průčelí a vlysu architrávu. Ten byl v případě dórského chrámu členěn triglyfy a metopami. Reliéfní sochařskou výzdobou byly opatřeny často právě metopy. Příkladem je výzdoba *Parthenonu*, dominantního chrámu aténské akropole (opevněného sakrálního okrsku) z 5. stol. př. Kr. zasvěceného bohyni Athéně. K uctívanému božstvu se vztahovala jak sochařská výzdoba v exteriéru (reliéfní metopy, které byly později převezeny do Velké Británie a dnes jsou v Britském muzeu), tak sochařské zpodobnění samotného božstva – **Athény Parthenos** (r. 438 př. Kr.) – situované v jí určené veřejně nepřístupné místnosti disponované v nitru chrámu, v tzv. cele. Tvůrcem sochy, k jejíž výrobě bylo užito zlata a slonoviny (technika tzv. chrýselefantíny) byl slavných antický sochař **Feidiás**.

Vývoj sochařství směřoval od archaických zpodobnění mužských figur (heroických jinochů či božstev) *Kúros* a ženských figur *Kóré* k naturalističtějšímu vyjádření lidské postavy klasického období. Ze sochařů **klasického období** připomeňme **Polykleita** a jeho sochu *Doryforos* (nosiče kopí, kopiníka) vytvořenou v letech 450–440 př. Kr. Doryforova idealizovaná mužská figura kopiníka se nazývala *Kánon*, stejně tak se ovšem jmenovala jeho teorie harmonického souladu proporcí lidského těla, vycházející z matematických poměrů jednotlivých částí lidského těla. K sochařům klasické periody, kteří dosáhli mistrovství ve vyobrazení idealizované lidské figury, patřil také **Praxiteles**. Mezi obvyklými sochařskými zpodobněními héroů, bohů a bohyň však nechyběla ani idealizované podobizny státníku – *busta Perikla* sochaře **Kresila**. Vyjádření komplikovaných citů a emocí poprvé zaznamenáváme ve tvorbě pozdního klasického období – proslavil se jimi sochař **Skopas**. Naplno se ty tendence rozvinuly v době **helénistické**. Z této periody pochází četná sochařská díla, která se stala předmětem reflexe jak odborné, tak krásné literatury. Zmíňme alespoň sousoší *Láokoón a jeho synové*, pravděpodobně dílo sochařů **Athanodoros, Hagesandros a Polydoros ze Rhodu** z 1. stol. př. Kr., který po svém znovuobjevení na počátku 15. století ovlivnil nespočet umělců

a literátů. Sousoší inspirovalo například k úvahám o rozdílu mezi poetickou tvorbou a zobrazivým umění **Gottholda Ephraima Lessinga**, který je v roce 1766 publikoval v knize *Láokoón, čili, O hranicích malířství a poesie*. Básnickou tvorbu inspirovaly další slavné sochy helenistické periody, například **Venuše Mélská** (z řeckého ostrova Milus) či bohyně vítězství **Niké Samothrácká** (nalezená v jeskyni řeckého ostrova Samothráké), obě dnes v galerii muzea Louver v Paříži.

Zcela torzální je zachovalost **starořecké malby**. Výtvarná díla antických malířů známe mnohdy jen z literárních popisů. Známa anekdota o uměleckém zápase malířů **Parrhasia a Zeuxise** dokládá iluzivních a mimetický charakter těchto děl. Již v antice se vyvinul specifický literární žánr – *ekfráze*. Jednalo se o co možná nejvěrnější literární popis výtvarné díla. Musíme mít na paměti, že verbální popis byl na dlouho také jedou z mála možností „reprodukce“ podoby výtvarného díla. Jen díky starověkým ekfrázím známe díla nejslavnějšího malíře starověku **Apella**, činného na dvoře **Alexandra Makedonského**. Z ekfráze Apellova obrazu *Pomluva*, který sepsal **Lúkianos ze Samosaty**, posléze vycházeli renesanční malíři 15. a 16. století. Nejprve **Sandro Botticelli** a poté **Albrecht Dürer** na základě **Lukiánova** verbálního popisu vytvořili současnou malbu téhož námětu.



### KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Podle slavné Lukiánovy ekfráze Apellova obrazu *Pomluva* identifikujete figury na stejnojmenném obraze Sandra Botticelliho. Uved'te, na základě kterých znaků, zmíněných v literárním textu, se Vám podařilo dešifrovat význam jednotlivých postav.

Dalším příkladem je jsou *Eikones* (česky *Obrazy*) **Filostrata staršího**, starořímského literáta žijícího v době vlády císaře Nerona. Filostratos v textu líčí obrazovou galerii svého přítele v Neapoli. Za první ekfrázi v dějinách literatury bývá označován **Homérův** popis výroby Achilova štítu v *Iliadě*. Sugestivní líčení výrobního procesu mělo ve čtenářově mysli vytvořit mnohostranný „obraz“ popisovaného artefaktu, neomezující se jen na jeho vizuální stránku.

Malíři starověkého Řecka se podíleli také na dekoraci keramických předmětů, sloužících ke kultovním účelům i k běžnému každodennímu užití. Rozmanité keramické nádoby odlišných forem a funkčního určení nejprve pokrýval geometrický ornament, později obohacený o antropomorfně (připomínající lidské figury) a zoomorfně (v podobě zvířat) stylizované detaily. Na rozměrném kráteru (typ nádoby určené k mísení vína s vodou, v tomto případě však symbolizujícím místo pohřbu) z aténského hřbitova Dipylon zhotoveném zhruba kolem roku 740 př. Kr. jsou vedle abstraktních geometrických obrazců patrné také stylizované lidské figury. V uplatněné dekoraci rozeznáváme již také zobrazení děje – průběhu pohřbu padlého válečníka. K plnohodnotnému využití narativních motivů převzatých z literárních předloh ve starořeckém vázovém malířství došlo s objevem technologických postupů souvisejících se starším *černofigurovým* a mladším

červenofigurovým slohem. Slavným mistrem černofigurového slohu byl **Exékiás** (aktivní v Aténách kolem 550–510 př. Kr.) – tvůrce čiše s vyobrazením homérského hymnu na boha Dionýsa či proslulé amfory zobrazující Achillea hrajícího kostky s přítelem Aiásem, tedy hrdiny řecké mytologie známé v antickém světě z **Homérovy Iliady**.

### KONTROLNÍ OTÁZKA



V čem se odlišovala černofigurová a červenofigurová malba? Jakých artefaktů se tato dekorace ponejvíce týkala a proč je pro nás významná z hlediska vztahu dějin umění a literárních děl?

## 9.3 Přehled vývoje výtvarného umění starověkého Říma

Umění starověkého Říma v mnohém navázalo a dále rozvíjelo řecké dědictví. Římští umělci mnohé prvky aktivně transformovali v novém kontextu či přišli se zcela novátorskými, starým Řekům zcela neznámými řešeními a postupy. V mnohém navázali na výdobytky vyspělé Etruské civilizace, která jim předcházela a se kterou po určitý časový úsek na Apeninském poloostrově také koexistovali. První etapu dějin starověkého Říma označujeme jako **královské období** (vymezené daty 753–510 př. Kr.) právě z důvodu dominance etruských vládců. Vyhnáním posledního etruského krále Tarquinia Superba započala **etapa římské republiky**, na níž navázala doba římského císařství (23 př. Kr.– 473 n. l.). Ta byla ukončena zhroucením západořímské říše. Její východní část s centrem ve městě Konstantinopol (dříve řecký Byzantion a později osmanský Istanbul), představující resultát dělení římského impéria v roce 395, přetrvala jako východořímská byzantská říše až do poloviny 15. století.

Jak bylo naznačeno výše, římská výtvarná tradice navázala na etruské a řecké vzory, během dlouhého časového horizontu však přišli Římané se zcela původními řešeními. V případě architektury můžeme zdůraznit invenci v užitých materiálech – dalekosáhlý význam mělo například uplatnění římského betonu – *Opus caementum*. Související rozvoj klenební techniky měl dalekosáhlé důsledky pro výtvarnou artikulaci architektonických děl. Řecké a etruské sakrální stavby měly při veškeré své variabilitě jednoho společného jmenovatele – nejpůsobivějším měl být exteriér stavby. Teprve Římané začali věnovat větší pozornost architektonické artikulaci interiérových prostor. Jako příklad můžeme uvést římský **Pantheon** – pohanskou svatyni dedikovanou všem bohům zbudovanou za vlády císaře Agrippy v závěru 1. stol. př. Kr., která byla později transformovaná na křesťanský kostel Panny Marie mučedníků. Vlastní svatyně byla vystavěná na kruhovém půdorysu a zaklenutá mohutnou kopulí, jejíž vrchol prolamoval otvor – okulus. Vlastnímu tělesu chrámu byla představená vstupní předsíň – portikus, který svou formou odkazoval ke starší tradici řecké sakrální architektury. Toto adaptování, synkreze a kreativní transformace původem řeckých elementů byla typická nejen pro uměleckou tvorbu, ale zasahovala

římskou kulturu v celé šíři. Římané si sice Řeky podmanili politicky, kdysi suverénní řecké oblasti se ve 2. stol př. Kr. staly také součástí římské, naprosto ovšem propadli řecké kultuře. Jako příklad můžeme uvést polyteistické římské náboženství.

Římané byli také vášnivými ctiteli řeckého umění. Příslušníci společenské elity si například často nechávali pořizovat kopie děl slavných řeckých sochařů klasického a helenistického období. Práce těchto řeckých mistrů dnes známe zejména díky těmto římským kopiím (které ovšem, jak dosvědčuje novější bádání, nejsou přesnou kopií v dnešním slova smyslu, ale do značné míry též kreativní reinterpetací řeckých předloh). Specificky římské ovšem nebyly pouze architektonické inovace. V případě sochařské tvorby se zejména v období římské republiky rozvíjel naturalistický přístup k portrétní plastice. Šlo o co nejvěrnější zachycení podoby portrétovaného. Sochaři usilovali o zcela věrné – veristické – zaznamenání podoby například římského patricie, který se službou v římském senátu zasloužil republiku samotnou. Zpodobněním známek stáří a fyzického vyčerpání sochaři vyjadřovali *virtus* – ctnost a zásluhy portrétovaného. Významným sochařským tématem císařského období byl císařský portrét, který rovněž v průběhu staletí prošel vývojem a řadou proměn. Římané i nadále prostřednictvím výtvarných děl zpodobňovali mytologické příběhy. Novum v repertoáru námětů představovalo zpodobnění apoteózy císaře, který byl po své smrti římským senátem prohlášen za boha. Často byly námětem výtvarných děl také historická líčení, představující například vítězné tažení slavného vojevůdce.

Velmi rozsáhlá narativní sekvence, provedená v nízkém reliéfu, pokrývá povrch sloup dokončeného v roce 113 a zbudovaného **Apollodórem z Damašku** na počest císaře Trajána. Figurální vlys *Trajánova sloupu* zpodobňuje bitvy, které císař v předchozích letech vedl s Dáky v římské provincii Moesie (oblast dnešního Bulharska a Srbska). Historické narativní scény byly často využívány také k dekoracím dalších typicky římských monumentů – vítězných neboli triumfálních oblouků. Vhodným příkladem je *Titův oblouk*, stojící dodnes na Foru Romanu, v samotném centru starověkého Říma. Sochařská výzdoba vyobrazuje triumfální návrat císaře do Říma po porážce židovského povstání v Jeruzalémě.

V oblastech, které si Římané podmanili, docházelo často k mísení kulturních vlivů římské civilizace a kultury podmaněného etnika. Vhodným příkladem jsou realistické podobizny zesnulých, které byly upevněny v obličejových partiích sarkofágu, v němž byla uložena mumie balzamovaná staroegyptským způsobem. Takovéto mumiové portréty zesnulých z doby římského nadvlády v Egyptě, provedené technikou enkaustiky (malba barevným horkým voskem) na dřevěné desce, byly ve větším počtu objeveny ve starořímských nekropolích nedaleko egyptské oázy **Fajjúm**. Starořímské malířství ovšem neznáme jen díky těmto památkám antické deskové malby, datovaných do rozmezí 1. stol. př. Kr. až 3. stol. po Kr. Nejen o římské malbě podávají mimořádně cenné svědectví také nálezy z lokalit, které byly po staletí pohřbeny pod nánosy sopečného popela a lávy v důsledku erupce sopky Vesuv v roce 79 po Kr. K nejznámějším patří města Pompeje a Herculaneum. Vykopávky a systematická archeologická prospekce, realizovaná již od 18. století, odkryly mimořádně dobře dochovaná antická města s fragmenty původní

zástavby. Řada domů byla v interiéru zdobená výmalbou, které již badání v 19. století systematizovalo do několika kategorií podle charakteristických dekorativních schémat iluzivní inkrustace (malířská imitace obkladů z kamenných, mramorových bloků), iluzivní architektonických rámců, průhledů do krajiny či florálních, zoomorfních a antropomorfních motivů.

### KONTROLNÍ OTÁZKA



Co to byly tzv. fajůmské portréty, proč jsou z hlediska dějin starověkého umění významné?

Obětí erupce Vesuvu byl také **Plinius Starší**, římský vojevůdce a filosof, autor jednoho z nejvýznačnějšího encyklopedického díla starověkého světa – sedmatřicetisvazkového přírodovědného kompendia *Naturalis historia* dokončeného v roce 77 po Kr., tedy nedlouho před výbuchem sopky a jeho tragickým skonek. Součástí díla byla také kapitola *O umění a umělcích*, pojednávající o slavných uměleckých dílech minulosti a o jejich tvůrcích. Autor ve svém líčení uplatnil koncepci posunu mezi jednotlivými obdobími, tedy ideu uměleckého progresu. Jako hybnou sílu stojící za těmito změnami označoval technologické inovace. Jak napovídá název díla samotného, Plinius věnoval pozornost rovněž životopisům jednotlivých umělců – ve valné většině Řeků činných během helenistické a klasické periody.

Řemeslnému utváření uměleckého díla a uplatňovaným normám a zásadám (například proporčním) se věnovaly texty Řeků **Iktína** a **Polykleita z Argu**. První jmenovaný byl architektem a věnoval se proporcím výše zmíněného athénské *Parthenonu*, druhý potom jakožto sochař pojednal o uplatnění proporčního modulu a dalších zásad při sochařském ztvárnění lidské figury. Další kategorií starověkých textů o umění byly práce o rétorice – řečnickém umění. Takovéto povahy jsou například texty římského autora **Marca Fabia Quintiliana**, který ve svých pojednáních rozvedl *modální teorii stylu a decora*. Jen stěží docenitelný vliv na vývoj architektury příštích staletí měla příručka sepsaná v 1. stol. př. Kr. římským architektem, inženýrem a teoretikem **Marcem Vitruviem Polliem**. Ve Vitruviově spise *Deset knih o architektuře* nalezneme mimo oddíl věnovanému architektonické praxi také teoretičtější pasáže. V tomto spise byly definovány také základní principy architektonické tvorby (*utilitas* – užitečnost, *venustas* – krása, *firmitas* – pevnost/stabilita), ctěné architektury rovněž v navazujících stoletích. S výše uvedeným obdivem Římanů k řecké kultuře souvisel vznik dalšího typu literárních textů, v nichž hrají významnou roli popisy uměleckých památek. Touze po poznání řecké civilizace vycházela vstříc práce antického cestovatele a zeměpisce **Pausania**. Jeho *Cesta po Řecku* (v originále zvaná *Perigésis Hellados*) je významným článkem dlouhé řady tzv. *periegetické literatury*. Jeho cestopisně laděný popis Peloponéského poloostrova a severního Řecka čtenářům představuje jak přírodní podmínky, tak místní zvyklosti. Během svého líčení Pausaniás věnuje prostor rovněž sakrálnímu umění. Popisu chrámů



a jejich vybavení věnoval Pausaniás takovou pozornost, že i dnes slouží jako vítaná indicie archeologům a dalším odborníkům při výzkumu těchto lokalit a precizování rekonstrukcí.



### KONTROLNÍ OTÁZKA

Po kterém antickém autorovi je pojmenovaná tzv. periegetická literatura? Ke kterému dnešnímu žánru byste ji přirovnali?

Umění pozdního západořímského impéria ovlivnilo křesťanství. Počet přívrženců učení Ježíše Krista se během prvního století našeho letopočtu neustále zvyšoval a postupem času se z malé židovské sekty stalo vůdčí náboženství celé Římské říše. Křesťanství bylo nejprve tolerované, později zrovnoprávněné a nakonec se stalo oficiálním státním náboženstvím. Tuto vývojovou trajektorii sledovala také geneze raně křesťanského umění. **Raně křesťanské umění** po formální stránce vycházelo z umění římského. Totožná *ikonografie* byla ovšem *v křesťanském kontextu vykládána odlišně*, byla tvůrci nadána odlišným významem.

Křesťané mrtvé nespalovali, ale ostatky pohřbívali v *katakombách* – podzemních sítích chodeb s množstvím pohřebních komor. Zde se také sloužili zádušní mše za zemřelé. Některé katakomby byly zdobeny nástěnnými malbami. Uplatněná symbolika v těchto souvislostech však byla nadána specificky křesťanským výrazem. Časté byly například bukolické pastýřské scény, kdy pastýř nesoucí zbloudilou ovci nově symbolizoval Krista a ovce spasenou duši křesťana. Časté bylo také užití páva – symbolu věčného života, vln – symbolu věčného života, mušle – symbolu křtu, či ryby jakožto symbolu Kristova monogramu. Známé raně křesťanské katakomby v Římě jsou **katakomy Domiciliny** (2. stol. po Kr.), **Kalixtovy** (3. stol. po Kr.) či katakomby **Sante Marcellino e Pietro** (4. stol. po Kr.). Patrně nejstarší křesťanské malby (a zároveň nejranější známé zpodobnění Krista) archeologové objevili ve 20. a 30. letech 20. století při průzkumu někdejších starověkého města **Dura-Europos**, nacházejícího se na území dnešní Sýrie.



### KONTROLNÍ OTÁZKA

V čem tkvěla proměna ikonografie raně křesťanského umění, mohly být totožné symboly a náměty v daném období interpretovány odlišně? Pokud ano, na čem při různých výkladech záleželo?

Po vydání **Milánského reskriptu** v roce **313**, zaručujícího rovnoprávnost všech křesťanských obcí, a zejména prohlášení císaře Theodosia I. v roce 380, uznávající křesťanství jako státní náboženství, se situace dramaticky proměnila. Objednavateli



uměleckých děl a zadavateli staveb se stali jak římsí císaři, tak příslušníci společenské elity. Byla budována nákladná *mauzolea* (pohřební svatyně), vybavená honosně zpracovanými sarkofágy a krásně výpravnou mozaikovou výzdobou. *Umění mozaiky* rozvinuli starověcí Římané již mnohem dříve. Rozmanité scény a motivy komponované z různobarevných kamenů byly využívány k dekoraci podlah císařských paláců, venkovských vil a latifundií, a to nejen na Apeninském poloostrově, ale také v provinciích celé říše. V případě křesťanských svatyní, *baptisterií* (budovy určené k udělování svátosti křtu – tato stavba mohla, ale nemusela být součástí kostela) a mauzoleí, však byly mozaikové obrazce se sakrálními náměty realizovány nejčastěji na kopolích a stěnách. Baptisteria, mauzolea a martyria (sakrální stavby na místech úmrtí světců) bývala nejčastěji vystavěná na centrálním půdorysu. Funkčním nárokům na křesťanský kostel, který byl shromaždištěm většího počtu věřících účastníků se mše, vyhovoval *dispoziční typ antické baziliky* (původní tržní a administrativní shromaždiště), modifikované pro křesťanské potřeby. Za císaře Konstantina, spoluvydavatele výše zmíněného Milánského reskriptu, byla na místě hrobu apoštola sv. Petra (pohřebního na periferii antického Říma u Neronova círku) zbudována monumentální pětilodní bazilika dedikována tomuto světcí. **Svatopeterský chrám**, kostel římského biskupa – papeže – jakožto hlavní svatyně západního křesťanstva a nejvýznamnější kostel katolické církve v této podobě setrval až do počátku 15. století, kdy byl nahrazen v několika etapách budovanou dodnes dochovanou renesanční novostavbou.

## SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme si nejprve vyložili počátky a vývoj výtvarného umění v oblasti dnešní Mezopotámie a poté jsme se soustředili na vyličení základních vývojových tendencí ve starověkém Řecku a v Římě. Pozornost jsme věnovali charakteristice architektonické, sochařské a malířské produkce. Neopomenuli jsme také v průběhu výkladu poukázat na užité literární vzory, z nichž umělci čerpali jak náměty, tak další inspiraci pro vlastní tvorbu.

## **10 VÝVOJ STŘEDOVĚKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ A JEHO REFLEXE V LITERÁRNÍ TVORBĚ**



### **RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY**

V následující kapitole bude pozornost věnována vývoji umění ve středověku, především v oblasti kontinentální Evropy. Ve stručnosti bude představen vývoj stylu předrománského, románského a gotického. Budeme se rovněž zabývat soudobými literárními texty, pojednávajícími o výtvarném umění. Představíme si, jaké literární předlohy umělci v dané epoše využívali.

---



### **CÍLE KAPITOLY**

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- ve stručnosti definovat, jak co bylo typické pro umění předrománského stylu
  - ve stručnosti definovat, jak co bylo typické pro umění románského stylu
  - ve stručnosti charakterizovat, jak co bylo typické pro umění gotického stylu
  - charakterizovat texty, které o výtvarném umění vznikaly ve středověku
  - vysvětlí, jak ke středověkému umění přistupovali umělci v dalších obdobích
- 



### **ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU**

cca 220 minut

---



### **KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY**

karolinská renesance, otonské styl, románské a gotické umění, novogotika

---

## 10.1 Předrománské umění

Jako **předrománské umění** se označuje evropské umění raného středověku přibližně v **6. až 10. století**. Navazovalo především na umění antického Říma – raně křesťanské umění. Ovlivněno bylo i uměním byzantským a uměleckými tradicemi nově usazených etnik, které do Evropy přišly v rámci mohutných migračních vln označovaných jako **stěhování národů**.

Důsledkem stěhování národů, které můžeme zhruba datovat do let 300–700 po Kr., v evropském prostoru od 5. století vznikaly proměnlivé státní útvary nejen germánských etnických skupin. Významní byly **Frankové**, kteří se usídlili přibližně v oblasti dnešní Francie, Belgie a Německa. Moc franských králů z rodu Merovejců začala v 8. století upadat. Faktické řízení státu převzali správci, tzv. majordomové. Z jejich řad pocházel také první středověký křesťanský císař.

Pokles formální výtvarné kvality známých výtvarných děl nezpřičinil jen pokles významu civilizačních center, ale také odlišné technické a materiálové možnosti a předně význam, které byl uměleckým dílům přikládán. Tuto fázi ukončila vláda mocensky významných panovnických dynastií – za ty považujeme zejména **Karlovice** – potomky **Karla Velikého**, který byl v roce 800 v Římě papežem korunován za císaře a obnovil tak Římskou říši (významný mocenský univerzalistický nárok – křesťanský císař měl být nadřazen všem křesťanským světským panovníkům; politický program následných středověkých panovníků – *Renovatio Imperii*) a další císařské dynastii konce evropského raného středověku – Liudolfingů, kteří se dle zakladatele panovnického domu Oty I. (korunován císařem v roce 962) nazývají také Otoni.

K *umění doby stěhování národů* řadíme zejména **rané anglo-saské umění**, **umění Vizigótů** a **umění Merovejců**. Pro všechny výše jmenované bylo typické užití zoomorfních motivů – výtvarná transformace podoby různých zvířat – které byly kombinovány s různými abstraktními motivy (spirály, voluty, motivy meandru a podobně). Nejstarší umělecké památky této doby souvisí s polokočovným způsobem života válečnických elit – jedná se zejména o šperky a další drobné výrobky z kovu, uměleckořemeslné práce (např. dekorativní fibuly; fibula – rozměrnější spona k sepnutí pláště). Vyobrazení lidské figury se objevu velmi zřídka. V těchto výjimečných případech jde vyobrazení lidské figury silně abstrahováno a stylizováno, bez snahy o realistické zpodobnění.

### KONTROLNÍ OTÁZKA



Vysvětlete pojem zoomorfní motiv. Uveďte příklad.

S postupující christianizací (přijímáním křesťanství – v případě těchto etnik nejprve prostřednictvím jejich elit – vládců, kmenových vůdců a válečnické vrstvy) začínají umělecká díla postupovat vlivy mediteránní byzantsko-poklasické výtvarné tradice. V rámci dříve barbarských oblastí začíná jako nový výtvarný druh vzkvétat knižní malba. Významnými památkami tohoto druhu, představujícími toto mísení odlišných výtvarných tradic jsou manuskripty (rukopisy) **Knihy z Durrow** a **Knihy z Kellsu**. Iluminace v tzv. hibernsko-saském stylu prvního zmiňovaného evangelistáře (liturgické knihy obsahující čtyři evangelia) vznikla ve 2. polovině 7. století patrně v některém z irských, skotský či severoanglických klášterů. Kolem roku 800 byl rovněž keltskými mnichy vytvořen druhý jmenovaný manuskript (opět se jednalo o evangelistář). Oba zmiňované rukopisy řadíme k dílům tzv. **Lindisfarnské školy** – nazývané podle severoirského ostrova, na němž se od roku 635 nacházel významný klášter, který byl později vypleněn vikingskými nájezdníky.

V počátcích se setkáváme hlavně s drobnými drahocennými předměty ze zlata a drahých kamenů, v průběhu 7. a 8. století se ve skriptoriích franských merovejských klášterů na území dnešní **Francie** a zejména v **Irsku** rozvíjela **knižní malba**. Pro tyto knižní malby (iluminace – iluminované rukopisy) je charakteristické uplatnění dekorací počátečního písmene geometrickým ornamentem s rozetami stylizovanými zvířaty a lidskými postavami (antropomorfní a zoomorfní iniciály). Ve formální ztvárnění se projevovaly jak vlivy autochtonní tradice (domácího původu) – zejména skytské keltské tradice, tak i vlivy syrsko-koptských křesťanských kulturních importů. K nejvýznamnějším dílům patří manuskripty **Kniha z Durrow** a **Kniha z Kellsu**. V pozadí nezůstávala ani architektura. K významným architektonickým památkám doby *předkarolinské* (tedy časového úseku před vládou Karla Velikého) patří například **baptisterium** (křestní kaple/kostel) **sv. Jana v Poitiers**, **katedrály v Reměši** a **Tours**. K významným *předkarolinským památkám iberského poloostrova* patří například kostel **Panny Marie** v obci **Naranco** nedaleko Ovieda, datovaný do 8. století. Saskou *insulární* architekturu (památky britských ostrovů) *předkarolinské* doby reprezentuje například kostel **sv. Jana v Escombe** nedaleko města Durham, vročený opět do 8. století.



### KONTROLNÍ OTÁZKA

Kde vznikaly nejnámější iluminované rukopisy z doby kolem roku 800, jaké vlivy jsou patrné v uplatněných dekoracích? Co to je iniciála?

V rámci svého politického programu **Karel Veliký** podporoval kulturu a rozvoj vzdělanosti. Na svém dvoře shromáždil řadu významných učenců pocházejících zejména z anglosaského prostředí, z oblasti dnešního Irska či Itálie. Cílem tzv. *karolinské renesance* byla obnova či reinterpretace antických vzorů v kontextu kulturních a reprezentačních potřeb raně středověké karlovské říše.

Toto období charakterizuje vzednutí intelektuálních aktivit, chápaných jako obrozením po letech stagnace či úpadku následujících po rozpadu římského impéria, a vyznačuje se opětovným užíváním a precizováním latinského jazyka, znovuoobjevením klasických autorů a rozvojem svobodných umění dle antického vzoru. Model klasické vzdělanosti – charakteristická kategorizace vědění, typická pro rozvoj středověkého filozofického myšlení – zejména později, v období vrcholného středověku (scholastika). Sedmero svobodných umění *Septem artes liberales* členěno na **trivium** (rétorika, dialektika, logika) a **kvadrivium** (aritmetika, geometrie, astronomie, muzika). Pěstováno jak v klášterních školách, tak učenci koncentrovanými na dvoře Karla Velikého. K nim patřili příslušníci soudobé intelektuální elity – **Alcuin z Yorku**, **Rabanus Maurus** nebo **Jan Scotus Eriugena**.

Jak bylo uvedeno výše, ve výtvarném umění se rozvíjí zejména *knižní iluminace*. Dílem karolinské renesance je také antikou inspirované kaligrafické písmo – **karolinská minuskula**. Z ní se později využita v renesančním období vyvíjí minuskula (malá písmena) humanistického písma, které se jakožto latinka uplatňuje v tiskových fontech malých písem dodnes. Výroba iluminovaných rukopisů byla mimořádně nákladná. Psací látkou byl trvanlivý pergamen – vyčíněná a speciálně upravená kůže. Nákladně, uměleckořemeslně zpracovaná bývala také vazba těchto manuskriptů, nezřídka doplněná instalacemi z drahých kovů a kamenů. Kultovnímu, magickému významu těchto rukopisů odpovídala také náročně provedená knižní malba.

Kromě uměleckého řemesla prošla v *karolinské době* podstatným rozvojem také *architektura*, která navázala a dále rozvíjela jak antické, tak byzantské předobrazy. Z dispozičního hlediska se mění podoba kostelů. Dle zásad římské liturgie byl chór kostelů orientován k východu. K němu se v karolinské době připojuje také další chór na západě a vzniká tak dispoziční typ podélné stavby s apsidami ve východním a západním závěru. Pod lodí či kryptami byla budovány krypty, sloužící jako místa pohřbů významných duchovních či světských osob. Typické bylo rovněž uplatnění pevnostně působící vstupní partie, která byla po stranách flankovaná dvojicí věží. Tato monumentální vstupní partie bývala zbudována v západní části, proto se dle německého pojmenování nazývá také *westwerk* (v doslovném překladu „západní dílo“). Westwerky se nejdříve uplatnily u staveb v karolinském období, avšak i později tyto typické části raně středověkých sakrálních staveb procházely dalším vývojem a byly budovány také u honosných kostelů otonského a románského období. Na dispoziční typ centrálních staveb, dříve zhusta uplatňovaných při budování baptisterií a martyrií (staveb vztyčených nad hrobem uctívaného světce), navázaly kaple. Připomeňme slavnou **kapli císařské falce/paláce v Cáchách**, zasvěcenou **Panně Marie**. Karolinský chór kostela byl vybudován na osmibokém půdorysu. Výstavba oktogonální centrální byla započata v 90. letech 7. století a dokončena po roce 800, tedy po korunovaci Karla Velikého císařem. Stavba byla vysvěcená papežem Lvem III. v roce 805. Kopolí zaklenutý centrální prostor je obkroužen ambitem s ochozem. Otvory pater ochozu byly vynášeny sloupy, které zakončovaly antikizující korintské hlavice – přímá citace antické výtvarné tradice. V roce 814 byl později svatořečený Karel Veliký v této kapli také pohřben. Místo se stalo významným prostorem komemorace a utužování imperiální ideje.

Odehrála se zde řada korunovačních rituálů. Myšlenka a tradice římského císařství odpovídala také skladba chrámového pokladu.

Z karolinského období známe mimo architektonických, malířských a uměleckořemeslných památek také *sochařská díla*. Zmínku zasluhuje alespoň drobná **jezdecká socha** zpodobňující opět císaře **Karla Velikého**, který jede na koni a v ruce mimo meče, symbolu světské vlády, třímá také říšské jablko (sféru završenou křížem) – symbol universální vlády. Tato drobnější bronzová soška (vysoká cca 24 cm), je dnes deponovaná v pařížském muzeu Louvre.



### KONTROLNÍ OTÁZKA

Vysvětlete pojem „karolinská renesance“, jaké další „renesance“ znáte?

Se smrtí Ludvíka V., poslední člena karlovské dynastie, který zemřel v roce 987, fenomén karolinské renesance slábně. Franská říše byla rozdělena na západní a východní část. V Západofranské říši se ujali vlády *Kapetovci*, ve Východofranské pak roku 919 nastoupil na trůn **Jindřich I. Ptáčník**, zakladatel dynastie *Otonů*. V roce 962 byl korunován na císaře **Ota I. Veliký**. Otonští císaři upevnili vazby ke katolické církvi – stávají se fundátory řady sakrálních staveb. Stejně jako Karel Veliký, tak i panovníci z otonské dynastie podporovali vědu a umění. Tuto systematickou podporu, rozvíjející se zejména za vlády císařů **Oty II., Oty III. a Jindřicha II.**, nazýváme podle označení panující dynastie otonskou renesancí.

*Otonská umělecká tvorba* se opět koncentrovala na císařských dvorech. Stejně jako v případě karolinské renesance se obsahová náplň a formální složka uměleckých děl inspirovala v klasickém starověku. Nové inspirační zdroje a podněty poskytla také bohatá byzantská tradice. Byzantská říše, přímá pokračovatelka antické východořímské římské, ostatně také rozvíjela a transformovala antické umělecké a kulturní dědictví. Typickým příkladem architektury otonského slohu je například **katedrála Panny Marie v Hildesheimu**, jež ve své formě vykazuje monumentální, bezmála pevnostní rysy. Rozvíjí se rovněž *interiérová dekorace sakrálních staveb*. Jako příklad zmiňme alespoň *fresky* kostela na ostrově **Reichenau na Bodamském jezeře**. Ze skriptoria tamějšího kláštera pocházejí rovněž známé iluminované rukopisy, vykazující s nástěnnými malbami shodné stylové rysy. Co se sochařské tvorby týče, vynikají zejména *kovolijecky zpracované reliéfy*. Působivé jsou například mohutné, reliéfně zdobené **bronzové dveře** výše vzpomínaného **sídelního kostela hildesheimského biskupa**. O něco mladší, i když stylově spřízněné jsou analogické dveře katedrály v polském **Hnězdně**, vyobrazující výjevy ze života světce českého původu – **sv. Vojtěcha**. Po roce 1000 a dále pak v jedenáctém a ve větší části Evropy i ve 12. století se již rozvíjel umělecký sloh, který dnes označujeme jako románský.

## 10.2 Románské výtvarné umění

Jak je naznačeno v závěru předchozí kapitoly, **románské umění** vzniklo v Evropě počátkem 11. století. Jendou z příčin byl rozmach monastického života (mnišství) a související rozvoj klášterů. Románské umění vzkvétalo zhruba dvě stě let (na vrcholu bylo mezi 11. a 12. století). Rozšířené bylo nejen ve Francii a Německu, ale distinktivní, regionálně odlišné podoby románského umění vznikaly také na Iberském poloostrově v oblasti dnešního Španělska, na Apeninském poloostrově v oblasti dnešní Itálie, na severu ve Skandinávii či ve střední Evropě. *Název* je odvozen od pojmenování města Řím (latinsky *Roma* – proto *románský*). Tvaroslovné detaily a další architektonické prvky byly derivovány z antické výtvarné tradice, i když byly mnohdy značně pozměněné a zjednodušené.

*Sochařská produkce* byla často, i když ne výhradně, spojena s architekturou. Sochařskými prvky byly krásleny například náročněji zpracované vstupní portály kostelů. Častá byla dekorace formou reliéfních (polovičního nebo tříčtvrtečního reliéfu) desek. Z kontextu českého výtvarného umění je možné vzpomenout například románskou **reliéfní desku z Malostranské mostecké věže**, která stávala u bývalého pražského **Juditina mostu**. Ten byl ve 14. století nahrazen dodnes dochovaným mostem Karlovým. Samotný románský reliéf vyobrazuje dvojici figur. Dodnes uspokojivě neinterpretovaná postava, snad stavitel mostu, klečí před sedící figurou donátora této strategicky významné stavby – králem **Vladislavem II.** Opukový reliéf byl vytvořen nejpravděpodobněji před rokem **1172**. Pozoruhodnou památkou románského sochařství je také figurální galerie umístěná v exteriéru na fasádě **kostela sv. Jakuba** v obci **Jakub** u Kutné Hory. Opomenut by neměl zůstat ani reliéfní zpodobnění trůnící **Matky Boží** z baziliky **sv. Jiří na Pražském hradě**. Během románské epochy vznikaly ale také volné dřevorezby, například monumentální krucifixy (kříže s figurou ukřižovaného Krista) a plastiky trůnících madon – v obou případech šlo o inovace německé provenience. Zde je třeba zmínit tzv. **Gerův kříž** z katedrály v **Kolíně nad Rýnem**, který nechal v 10. století zhotovit tamní arcibiskup Gero. Tato monumentální předrománská plastika ovlivnila mnohé další obdobné krucifixy, které byly v románském období sochány již nejen v německých oblastech.

Vzhledem ke specifickým konstrukčním možnostem románské architektury (hmotné obvodové kvádrové zdivo, malé okenní otvory, klenby apsid a lodí) skýtaly interiéry románských kostelů ideální podmínky pro *nástěnné malby*. Ty často pokrývaly téměř všechny volné plochy sakrálních interiérů. Lze vypořádat vzájemné vazby mezi nástěnnou malbou a miniaturami v iluminovaných rukopisech. Velké množství románských nástěnných maleb se díky zájmu o tyto památky a metodám moderní památkové péči zachovalo v oblasti španělského **Katalánska**. K mimořádným památkám románské nástěnné malby prezentujícím rozsáhlý ikonografický program patří výmalba opatského kostela ve francouzské obci **Saint-Savin-sur-Gartempe**. Z *českých* příkladů románské nástěnné malby připomeňme alespoň rotundu **sv. Kateřiny ve Znojmě**, v jejím interiéru je celoplošně dochována výmalba **přemyslovského panovnického cyklu**.





## KONTROLNÍ OTÁZKA

Kde se nachází nejstarší známé výtvarné zpodobnění svatovojtěšské legendy, realizované v souvislosti s monumentální architektonickou tvorbou? Zodpovězte, proč se jedná právě o toto místo.

---

### 10.3 Gotické výtvarné umění

Gotika vznikla ve 12. století ve Francii, v oblasti Ille-de France. Na počátku gotického slohu stojí přestavba od Paříže nedaleko situovaného **opatského kostela sv. Diviše** (franc. **Saint Denis**), která byla iniciována opatem **Sugerem**. Šlo o prestižní stavbu, neboť opatství bylo také nekropolí (pohřebištěm) francouzských králů. V průběhu 12. a 13. století se vyvinula francouzská katedrální gotika. Principy gotické architektonické tvorby začaly později ovlivňovat stavební produkci také v dalších částech Evropy. Za šířením gotického slohu stály v počátcích zejména mnišské řády – jednak s kolonizací dosud neobdělávaných oblastí spjatí cisterciáci, jednak ve městech činní příslušníci žebravých (mendikantských) řádů – minorité a dominikáni. V německých říšských oblastech, ve střední a severní Evropě či v Anglii se gotický sloh rozvíjel zejména ve 13. a 14. století, ve své pozdní fázi pak v těchto oblastech přetrval i v 15. a mnohde i v 16. století. Naproti tomu v Itálii již v 15. století prosazovala renesance, která těžila z dědictví antického starověku. Nebylo neobvyklé, že vedle sebe v 15. a 16. století vznikala díla poplatná jak gotickému, tak renesančnímu tvarosloví. Případná volby stylové mody pak závisel na úmyslu, který chtěl objednatel tím či oním výtvarným dílem komunikovat. Gotika se projevovala nejprve v architektonické tvorbě, později se gotické výtvarné principy (například odhmotněnost, důraz na vertikálnost a lineárnost) uplatnily také v dalších výtvarných druzích – sochařství, malbě (deskové obrazy, knižní a nástěnná malba, malované vitráže) a užitém umění.

Gotický styl do značné míry ovlivnilo soudobé teologické myšlení, které bylo po formální stránce vyjádřeno vertikalizmem a především u architektury také značným prosvětlením a „odhmotnění“. Samotný *termín gotika* byl ve 30. letech 16. století rozšířen italským humanistou **Giorgiem Vasarim**, o kterém se dozvíme více v příští kapitole, a měl hanlivý význam. Pojem byl totiž odvozen o pojmenování barbarského kmene Gótů, kteří napadali antickou Římskou říši a dle Vasariho a dalších učenců této doby zapříčinili kolaps antické civilizace. Pro Vasariho a další italské humanisty totiž gótské, repektive gotické bylo synonymem barbarského, nekultivovaného, primitivního. Současníci ovšem gotickou architekturu označovali odlišně, například ve samotné Francii byl tento sloh nazýván „style ogival“ – lomený styl. V dalších částech Evropy se u staveb v gotickém stylu uvádělo, že byly zbudovány jako *francouzská práce* (lat. *Opus Francigenum*). Jedním z obecných znaků gotické architektury je vertikalizmus, a to jak ve stavbě jako celku, tak jednotlivých architektonických člancích. Jedním ze základních znaků je také lomený oblouk, ten prochází genezí od širokého a méně lomeného až k vysokému ostře zalomenému tvaru.



Lomený oblouk je používán při konstrukci okenních otvorů, portálů a dalších dekorativních částí stavby. Jeho uplatnění je běžné také v uměleckém řemesle. Vnitřní opěrný systém sestává z klenebních žeber, která jsou svedených do přípor předsazených před pilíři nebo obvodové stěny. Váha klenby/zastropení je na rozdíl o románských konstrukčních postupů převedena do relativně úzkých partií. Toto umožnilo postupné odlehčení obvodových zdí, v nichž mohla být realizovány čím dále větší okenní otvory. Ve vrcholné fázi gotiky u některých staveb obvodová zeď jakoby zcela mizí a je nahrazena rozměrnými okny. Jako významný příklad tohoto trendu je například královská kaple **Sainte Chapelle** v Paříži, kterou pro uložení uctívané relikvie Kristovy koruny nechal zbudovat francouzský panovník sv. Ludvík.

### KONTROLNÍ OTÁZKA



Kdo začal jako první používat termín „gotický“? Bylo toto označení v době svého vzniku vnímáno pozitivně?

Jak je uvedeno výše, první gotické katedrály vznikly ve Francii. Jednalo se často o stavby zasvěcené Panně Marii (franc. Notre Dame – naše Paní) – např. známé katedrály **Notre Dame v Paříži**, či **Notre Dame v Reměši**, dále pak **katedrála v Chartres**. Je si třeba uvědomit, že *katedrálou* byl každý biskupský kostel. Název byl odvozen od katedry – biskupského stolce. V přeneseném slova smyslu pak katedrálou (francouzská katedrální gotika) označujeme dispozičně a konstrukčně specifickou stavbu s charakteristickými prvky – trojlodím s příčnou lodí, chórovým ochozem, triforiem a vnějším katedrálním opěrným systémem. V průběhu 13. a 14. století vznikly regionálně odlišné pojetí gotického slohu. **Kolem roku 1400** nabývá na významu **internacionální** (mezinárodní) stylová poloha **gotické architektury**, spjatá zejména s dvorským prostředím. Právě na rozvoji internacionálního slohu se spolupodílelo také české prostředí, rafinované dvorské gotické umění bylo spoluutvářeno uměleckým okruhem činným ve službách císařského dvora Karla IV. Zmínit je třeba zejména svatovítskou huť vedenou Petrem Parléřem a další umělce činné v době králů Václava IV. a Zikmunda Lucemburského. Česká, respektive středoevropská varianta internacionálního sluhu se dle charakteristických formálních znaků nazývá **krásný sloh**.

Za první projev gotického sochařství je považován skulpturální **výzdoba západního (Královského) portálu** katedrály ve francouzském městě **Chartres**, která vznikla kolem roku 1145. U těchto soch, které inspirovaly pozdější rozvoj gotické plastiky, ve shodě s pozdějším obecnou estetickou tendencí převládala vertikálnost – a to jak ve ztvárnění figury samotné, tak v pojednání drapérie (plášť kryjící tělo). Tyto sochy však ještě nestály zcela volně, ale byly součástí architektury portálu – pro označení analogického typu plastiky se proto používá terminus technicus (oborový termín) sochy sloupy. Postupem času se plastika zcela osamostatnila a stala se autonomním sochařským dílem umístěvaným na oltáře či na konzoly, které byly v gotickém období často zastřešeny dekorativním

baldachýnem. Z volné plastiky můžeme jako příklad uvést slavnou sochu **Bamberského jezdce**, situovanou v bamberské katedrále. Jezdecká socha zobrazuje pravděpodobně panovníka (císaře Jindřicha II. či Friedricha II.), byla vytesána na přelomu 20. a 30. let 13. století a je první monumentální vrcholně středověkou volnou plastikou. Impozantní dílo jitiřilo představivost ctitelů výtvarného umění, mezi něž se řadil také německý symbolistický básník a překladatel děl Dante Alighieriho, Wiliama Shakespeara či Charlese Baudelaiera **Stefan Georg** (1868–1933), který plastice věnoval jedno ze svých básnických děl.

Narůstající úctě a souvisejícímu hojnějšímu zpracování se v gotickém výtvarném dočkala Panna Marie. Zobrazovala se buď jako madona s malým Ježíšem nebo později jako pieta – truchlící matka, která v klíně třímá mrtvé Kristovo tělo sejmuté z kříže (pojem odvozen z italského výrazu *pietà* – lítost). Oproti staršímu románskému úzu byl zpodobňován emotivní vztah a vzájemná komunikace mezi Pannou Marií a Kristem. Formální konvence při zpodobňování lidské figury, využívané gotickými sochaři a malíři, vyznačovalo typické směřování vzhůru – byly vysoké a štíhlé, mírně prohnuté do tvaru písmene S (*terminus technicus* – *figura serpentinata*). Podstatnou inovací bylo vyjádření lidských emocí. Ve tvářích vyobrazených figur rozpoznáváme celou škálu citových výrazů od prosté radosti po vyjádření velikého utrpení. Nejčastěji užívaným materiálem k výrobě soch byl buď kámen, nebo byly sochy řezbáři zpracovávány ze dřeva. Oproti dnešnímu stavu řady středověkých sochařských děl byla jejich středověká podoba odlišná – většina soch (také kamenných) byla opatřena polychromií, tj. barevnou vrstvou.

Co se *námětů* gotického výtvarného umění týče, dominantní jsou sakrální témata. Oproti předrománskému a románskému pojetí ovšem identifikujeme pronikání realistických prvků – přírodních objektů, zvířat, realističtější ztvárnění lidské figury, vyobrazení emocí, lidské figury jsou v reálnějších proporcích zasazeny do prostředí, které sugeruje prostorovou hloubku. Obzvláště v pozdně středověkém období se objevují prvky rané krajinomalby, zátiší či vedut (pohled na města).

Hlavními osobnostmi gotického malířství v Itálii byli: **Duccio di Buoninsegna, Cimabue, Simone Martini, Giotto di Bondone, Pietro a Ambrogio Lorenzetti, Orcagna, Gentile da Fabriano**. V případě Francie je třeba zmínit **Bratry z Limburka** a z oblasti Flander a Burgundska (zhruba dnešní Nizozemí a Belgie): **Melchior Broederlam, Hubert van Eyck a Rogier van der Weyden**. Jejich následovníci jsou pak počítáni k průkopníkům severské renesanční malby (**Jan van Eyck, Hieronymus Bosch**). V českých zemích došlo k zásadnímu rozvoji gotické malby ve 14. století, kdy vznikala díla našich nejvýznamnějších soudobých tvůrců (**Mistr třeboňského oltáře, Mistr vyšebrodského oltáře, mistr Theodorik**).

Gotický sloh pronikal od počátku 14. století nejprve do knižní malby, která posléze sloužila jako vzor pro malbu nástěnnou. Nejranějšími památkami gotické knižní malby jsou **chorální knihy Alžběty Rejčky** (kolem 1323) a **Pasionál abatyše Kunhuty** (1313–1321). Z gotické malby bychom neměli opomenout také barevné *vitráže*, které vyplňovaly plochy

rozměrných gotických oken. Vynikajícím příkladem uplatnění tohoto media v jedné ze zásadních staveb francouzské katedrální gotiky jsou **vitráže katedrály v Charters**.

V gotickém (stejně jako v románském) středověkém umění byl v duchu středověkého symbolismu využíván interpretační model **biblické typologie**. Události Starého zákona byly vykládány jako prefigurace (předznamenání) událostí popisovaných v Novém zákoně. Biblická typologie byla využívána také při kompozici výtvarných děl – související motivy byly ve vizuálním vztahu – jak u nástěnného a deskového malířství, tak při tvorbě vitráží a knižní malbě. Příkladem populárního teologického spisu pozdně středověkého období, jehož ilustrace jsou koncipovány v duchu biblické typologie, je dílo **Speculum Humanae Salvationis** (čes. Zrcadlo lidské spásy). Středověcí umělci náměty svých děl často těžili také z životopisů světců. Kompendiem shrnujícím tyto světecké příběhy byla *Zlatá legenda* (lat. Legenda Aurea), jejíž kompilaci v roce 1260 dokončil italský dominikánský mnich **Jakub de Voragine**. V textu byly zpracovány legendy a životopisná líčení světců od dob počátku křesťanství (sv. Štěpán, tzv. první mučedník) po Voraginovu současnost (sv. František z Assisi). Legenda aurea sloužila umělcům coby zdroj předloh i následujících stoletích. Zaznamenané světecké příběhy umělci zpodobňovali ještě v renesančním a barokním období.

#### KONTROLNÍ OTÁZKA



Kdy vznikla, co obsahovala proč je z hlediska dějin středověkého umění významná tzv. *Zlatá legenda*?

---

S rostoucí mírou sekulární vzdělanosti (zakládání univerzit) a ekonomické vyspělosti (peněžní ekonomika) se etablovali také měšťané jako významná společenská vrstva, která objednávala (a tím pádem se také do značné míře podílela na spoluutváření obsahové náplně a podoby výtvarných děl) umělecká díla. V gotickém období zaznamenáváme také nárůst počtu profánních (světských) uměleckých děl, které často souvisely s rozvojem sekulární literatury. Díla vernakulární středověké literatury a související rozvoj dvorské poezie byly skýtaly umělců pestrou paletu námětů pro výtvarné zpracování. Objednatelem z měšťanských vrstev byl zadavatel výmalby reprezentačních interiérů měšťanského domu ve Vídni, zámožný kupec Michael Menschein. Vzor pro náměty freskové výmalby pokoje (tanečního sálu) jeho vídeňského domu, vytvořené na počátku 15. století, našel anonymní umělec v díle **Neidharta von Reuenthal**, minesengra působícím na babenberském dvoře v 1. polovině 13. století.

Odras rozvoje dvorské lyriky, rytířských eposů a minnesangu pochopitelně nalezneme také v umění tvořeném pro dvorské prostředí. Zajímavým příkladem jsou gotické skříňky, určené patrně k uložení cenností společensky výše situovaných žen spjatých s panovnickými dvory. Stěny těchto kazet byly vytvořeny ze slonoviny, která byla dekorována reliéfní řezbou. Tyto luxusní předměty byly produkovány v pařížských dílnách

a poté distribuovány na význačné evropské dvory. Zajímavým exemplářem tohoto druhu, zhotoveným v Paříži mezi roky 1330–1350, je *slonovinová skříňka s milostnými scénami*. Artefakt je dnes deponován ve Waltersovu muzeu umění v Baltimore (USA). Na jednotlivých stěnách kazety jsou mimo jiné vyobrazeny scény z *Románu o růži Guillaume do Lorrise a Jeana de Meung* či výjevy z legendy o králi Artušovi.

Středověkým fenoménem byly také **bible chudých (Biblia Pauperum;** chudých duchem, tj. negramotných), v nichž dominovalo obrazové sdělení nad sdělením textovým, které v kompozici bylo uplatněno v menší míře nebo vůbec. Z hlediska výtvarného umění byly pozoruhodné především didaktické nástěnné malby v kostelích, jejichž sdělení bylo cíleno zejména na negramotné laiky. Ty prezentovaly jak biblické motivy, tak výjevy ze života světců, neobvyklé nebylo ani zpodobňování alegorií křesťanských ctností či hříchů.



### KONTROLNÍ OTÁZKA

Co v kontextu středověkého umění označoval pojem *Biblia Pauperum*?

## 10.4 Specifické formy synkreze obrazu a textu ve středověkém umění

Za typicky středověké slučování obrazu a textu můžeme považovat nápisová pole – **tituli** (sing. **titulus**), které při recepci daných děl usnadňovali divákům identifikaci vyobrazení postav či dějů. Rozeznání vyobrazených světeckých figur usnadňovaly také ustálené vizuální symboly – atributy (např. sv. Barbora byla vyobrazována s věží, sv. Petr s klíčem, sv. Kateřina Alexandrijská s kolem apod.). Pomocí titulí/nápisů mohly být konkretizovány také relativně složité myšlenkové koncepty či narativní sekvence. Příkladem druhé kategorie je slavná památka vrcholně středověkého uměleckého řemesla – **tapiserie** (tedy závěsný nástěnný dekorativní koberec) **z Bayeux**, utkaná v 11. století. Na tomto uměleckořemeslném díle je vyobrazená historie boje Viléma Dobyvatele, který si v roce 1066 v bitvě u Hastingsu vítězstvím nad králem Haraldem Godwinsonem zajistil anglický královský titul. Rozměrná, bezmála 70 metrů dlouhá tapiserie, byla utkána pravděpodobně v desetiletí po bitvě. Je dělená v jednotlivá obrazová pole, které představují jednotlivé klíčové body komunikovaného narativu. Vyobrazení jsou doplněna vysvětlujícím nápisy – tituli. V průběhu gotické periody začaly být tyto nápisy vkládány do tzv. **mluvících pásek**, které bývaly zpravidla zobrazovány jako části svitku, do nichž byl vepsán text. Ten mohl označovat vyobrazenou osobu či tlumočit, co daná osoba právě sděluje. V období pozdního středověku byly běžně takto provedeny relativně obsáhlé citáty či pasáže textu. Během renesančního období obliba těchto mluvících pásek postupně upadá. Z řeckého spisu **Physiologus** ze 2. století po Kr. a dalších antických textů vycházely středověké **bestiáře**. V nich byly čtenářům encyklopedickým způsobem představeny rozmanitá zvířata, a to jak zvířata reálná, tak fantaskní, smyšlené bytosti. Verbální popis

dané bytosti zpravidla doprovázelo její malířské zpodobnění. Tyto bestiáře se těšily mimořádné oblibě právě ve středověku. Jako příklad uveďme bohatě ilustrovaný žaltář královny Isabely Anglické, jehož součástí je takovýto bohatě ilustrovaný bestiář.

### KONTROLNÍ OTÁZKA



Jaká vyobrazení bychom dohledali ve středověkých bestiářích, o jaké texty se jednalo? Uveďte jeden příklad středověkého bestiáře.

## 10.5 Středověké texty o výtvarném umění

**Karolinská doba** – v dobovém intelektuální diskurzu platí devíza, že „písmo je cennější než obraz“

V cenném soudobém manuskriptu **Libri Carolini**, sepsaném v kolem roku 790 se dovídáme, že výtvarné umění je literaturou nevzdělaných, tj. obrazové sdělení je přístupné také negramotné většině soudobé populace (viz výše odstavec o liber pauperum).

Výtvarné umění má primárně sloužit jako: připomínka světců a minulých událostí (primárně událostí tzv. dějin spásy – biblické a evangelijní události). Umění je ovšem přiznána mimo didaktické funkce také funkce estetická, má za úkol zkrášlovat svatyně. Kontemplace estetických kvalit např. drahých kovů či kamenů dle soudobých teologů vedlo k participaci na transcendentních kvalitách božího stvoření. Důraz (po celé středověké období) na materiální stránku uměleckých děl.

**Receptáře** – texty určené umělcům samotným, v nich dokumentovány pracovní, dílenské postupy jednotlivých soudobých výtvarných oborů.

- *Lucky rukopis* (součástí texty o tvorbě mozaik, datováno do přelomu 8./9. st. – tradice mozaikové dekorace se rozvíjí již v antickém období, s nástupem křesťanství adaptováno pro potřeby výzdoby svatostánků a interiéru mauzoleí významných osobností, po pádu západořímské římské dále rozvíjeno ve východní části někdejší části impéria (Byzance) – prostřednictvím byzantské expanze (Ravenský exarchát) oživení tradice na severu a ve střední Itálii)
- *Spis Theophila Presbytera* (encyklopedie uměleckých technik, kolem roku 1100, zde zaznamenán postup užití olejových barev – v tomto případě pro iluminování rukopisů. Tato technika na sklonku středověku opětovně užitá severskými umělci (bratři Hubert a Jan Eyckovi) – revoluce v malbě, díky této možnost zpracování realistického ztvárnění viděného s mimořádnou přesností)
- *Vzorník Villarda de Honnecourt* (kategorie stavebních příruček, vzorníky užívány hutěmi při stavbách gotických katedrál, geometrizace)



## KONTROLNÍ OTÁZKA

Jaká malířská technika byla popsána v tzv. Luckém rukopise? Ve které době se tato malířská technika dočkala v malbě širokého uplatnění. Ze které oblasti pocházeli malíři, kteří ji poprvé aplikovali na rozměrné deskové obrazy.

---

**Řádové předpisy** a jejich vliv na podobu uměleckých děl (cisterciáci – sv. Bernard z Clairvuax), kartuziáni, minorité – specifické teologické koncepce a související asketická řeholní pravidla některých řádů odmítala nákladnou výzdobu jednak chrámových interiérů, jednak ovlivňovala podobu staveb samotných – například zákaz výstavby zvoníc (rané nařízení mendikantských řádů)

**Topografické a hagiografické spisy:** *Mirabilia urbis Romae* (kolem 1150) – spadají do starobylé tradice tzv. periegetické literatury (viz závěr kapitoly o vztahu antického výtvarného umění a literatury). Průvodce poutníků po významných místech katolického kultu v Římě – ten ve středověku spolu s Jeruzalémem a hrobem sv. Jakuba v Santiago de Compostela nejvýznamějším poutním místem.

**Kodex Calistus** – *Liber de miraculis Sancti Jacobi* – uctívání ostatků svatých, význam středověké poutnictví pro šíření uměleckých inovací. V textu zaznamenána poutní cesta ke hrobu apoštola sv. Jakuba v Santiago de Compostela. Text obsahuje popisy poutních kostelů a uctívaných relikvií.

**Suger**, opat ze Saint Denis – dochován **texty o přestavbě opatství, v němž opat Suger vykládá své pohnutky a další souvislosti přetavby opavského kostela. Jeden z nejvýznamnějších historiků umění 20. století** Erwin Panofsky interpretoval Segerův text v duchu novoplatonské filosofie Pseudo-Dionisia Areopagity „Bůh je světlo“ Pro stavebníka tedy bylo klíčové přivést do kostelního interiéru, konkrétně představovaného chóru více světla (Boží přítomnosti). Tato teologická spekulace a Sugerův zájem, dle E. Panowského, přímo ovlivnila konstrukční a výtvarné řešení chórového ochozu v Saint Denis a stálo u zrodu gotické architektury.

**Cennino Cennini:** *Libro dell'arte o trattato della pittura* (kolem 1390) – malíř italského trecenta, zanechal také literární dílo, v němž pojednal o malbě a malířství.

- A. *dilenská praxe* – zpracováno v duchu starších receptářů, praktický popis výroby uměleckých děl z pohledu samotného provádějícího umělce
- B. *status malířské profese* – umělci ve středověku považováni za řemeslníky, ve vrcholném a pozdním středověku umělci organizováni v ceších (podobně jako např. koželuzi, řezníci, koláři apod.), často pod patronací sv. Lukáše (patronem malířů a umělců, dle tradice apokryfních evangelií měl sv. Lukáš namalovat podobiznu Panny Marie)



## KONTROLNÍ OTÁZKA



Jak ovlivňovala spirituality vybraných mnišských řádů (cisterciáků a členů mendikantských řádů) soudobou uměleckou tvorbu?

---

Využití citátu antické autority – básníka a filosofa **Quinta Horatia Flacca** – „*ut pictura poesis*“ – k vyjádření podobnosti mezi malířstvím a literární tvorbou. Literární tvorba náležela ve scholastickém systému kategorizace vědění k sedmeru svobodných umění (viz začátek kapitoly septem artes liberales). Malba není tedy jen ruční práce „*artes mechanicae*“, ale zároveň také duchovní, umělecká činnost. Doklad humanistických snah o emancipaci umělecké tvorby v předvečer renesance.

## KONTROLNÍ OTÁZKA



Byla tvorba výtvarného umění ve středověku považována za intelektuální činnost? Pokuste se o srovnání přístupu středověkých učenců k básnické tvorbě a tzv. zobrazivým uměním.

---

## 10.6 Texty o středověkém umění

### 10.6.1 GOTICKÝ REVIVAL

Tendence navracet se k historickým gotickým formám (historismus) se objevuje již před vznikem novogotického slohu jako takového, gotický revival (záměrný, intencionální návrat ke gotickým formám) například ve stavbách **Christophera Wrena** v Oxfordu. V českém prostředí je vhodné uvést příklad **Jana Blažeje Santiniho**, který u vybraných staveb uplatnil gotizující prvky. V těchto případech je vždy zajímavá otázka po smyslu takto svérázného uměleckého projevu. V případě Santiniho lze odpověď nalézt u zadavatelů staveb. Jimi byli představitelé starých řeholních řádů, které v Čechách působily již v předbělohorském období. Tyto historizující formy měly poukázat na starobylost těchto řádů a legitimizovat takto jejich mocenské nároky.

Pro rozvoj anglického architektury v duchu *ghotic revival*, respektive rané romantické novogotiky je klíčová stavba **Strawberry Hill House** z poloviny 18. století. Zámek si nechal postavit tvůrce literárního žánru gotický román (připomeňme si zde jeho zásadní literární dílo Otranský zámek) a ctitel anglické středověké, zejména gotické výtvarné kultury **Horace Walpole**. Plného rozvoje se novogotická architektura dočkala až po polovině 19. století, v britském kontextu můžeme uvést příklad více než stovky děl

mimořádně plodného architekta **George Gilberta Scotta**. Do pevninské Evropy se gotické formy dostávají v první polovině 19. století například v podobě romantických stavbiček anglických parků, nově vytvářeny jsou i dekorace na základě anglických gotických předloh (tudorovská gotika) – novogotická přestavba zámku **Hluboká nad Vltavou**.



### KONTROLNÍ OTÁZKA

Ve které zemi vznikly první novogotické stavby? Jaký je rozdíl mezi architektonickým *survivalem* a *revivalem*?

---

## 10.7 Další aspekty textů o středověkém výtvarném umění

Texty o středověkém umění: nestorem oboru a předním badatelem o středověké ikonografii (o významu vyobrazených motivů) byl Emil Malé: *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France* (1908); Tentýž: *Religious Art in France: The Late Middle Ages: A Study of Medieval Iconography and Its Sources*.

Gotické stavby jitrily rovněž představu romanopisců. Inspirována středověkem (gotikou) byla próza **Viktora Huga**: *Chrám Matky Boží v Paříži* (1. vydání 1831).



### SHRNUTÍ KAPITOLY

V kapitole jsme věnovali pozornost vývoji umění ve středověku, především v oblasti kontinentální Evropy. Ve stručnosti jsme si charakterizovali vývoj stylu předrománského, románského a gotického. Rovněž jsme se zabývali soudobými literárními texty, pojednávajícími o výtvarném umění. Představili jsme si, které literární předlohy umělci v dané epoše využívali. Pozornost jsme věnovali rovněž tzv. druhému životu gotického umění v 18. století.

---



## 11 VÝVOJ RENESANČNÍHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ A JEHO REFLEXE V LITERÁRNÍ TVORBĚ

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola představí vývoji výtvarného umění v renesančním období, především v oblasti kontinentální Evropy. Ve stručnosti bude představen vývoj architektury, sochařství a plastiky. Bude se rovněž zabývat soudobými literárními texty, pojednávajícími o výtvarném umění. Stručně charakterizovány budou také užívané literární předlohy. Zabývat se budeme rovněž specifickými formami synkreze obrazu a textu, užívanými v renesančním období. Opomenuta nebude ani charakteristika renesančních architektonických traktátů.

### CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly dokážete:

- charakterizovat genezi a typické znaky renesanční architektury
- charakterizovat genezi a typické znaky renesanční sochařství
- charakterizovat genezi a typické znaky renesanční malby
- definovat literární texty, které byly umělci v renesančním období využívány jako zdroje inspirace a poučení pro vlastní tvorbu
- rozlišit pojmy renesance a humanismus
- vysvětlit, které náměty představovaly v renesančním období novum

### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



200 minut



## KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

renesance, trecento, quattrocento, cinquecento, severská renesance, paragone, Giorgio Vasari, emblematické příručky

---

### 11.1 Obecná charakteristika renesančního výtvarného umění

Termínem **renesance** označujeme jak umělecký sloh, tak historickou epochu, jejíž chronologii můžeme vyznačit rozpětím od 14. do počátku 17. století. Dobově souběžné intelektuální hnutí (filosofii a literaturu) nazýváme humanismem. V hrubých obrysech můžeme u humanistické filosofie akcentovat, že do středu svého zájmu postavila opět člověka. Patrné jsou snahy o filosofické zdůvodnění lidské důstojnosti. Oproti středověké scholastické tradici se konstituoval nový vzdělávací systém – *studia humanitatis*.

Tento renesanční pojem byl odvozen z Cicerových textů pro nové zaměření studia, ve středu jeho zájmu bylo studium gramatiky, poezie, historie, rétoriky a morální filosofie (dnešním filosofickým pojmoslovím etiky). Humanističtí učenci byli přesvědčeni, že studiem těchto předmětů (a nikoliv výhradně teologickým studiem), nabývá jedinec morálních kvalit, užitečných pro kvalitativní zlepšení životní situace jednak jeho samotného, jednak celé společnosti. Příklady vhodné pro takto zaměřené studium hledali první humanisté u antických autorů. Problematická ovšem byla nedostupnost autentických starověkých textů. V klášterních knihovnách se pátralo po původních verzích antických textů – s tímto souvisel soudobý rozvoj filologie. Latina se v průběhu času měnila, ve středověkém období se zjednodušovala a zhrubla. Raní humanisté s tímto vědomím podrobovali známá díla antických autorit textové kritice.

S rozvojem renesanční filologie souvisí také známé odhalení tzv. Konstantinovy donace italským učencem jménem **Lorenzo Valla**. Na základě toho dokumentu, který papežská kurie vydávala za písemnost z doby císaře Konstantina (4. století po Kr.), si papežové nárokovali světskou vládu na Apeninským poloostrovem. L. Valla zevrubnou textovou analýzou dokumentu tento výklad spolehlivě vyvrátil a prokázal, že se jedná o falzum (podvrh), které bylo sepsáno terpve ve středověkém období. Později se rovněž také humanističtí učenci ze záalpského geografického prostoru (sever, severozápad a střed Evropy) zabývali textovou kritikou. Jejich motivací byla reformační snaha o nalezení co možná nejpůvodnější verze evangelií. Latinskou vulgátu sv. Jeronýma nepovažovali za relevantní a věrný překlad, koncentrovali se proto na starořecké evangelijní texty.

## KONTROLNÍ OTÁZKA



Co byla tzv. Konstantinova donace? S rozvojem které vědecké disciplíny souviselo vyvrácení její pravosti.

---

Pojem *rinascenza* (znovuzrození) byl v polovině 16. století užit umělcem a polyhistorem **Giorgiem Vasarim**, který jím označoval rozkvět věd a umění v Itálii na konci 13. století. V novověku pojem „*renaissance*“ užil francouzský historik **Jules Michelet**, který jej užil ve svých dějinách Francie publikovaných v roce 1855. Později v 19. století tento pojem zpopularizovalo dílo švýcarského historika Jacoba Burckhardta, který se ve svých kulturněhistorických pracích mimo jiné soustředil také na poznání kulturních a sociálních proudů ve městských státech a signoriích střední Itálie 15. a 16. století. Renaissance znamenala opětovné obrození antické kultury, a to za účelem povznesení politického a ekonomického postavení městských komun střední Itálie – zejména Florencie.

Počátky renesance jsou obvykle kladeny do severní Itálie na přelomu 13. století a 14. století. Jak jsme uvedli výše, její kolébkou bylo jednoznačně město Florencie. Od 12. století vzrůstala v mnoha městech ve střední a severní Itálii prosperita obyvatelstva, způsobená především rozvojem námořního obchodu (Pisa, Janov – strategická pozice na obchodních cestách zprostředkovávající Evropě luxusní zboží z Orientu), později rozvoj peněžních služeb (půjčování peněz – Florencie, rod Medici) a řemeslné výroby (Florencie, Lucca). Města se postupně vymanila z nadvlády velkých pozemkových vlastníků – šlechty a biskupů a formovala se jako samosprávné celky – komuny. K dyž ve městech šlechtici sídlili, samosprávu měli v rukou příslušníci kupecké elity – městský patriciát. Šlechtické rody soupeřily ve městě s významnými měšťanskými rodinami i s dalšími šlechtickými klany (italská tradice vendety, krevní msty; ozvuk těchto násilností také v Shakespearově příběhu Rome a Julie). Postupně se však též šlechtické rodiny zapojily do městského hospodářství. Peníze získané z pozemkové renty vložily do finančních operací nebo do výroby a provázaly se díky sňatkové politice s nejbohatším měšťanstvem. Tak se zformovala ve většině měst vládnoucí vrstva, která požívala plných práv městské samosprávy.

Renesance jakožto intelektuální a společenské hnutí se posléze rozšířilo také do dalších částí evropského kontinentu – návaznost na antickou tradici však byla i nadále určující. Úzkou vazbu na antickou filosofii a obecné směřování humanistické filosofie a renesanční kultury dobře dokládá citát starořeckého filosofa **Protagora**: „*člověk je měřítkem všech věcí*“. Protagorova maxima je dobře aplikovatelná také rozvoj renesančního umění, které mělo rovněž ve středu svého zájmu člověka a jeho místo ve světě.

## 11.2 Chronologie renesančního výtvarného umění

- **trecento** (zahrnuje 14. století, především počátky renesančního umění ve Florencii)
- **quattrocento** (zahrnuje 15. století, rozšíření renesančního umění po celé Itálii)
- **cinquecento** (16. století, italský manýrismus a rozšíření renesančního umění do Zaalpí)

## 11.3 Severská renesance (renesanční umění v Zaalpí)

Na rozšíření renesance do Zaalpí se spolupodílelo hned několik faktorů. Do Říma i v 15. a 16. století neustále proudilo velké množství poutníků, kteří se mimoděk mohli seznámit s novými myšlenkami. Naopak z Itálie do Evropy odcházela část humanistických učenců (např. **Giordano Bruno**) a také četná církevní poselstva, která mířila z papežské kurie na dvory jednotlivých suverénních panovníků. Francie přišla ve styl s renesanční kulturou vlivem francouzsko-italských válek na počátku 16. století. Opomenout bychom neměli také tradiční obchodní kontakty. V rámci obchodních stezek spojujících sever a jih kontinentu totiž necirkulovalo jen zboží, ale také filozofické a umělecké ideje. Renesanční umění se v Zaalpí uzpůsobilo místním podmínkám a lokální výtvarné tradici. V oblastech položených na sever od alpského masivu byla obzvláště vitální ještě v 15. a na počátku 16. století gotika. Nebylo výjimečné, že v jedné oblasti vznikaly stavby v obou stylových modech současně. Vliv domácí „severské“ tradice je obzvláště patrný v případě děl malířů severské renesance, v jejich dílech se mísí prvky doznívající gotiky s nastupující renesancí (např. díla norimberského rodáka Albrechta Dürera nebo zejména díla Hieronyma Bosche). Odlišný směr sledoval na severu také vývoj architektury. Zpočátku se vyznačoval pouze aplikací renesančního tvaroslovného detailu a architektonických prvků. Také později budované stavby, poplatné již renesančním architektonickým principům, byly ve své skladbě a pojetí specifické a od italských předobrazů se valně většinou značně odlišovaly.

## 11.4 Nástin vývoje renesanční architektury, sochařství a malby

Zájem o člověka, respektive realističtější vyobrazení lidské figury ve vztahu k okolnímu prostoru je sledovatelné již u tzv. protorenesančních umělců, kteří byli činní ve městech střední Itálie již v závěru 13. a na počátku 14. století. Zde je třeba připomenout zejména sochaře **Nicolu Pisana** a jeho syna **Giovaniho Pisana**, kteří byli činní v městech Pisa (odtud jejich přízvisko), Pistoia a Siena. Jejich sochařská díla, například propracované reliéfy z kazatelen tamějších kostelů, vykazují klasicizující rysy (jsou v určitých ohledech analogické s klasickými sochařskými díly starověku). Předpokládá se, že jejich tvůrci byly inspirováni antickými sarkofágy, které se v této oblasti Itálie dochovaly. Za jedno z nejvýznačnějších děl jsou považovány pulpity baptisteria a katedrály v Pise. Současníkem výše vzpomínaných sochařů byl florentský malíř **Giotto di Bondone**. Ten ve svém díle rozvinul způsob zobrazování lidských postav, které byl ve srovnání se starší výtvarnou tradicí zcela novátorský. Postavy byly pojednány naturalisticky, s důrazem na jejich trojrozměrnou modelaci a také jejich zasazení do prostorového rámce. V případě

Giottových děl kromě propracovaných kompozičních řešení zaujme také široký rejstřík emocí, které zpodobněné postavy vyjadřují. K zásadním dílům tohoto umělce, a v globálním pohledu také celých dějin evropské výtvarné tradice, patří fresková výzdoba interiéru kaple rodiny Scrovegniů (it. Cappella degli Scrovegni) v severoitalském městě Padova z počátku 14. století (výmalba dokončena kolem roku 1305). Freskový cyklus zpodobňuje výjevy ze života Krista a Panny Marie, ikonografický program kulminuje v monumentálním zpodobnění závěrečné scény Posledního soudu, jejíž součástí je také donátor kaple a objednatel její výmalby Enrico Scrovegni.

Rozvoj renesanční architektury přinesl až počátek následujícího. Za dílo stojící na pomezí gotiky a rané renesance je považována zvonice florentského dómu (katedrály) Santa Maria del Fiore, vybudovaná v rozmezí let 1334–1359, již navrhl opět malíř Giotto. S florentským dómem je rovněž spjat milník raně renesanční architektonické tvorby, a sice kopule, která byla vybudována nad křížením hlavní a příčné lodi. Zastřešení bylo technicky mimořádně komplikované. S inovativním konstrukčním řešením přišel teprve architekt **Filippo Brunelleschi**. Monumentální kopule byla dostavěna na základě řešení, které vzešlo z architektonické soutěže vypsané představiteli města Florencie v roce 1418. Kopule florentského dómu, dokončená v roce 1434, dodnes dominuje panoramatu města a stala se jedním ze symbolů renesance jako takové. Brunelleschi se vedení stavebních prací ujal na počátku 20. let, tehdy vznikaly také jeho další klíčová díla – *florentský nalezinec* (Ospedale degli Innocenti), starou *sakristii kostela San Lorenzo* nebo *privátní kapli rodiny Pazzi* přistavěnou ke středověkému mendikantskému kostelu Santa Croce (čes. sv. Kříže).

Pokud bychom si měli ze sochařů rané toskánské renesance zapamatovat alespoň jedno jméno, bude jím **Donatello**. Z repertoáru jeho děl připomeňme alespoň *pětici plastik* – trojice proroků, obětování Izáka, a Jeremiáš – situované v nikách výše zmíněné *kampanily (zvonice) florentského dómu*. K zadavatelům Donatellových děl patřil také Cosimo de' Medici, příslušník významné patricijské rodiny, z níž vzešlo několik významných mecenášů, kteří podporovali renesanční umělce a jejich tvorbu. Pro nádvoří jeho městského paláce Donatello vytvořil bronzovou plastiku starozákonního hrdiny *Davidu*, která byla odlita kolem roku 1430. Po vypuzení jeho patrona z Florencie byl Donatello povolán do Padovy, kde byl pověřen vytvořením *jezdeckého sochy kondotiéra* (nájemného vojevůdce) *Gattamelaty*. Jezdecká bronzová socha, po svém dokončení v roce 1450 umístěná před basilikou sv. Antonína Paduánského, byla první nadživotní sochou tohoto druhu, která byla úspěšně odlita od závěru starověku.

Z malířů rané renesance je třeba zmínit alespoň **Masaccia**, **Paola Ucella** a **Sandra Botticelliho**. Soudobou malbu charakterizoval objev a precizace užití lineární perspektivy s jedním úběžníkem, která umožňovala plně rozvinout geometricky přesnou iluzi trojrozměrného prostoru. Problémem uměleckého progresu, který řešil například další významný raně renesanční malíř Paolo Ucello, byly umělecký účinek dosažený světelnou modelací. Další příslušník rodu Medicejských Lorenzo de' Medici (zvaný později pro jeho umění milovnost a mecenát přízviskem Nádherný) byl patronem a objednatelem maleb od malíře S. Botticelliho. Ten během své kariéry vytvořil také celou řadu sakrálních maleb,

z našeho úhlu pohledu budou důležité zejména malby, jejichž náměty čerpal z antické mytologie (*Primavera/Jaro*, kolem 1481; *Zrození Venuše*, kolem 1485, *Mars a Venuše*, kolem 1485, *bohyně Pallas s Kentauřem*, kolem 1482). Díla jsou inspirována klasickou mytologií, i když jim předlohou nebyl žádný z jednotlivých textů, nicméně jejich interpretace závisí na výkladu hned několika rozdílných textových zdrojů. Badatelé je interpretují především v souvislosti s básnickou a filosofickou tvorbou soudobých humanistů. Při výkladu je zohledněna zejména novoplatónská filosofie, spatřující paralely mezi antickou mytologií a křesťanstvím.

Co se *námětů* týče, v renesančním období se mimo tradičních sakrálních námětů začaly těšit motivy známé z literatury antického starověku, a to jak náměty historické, tak mytologické. Textem, který řadě renesančních (a později také barokních a mladších) umělců poskytl bohatou škálu příběhů a námětů byly *Metamorfózy* římského básníka žijícího v 1. století po Kristu **Publia Ovidia Nasa**.

Období **vrcholné renesance** je obvykle vyznačováno rozpětím let 1500–1520, přičemž závěrečné vymezení je datem smrti jednoho z jejich význačných protagonistů malíře **Rafaela Santiho**. Někteří badatelé považují za zlom rok teprve rok 1527, kdy armáda císaře Karla V. napadla a zpusťovala Řím (Sacco di Roma). Termín „vrcholná renesance“ byl poprvé uplatněn výše vzpomínaným švýcarským historikem J. Burkhardtem. Svůj původ má v popisu vrcholného stylu malby a sochařství raného 16. století Johana Joachima Winckelmann z roku 1764. V obecné rovině renesančního umění jako celku období vrcholné renesance vyznačuje obnovené položení důrazu na klasickou tradici a rozšiřování uměleckého mecenátu. Z hlediska formálního nakládání s vyobrazením lidské figury dochází koncem období ke kreativní deformaci (prodloužení) vyobrazených těl – pozdní fáze renesančního stylu je označována jako **manýrismus**. Kromě zmiňovaného Rafaela k představitelům vrcholné renesance jsou **řazeni Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonaroti** a architekt **Donato Bramante**.

## 11.5 Specifika literárních textů vztahujících se k renesančnímu umění

K renesančním umělcům, kteří byli také literárně činní, patřil architekt a humanistický učenec **Leon Batista Alberti**. K jeho průkopnickým dílům patřilo pojednání o kryptografii a italské gramatice. Úzce spolupracoval s florentským astronomem a kosmografem Paolem Toscanellim a zpracoval pojednání *Descriptio urbis Rome* o geografii Říma. K nejslavnějším patří ovšem jeho práce o výtvarné tvorbě. Spis *O malířství (Della pittura)* zpracovává pravidla optiky a perspektivy, které představuje jako základní metody zobrazování pro malíře a architekty. K úvahám o podstatě malířské tvorby mimo rozboru principů perspektivy jsou v díle také stati o kompozici malířského díla a užití barev. Své teoretické úvahy o umělecké tvorbě Alberti představil také ve spise *O sochařství (De statua)* a *O stavitelství (De Re Aedificatoria)*. Poslední zmíněný titul byl publikován v roce 1452. Alberti, který pobýval v Říme, věnoval značnou pozornost studiu antických památek.

Tyto znalosti zúročil právě v tomto pojednání, které bylo prvním renesančním spisem o architektonické tvorbě.

V díle, které je svým členěním inspirováno Vitruviovým antickým textem, Alberti pojednává o širokém spektru témat sahajícím od historie a urbanismu, přes stavitelské techniky po estetiku architektonických děl. Kniha zprostředkovala představy a teorie florentské renesance dalším učencům a architektům také mimo Itálii. Albertiho dílo mělo charakter učeného pojednání, které, jak sám uvedl, nebylo určeno pouze praktikům, ale těm, co se architekturu zajímali také z teoretického hlediska. Odlišného charakteru byla publikace dalšího architekta, který rovněž zpracoval publikaci o svém oboru. Byl jím manýristický architekt **Sebastiano Serlio**, který se podílel na budování jedné z nejslavnějších francouzských renesančních staveb – zámku *Fontaineblau*. Serlioovo pojednání *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, jehož první vydání bylo publikováno v roce 1537, bylo zaměřeno především ke stavební praxi a na rozdíl od staršího pojednání L. A. Albertiho bylo také doprovázeno ilustracemi. Ty následně posloužily celé plejádě architektů jako následováníhodný vzor.

### KONTROLNÍ OTÁZKA



Jmenujte dvojici nejvýznamnější renesanční traktáty o architektonické tvorbě. Uveďte, v čem se mezi sebou odlišují.

## 11.6 Renesanční texty o umění

Dalším literárně činným umělcem vrcholné renesance byl architekt a malíř **Giorgio Vasari**. Spíše než svou malbou a architektonickým dílem se proslavil svou biografickou encyklopedií zvanou, obsahující biografie jednotlivých umělců (Vasariho současníků i již nežijících tvůrců). Dílo zvané *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů* (it. *Vite de più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*), bylo poprvé publikováno v roce **1550** a autor jej věnoval výše vzpomínanému významnému renesančnímu mecenáši Cosimu De' Medici.

*Druhé, přepracované a rozšířené vydání* totožného titulu bylo vtištěno v roce **1568**. Vasari ji díky tomuto dílu často označován jako první historik umění. Mimo životopisů je součástí pojednání také oddíl zasvěcený uměleckým technikám. V úhrnu Vasari připisuje hlavní zásluhy na uměleckém progresu Florentánům. Umělecké úspěchy dalších italských výtvarníků, v první edici textu například nejsou vůbec zmiňováni Benátčané (například slavný benátský malíř **Tizian Vecelli**). Vasariho biografie jsou ozvláštněny řadou anekdotických příhod, z nichž je jen část pravdivá. Některé z nich jsou odvozených z antických textů. Například příhoda, v níž mladý Giotto namaluje na plochý povrch tak realistickou mouchu, že zmate svého staršího mistra a učitele Cimabua, který se jí uveden



v omyl pokusí odehnat, je inspirována antickým příběhem o malíři Apellovi. Řadu nepřesností, chybných autorských připsání a datací dokázalo odhalit až moderní uměleckohistorické bádání, opřené o zevrubný archivní průzkum. Vasariho publikace přesto dosud slouží jako zásadní pramen pro poznání uměleckého života zejména jeho současníků.

Vasari se svým literárním dílem zapojil také do specifické renesanční diskuze, jejímž cílem bylo srovnání uměleckých druhů malby a sochařství (do jisté míry též architektury) a argumentace, který z daných druhů je hodnotově stavěn nejvýše a v jakých ohledech se navzájem odlišují. Tato typicky renesanční rétorická diskuze se nazývá **paragone** (italsky *srovnávání*). Vasari například prohlašuje, že základem všech umění je kresba (it. *disegno*). Leonardo da Vinci ve svých zápiscích, které před rokem 1542 shromáždil Francesco Melzi a teprve v polovině 17. století publikoval Raffaello du Fresne pod názvem *Pojednání o malbě* (it. *Trattato della pittura*), například zmiňuje, že v nárocích kladených na umělce nic nepředčí malbu. Další ze slavných, písemně zaznamenaných renesančních sporů o tom, které z umění je nejpřednější, nalezneme v publikaci o dvorské etiketě a mravech literáta **Baldassara Castiglione** příznačně zvané **Dvořan**. Tyto paragone se staly fundamentem kategorizace uměleckých druhů (a později, zejména v baroku také žánrů), petrifikovaných uměleckých teoriemi rozvíjenými na nově zakládaných akademiích.



### KONTROLNÍ OTÁZKA

Vysvětlete pojem paragone.

Renesanční umělci byli často polyhistori (vynikali v řadě oblastí lidského vědění a aktivit). Mnoho z nich ovládalo na mistrovské úrovni architektonickou tvorbu, malbu, sochařství, drobnou i monumentální plastiku či grafické techniky. Jak jsme si ilustrovali výše, řada z nich byla také literárně činná. Mimo odborných či učených pojednání řada umělců tvořila také krásnou literaturu. Básnické tvorbě, která se již od starověku těšila vysoce hodnocenému statusu intelektuální činnosti, se věnoval například **Michelangelo Buonarroti**. Z jeho více než tři set známých básní tvoří většina sonety, i když mezi nimi figurují také madrigaly a kvartety. Celá desetina z celku je dedikovaná mladému italskému šlechtici Tommaso dei Cavalieri, k němuž Michelangelo v závěru svého života choval milostnou náklonost. Edice Michelangelových sonetů byla zpracována a publikována jeho prasynovcem v roce 1623. Některé z jeho básnických děl se vztahovaly také ke slavným uměleckým dílům. Známým příkladem je báseň, v níž Michelangelo líčí strážně doprovázející jej při malbě jeho snad nejznámější fresky – výmalby klenby Sixtinské kaple:

Z té trýzně krk mi zduřel, vole vláčí,  
to kocourům tak roste v Lombardii  
či jinde kdes, kde škůdnou vodu pijí,  
a pupek vzdýmá se a k bradě tlačí.



K nebesům vousy ježím, téměř stáčí  
v týl se mi, prsa mám jak od Harpyjí,  
a štětec, jak se z něho barvy lijí,  
přejnou mě strakatinou shůry smáčí.  
Kyčle mi vhrězly v břich a dech mu ouží  
a na zadek mě rovnováha zmáhá,  
a jak bych bez očí byl, vrávorám.  
Kůže má povislá se vpředu dlouží  
a vzadu zase nadost nedosahá,  
jak syrský luk se křívím, napínám.  
A tak, co v hlavě mám,  
vyjde co tvar jen potvorný a zlý.  
Kdo z hlavně křivé rovně vystřelí?  
Ten výtvar mrtvý, mdlý  
ty, Jene, obhaj, čest mou a mé chtění.  
Nejsem zde na místě. A ve mně malíř není.

Specifickým literárním produktem, který slučoval psané a obrazové sdělení a jehož původ koření v renesančním období, jsou **emblematické knihy či příručky**. I když několik raných emblematických kompendií bylo výhradně textových, valná většina sestávala z textu doplněného o obrazový motiv. V 15. století se pojem emblému konstituoval jako architektonický odborný termín (*terminus technicus*). Pojmu bylo užito k ozančení vyobrazení (malované, sochané, kreslené) připojeného ke stavbě. Stejně jako nápisy patřil dle soudobého výkladu do repertoáru architektonické dekorace. Od publikování výše probíraného architektonického traktátu L. B. Albertiho, byly emblémy spojovány s egyptskými hieroglyfy a byly považovány za v zapomnění upadlý univerzální jazyk. Proto znalost emblému v rámci renesančního pojetí spadala do ranku znalosti starověku, do nějž se počítala nejen řecká a římská antika, ale také starověký Egypt. O tom svědčí mimo jiné také počet obelisků vztyčených v Říme v 16. a 17. století.

První emblematická příručka byla publikována v Augburgu v roce **1531** a jejím autorem byl italský právník **Andrea Alciato**. Vydání této knihy vyvolalo po celé Evropě vlnu zájmu, který trval bezmála další dvě století. Populární emblematické kompendium **Francise Quarlese**, poprvé vydané v roce **1635**, bylo publikováno v řadě dalších vydání. Emblémy v těchto příručkách sloužily jako moralistní kombinace textu a vyobrazení, které měly čtenáře přivést k introspektivnímu zkoumání a reflexi jeho vlastní životní situace. Interpretačně náročná díla byla přístupná pouze užšímu kruhu poučených konzumentů, což bylo ostatně typické také pro další manýristickou uměleckou produkci.

### KONTROLNÍ OTÁZKA



Kdo byl autorem nejstarší známé emblematické příručky?



## **SHRnutí KAPITOLY**

V kapitole jsme věnovali pozornost vývoji výtvarného umění v renesančním období, především v oblasti kontinentální Evropy. Ve stručnosti jsme představili vývoj renesanční architektury, sochařství a plastiky. Rovněž jsme se zabývali soudobými literárními texty, pojednávajícími o výtvarném umění. Představeny budou také užívané literární předlohy.

---

## 12 VÝVOJ BAROKNÍHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ A JEHO REFLEXE V LITERÁRNÍ TVORBĚ

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola představí vývoji výtvarného umění v barokním období, především v oblasti kontinentální Evropy. Ve stručnosti bude prezentován vývoj architektury, sochařství a plastiky. Bude se rovněž zabývat soudobými literárními texty, pojednávajícími o výtvarném umění. Představeny budou také užívané literární předlohy. Pozornost bude věnována rovněž kapitolám z dějin barokní knižní kultury.

### CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly dokážete:

- charakterizovat genezi a typické znaky barokní architektury
- charakterizovat genezi a typické znaky barokního sochařství
- charakterizovat genezi a typické znaky barokní malby
- definovat literární texty, které byly umělci v barokním období využívány jako zdroje inspirace a poučení pro vlastní tvorbu

### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



cca 200 minut

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



dynamické baroko, barokní klasicismus, hagiografické cykly, kult svatého Jana Nepomuckého, koncept totálního uměleckého díla, tzv. bel composto, barokní knižní vazba, milostivé obrazy, barokní topografie

## 12.1 Obecná charakteristika barokního výtvarného umění

**Baroko** je mimořádně zdobný a často extravagantní styl, projevující se vedle výtvarného umění také v hudbě a dalších uměleckých žánrech. Barokní umění se v Evropě (a díky koloniálním výbojům také za hranicemi Starého kontinentu) rozvíjelo v rozmezí mezi raným 17. a polovinou 18. století. Ve druhé polovině 18. století se rozvíjela ještě zdobnější a dekorativnější varianta barokního slohu – **rokoko** (někdy také označovaná jako pozdní barok). Rokoko bylo následně vystřídáno uměleckou tvorbou označovanou jako novoklasicistní. Vznik a rozvoj barokního umění v Evropě je spojen s patronací katolické církve. Za „rodiště“ barokního umění můžeme označit opět Itálii, tentokrát však centrum Papežského státu a katolické církve Řím.

Kořeny barokního umění tkví v architektonické tvorbě potridentského období (z hlediska církevních dějin někdy bývá jako období tridentského katolicismu označován časový úsek od závěru Tridentského koncilu do závěru Druhého vatikánského koncilu v roce 1965). **Tridentský koncil** zasedal v letech **1545–1563** a jeho hlavním cílem bylo reforma katolické církve, reagující na sílící reformaci protestantskou. K závěrům Tridentského koncilu patřila také ujednání o podobě a užívání náboženských obrazů. Byla ustavena doktrína a související koncepce umělecké tvorby, která dle závěru koncilu měla promlouvat zejména k obyčejným lidem a podílet se na srozumitelném tlumočení katolických dogmat. Návazné baroko, na rozdíl od intelektuálně náročného, pro úzkou skupinu určeného manýrismu, cílilo na oslovení mas. Programově šlo tedy o působivé umělecké vyjádření, které bylo myšlenkově přístupné širokým vrstvám obyvatelstva.

Závěry Tridentského koncilu byly určující, i když nepřímou, rovněž pro architektonickou tvorbu. Barokní kostely se základním dispozičním členěním diametrálně odlišovaly od starších středověkých a renesančních svatyní. Dominantním prostorem byl ústřední prostor, shromážděště věřících, který býval zpravidla završen kupolí, symbolizující propojení pozemské a nebeské sféry. Významný byl přímý kontakt věřících s hlavním oltářem, u něž byla celebrována mše. Separátní vedlejší oltáře byly dedikovány kultur jednotlivých světců. Za první římský kostel, který splňoval tyto požadavky, můžeme označit hlavní kostel nejdůležitějšího protireformačního řádu – Tovaryšstva Ježíšova (Jezuitů), založených sv. Ignácem z Loyoly v roce 1534. Římský kostel **Il Gesù** byl vybudován architekty **Giacomo da Vignola** a **Giacomo della Porta**, tvořícími v manýristickém stylu. Fasáda kostela, realizovaná dle návrhu druhé architekta, prozrazuje nastupující baroko. Hlavní jezuitská svatyně byla vysvěcena v roce **1584**. Dle vzoru tohoto chrámu byly zbudovány desítky staveb po celém světě (jezuité byli řádem misijním, který šířil katolickou víru do dříve z církevního hlediska pohanských oblastí). Bazilikální a centrální kostely se budovaly i nadále, avšak v menší míře a na základě specifického zadání.

Navrátíme-li se k obecné charakteristice barokního stylu, je možné uvést, že barokní umělci rádi využívali kontrastu, pohybu, bujarého ornamentu, sytých barev, monumentality, ilusionismu a momentu překvapení, aby v divákovi vzbudili jako bezprostřední emociální odezvu úžas. Po svém etablování a rozvoji v Římě na počátku

17. století se baroko rychle šířilo do Francie, severní Itálie, Španělska a Portugalska, střední Evropy a jihu německých zemí.

### KONTROLNÍ OTÁZKA



Ve kterém dnešním státě se začalo barokní umění rozvíjet nejdříve?

Co se samotného pojmu *baroko* týče, tímto termínem (*barocco*) se v portugalštině označovala perla nepravidelného tvaru. Před 18. stoletím se však termín používal výhradně ve šperkařství. Ve středověké scholastické logice pojem baroko označoval vše chybu v logickém úsudku. V sedmnáctém století je zaznamenáno užití termínu „barokní“ ve významu „tordovaný“ (například tordovaný dřík sloupu). Stejně jako v případě předešlých slohů byl i pojem baroko/barokní nejprve chápán posměšně. Historici umění a umělečtí kritikové poloviny 19. století termín baroko/barokní užívali pro posměšné označení postrenesančního umění. V takto pejorativním duchu pojem užil například dříve několikrát zmíněný historik **Jakob Burckhardt**. První kdo se barokním umění seriózně a bez předsudků zabýval byl historik umění **Heinrich Wölfflin**, který v roce 1888 v Mnichově publikoval svou slavnou monografii *Renaissance und Barock*. Z českých badatelů vzpomeňme **Vojtěcha Birnbauma**, který ve 20. letech 20. století formuloval tzv. „barokní teorii“, aplikovanou na obecné zásady vývoje stylu (*studie Barokní princip v dějinách architektury*, publikovaná v roce 1927 v časopise Styl). V určité fázi vývoje stylu, např. gotického, dle Birnbauma nastává „barokní“ fáze, kdy dochází k záměrnému porušení a přestoupení doposud platných pravidel a zásad vždy, když se má sloh příležitost plně rozvinout. Charakteristiku baroka jako pozdního, krouceného a pravidla překračujícího slohu použil ve dvacátých letech dvacátého století historik umění Vojtěch Birnbaum při formulaci tzv. „barokní teorie“.

## 12.2 Orientační periodizace barokního výtvarného umění

- 1650–1670 rané baroko
- 1680–1720 vrcholné baroko
- 1725–1750 pozdní baroko/rokoko/klasicismus

## 12.3 Rozšíření a hlavní znaky barokního výtvarného umění

V průběhu 17. a 18. století se baroko rozšířilo nejen do celé Evropy a v rámci Ruska i do Asie, ale také do zejména Jižní Ameriky. Proniklo do všech uměleckých a životních projevů (architektura, výtvarné umění, literatura, divadlo, hudba), proto jej můžeme označit za univerzální a jednotný umělecký styl. Jak jsme několikrát uvedli, kolébkou barokního

umění byla Itálie, později ovšem tvůrčí podněty vycházely rovněž z Německa, Rakouska, Nizozemí a severských oblastí.

Pro baroko je typické stírání hranic mezi architekturou, plastikou a malbou s cílem vytvoření jednotného společného účinku. Německá uměnovědná historiografie hovoří o tzv. „*Gesamtkunstwerk*“, což lze česky vyjádřit jako o „celostním uměleckém díle“. Příznačný je rozvoj iluzionistické malby, uplatňovaný například při rozsáhlých freskových výzdobách kleneb barokních kostelů. Tento barokní ilusionismus v malbě označujeme termínem *Trompe-l'œil* (franc. klam oka). V architektuře malba předstírá plastické prvky – architektura používá malbu napodobených stavebních prvků (pilastry, sloupy, římsy) ke zvýšení působivosti. Plastika v barokních konceptech nefiguruje jako separátní umělecké dílo, ale podřizuje se celku a bývá doplněno malbou. Umění barokní iluzivní freskové výzdoby, pojícím malbu a architekturu, nazýváme uměním kvadratury.

Baroko obecně (i když ne výhradně, viz barokní klasicismus) dává přednost asymetrickým formám, vyklenutým a vydutým zaoblením, nadsazeným proporcím, prostorově rozvinutým gestům, efektním perspektivám. Výrazným prvkem barokního umění je pohyb. Renesanční umění je z hlediska této dynamiky statické, jeho ideálem je stavba vybudovaná na půdorysu kruhu. Baroko je naopak dynamické – jeho ideálem je ovál či elipsa. Dle výkladu některých badatelů baroko končí již na přelomu 17. a 18. století. V Českých zemích je to velmi dobře patrné po roce 1721 a 1729, kdy došlo k blahoslavení a svatořečení nejvýznamnějšího českého barokního světce Jana Nepomuckého. Monumentální baroko se mění v hravé, zjemnělé a zdobné rokoko.

Tato změna je nejvíce patrná ve Francii. Ve střední Evropě je však příhodnější mluvit o pozdním baroku, neboť v tomto geografickém kontextu nedochází k tak výrazné proměně. K českému pozdnímu baroku řadíme velikány českého umění například architekt **Kilián Ignác Dientzenhofer** (*kostel sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze, kostel sv. Máří Magdaleny v Karlových Varech a další*) či malíř **Václav Vavřinec Reiner** (*například freska alegorie Umění v sale terreně zahrady Vrřbovského paláce v Praze*). Tato v Česku hluboce zakořeněná barokní kultura ztrácí svou vitalitu až hluboko za polovinou 18. století, kdy je pozdní baroko nahrazeno strohým klasicismem.

## 12.4 Stručná charakteristika barokní architektury

Raně barokní architekturu reprezentují zejména osoby stojící za přestavbou hlavního katolického kostela – katedrály římského biskupa/papeže – vatikánské baziliky sv. Petra: raně barokní architektonickou tvorbu ovlivnilo dílo **Giacoma della Porty, Jacopa da Vignoly**. Připomenout bychom měli také výše probírané autory vzorového jezuitského chrámu *Il Gesù*, Opomenut by neměl být ani **Carlo Maderno**, jehož mariánský sloup před římskou bazilikou Panny Marie Sněžné inspiroval stavbu nesčetných mariánských sloupů nejen v Itálii, ale i ve zbylých částech Evropy.

K nejvýznamnějším barokním architektům a průkopníkům nového slohu můžeme počítat **Giana Lorenze Berniniho** (také malíř a sochař), **Francesco Borromini** a **Guarina Guarini**. Na tyto přední italské architekty navázala řada dalších významných italských i zaalpských architektů. Například na posledního jmenovaného architekta, činného především na Sicílii a později zejména v Turíně, pak navázali také tvůrci aktivní v Čechách. Byli to architekti spjatí s tzv. *radikálně barokní stavební skupinou* (vyznačující mimořádně rafinovaným dynamismem staveb, projevujícím se jak v interiéru, tak exteriéru staveb) Byli jím příslušníci rodiny Dientzenhoferů, jejíž dva členové, otec Kryštof a syn Kilián Ignác, působili převážně právě v českých zemích. Ze široké plejády českých architektů a stavitelů barokního období bychom neměli opomenout ještě alespoň **Jan Blažej Santini-Aichel**, vzpomínaného výše v souvislosti s tzv. *barokní gotikou*. K dalším významným středo- a západoevropským tvůrcům patřili například **Johann Bernhard Fischer von Erlach**, **Johann Lukas von Hildebrandt** či **Balthasar Neumann**.

## 12.5 Stručná charakteristika barokního sochařství a malířství

K významným barokním malířům patří **Michelangelo Merisi zvaný Caravaggio**, **Diego Velázquez**, **Peter Paul Rubens**, **Rembrandt van Rijn**, **Pietro da Cortona**, **Giovanni Battista Tiepolo** nebo **Andrea Pozzo**. Poslední jmenovaný se výrazným způsobem zasadil o rozvoj a rozšíření umění kvadratury (viz výše) ve střední Evropě a v českých zemích. Z českých barokních malířů vzpomeňme alespoň **Karla Škrétu**, **Petra Brandla** a výše zmiňovaného **Václava Vavřince Reinera**.

Jedním ze základních znaků barokního sochařství jsou dynamicky pojednané ošacení a draperie. Zcela klíčovou osobou barokního sochařství je výše vzpomínaný Gian Lorenzo Bernini, který svým sochařským dílem do značné míry předznamenal další vývoj barokní plastiky. V určitém ohledu na něj navazují takřka všichni další barokní sochaři, mezi něž patří i nejvýznamnější reprezentant českého barokního sochařství Matyáš Bernard Braun. Dalším, podobně významným českým sochařem byl Ferdinand Maxmilián Brokoff, jehož tvorba však představovala odlišnou, klasicistně laděnou stylovou polohu.

Výše vzpomínaný **G. L. Bernini** byl z hlediska geneze barokního umění významný nejen jako invenční sochař, ale také objevitel a průkopník konceptu komplexního výtvarného díla (na začátku kapitoly zmiňovaného *Gesamtkunstwerku*), které se soudobou italskou terminologií nazývalo *bel composto*. Významným příkladem komplexního díla G. L. Berniniho, spojujícího několik uměleckých druhů v mimořádně působivý teatrální efekt je sousoší a další *výzdoba kaple rodiny Coraro* v římském kostele Santa Maria della Vittoria představující *Extázi svaté Terezy*. Ústřední sochou tohoto komplexního výtvarného díla, doplněného o další působivě komponovanou sochařskou, malířskou a intarzovanou výzdobu, je světice **Terezie z Avily** v okamžiku vrcholu své mystické vize, kterou zaznamenala ve svém životopise.

Sousoší je umístěno na pozadí zlatých paprsků, které se snášejí z hůry. Dojem je podpořen situováním okenního otvoru nad sochou, který je tudíž při čelním pohledu



divákovi skryt. Pod paprsky leží mladá a krásná řeholnice, která levituje v extatických mdlobách na oblačných mračnech. Divoce vlající drapérie, které kromě nohou, rukou a hlavy kryje tělo světice, dává tušit jemné jeho obrysy. Nad figurou světice stojí ve vítězném postoji anděl, v pravé ruce držící šíp, kterým jako vyjádření proniknutí Boží láskou probodl Terezino srdce. Vzrušený stav slastné a současně bolestné závratě sv. Terezie z Avily (zvaná též d Ježíše) sama popsala takto:

*„...krásný anděl jako stvořený ze samého světla. V ruce držel dlouhý zlatý šíp a měla jsem dojem, že na jeho hrotu zableskl oheň. Bylo to, jako by mi šípem několikrát probodl srdce a ten pronikl až do mých vnitřností, a když jej vytahoval, bylo to, jako kdy by mi je bral s sebou. Ta bolest byla tak opravdová, že jsem několikrát zasténala, ale ta hrozná trýzeň byla tak sladká, že byste chtěli, aby nikdy nepřestala...“*

Toto klíčové dílo barokního výtvarného umění, objednané kardinálem Federicem Cornaro, G. L. Bernini zhotovil v letech 1647–1652. Volba daného schématu a kompozice jednotlivých prvků souvisela s potridenstským kanonizačním procesem, který vzhledem k obsahu jejího životopisu (ve španělském originále zvanou *El Libro de la Vida* a publikovanou v letech 1562–1565) vyvolal v protireformačních církevních kruzích bouřlivou diskuzi a řadu kontroverzí.

Ze širokého spektra námětů profánních a sakrálních **námětů**, jež rozvíjeli umělci barokního období (často v návaznosti na své renesanční předchůdce) akcentujeme **hagiografické cykly**, zpodobňující události ze života světců. Světcem nejprve českého a poté celosvětového baroka byl **sv. Jan Nepomucký**, kanonizovaný právě v barokním, resp. v pobělohorském období. Jan Nepomucký žil ve středověku, v době krále Václava IV. a byl vysoce postaveným duchovním, zastával funkci generálního vikáře pražského arcibiskupa. Z pozice výkonu své funkce se dostal do sporu s králem (jádro sporu tkvělo v nepřátelství mezi králem a blízkým spolupracovníkem a nadřízeným Jana Nepomuckého, pražským arcibiskupem Janem z Jenštejna. Důvodem rozepře bylo obsazování vysokých církevních postů, spor eskaloval po smrti opata kladrubského kláštera. Král chtěl v Kladrubech zřídit nové biskupství a umenšit tak arcibiskupovu moc. Jan z Jenštejna však jmenoval navzdory králi nového opata. Vikář Jan z Nepomuku byl proto v roce 1393 zajat, mučen a následkům mučení též podlehl.

Zejména díky historiografickému dílu renesančního dějepisce **Václava Hájka z Libočan – Kronice české** – práci známou také řadou omylů, nepřesností a smyšlenek, se obecně rozšířil odlišný výklad. Ten se stal později součástí svatojánské legendy a pevnou součástí svatojánské ikonografie. Dle Hájkova podání měl být Jan Nepomucký zpovědníkem královny manželky, královny Žofie. Jeho násilná smrt pak měla být přímým důsledkem nevyzrazení zpovědního tajemství. Dle výpovědi historických faktů i světcovy legendy byl Jan Nepomucký svržen z Karlova mostu do Vltavy. Také z toho důvodu bývala často sochařská zpodobnění toho světce a českého zemského patrona často situována na mostech či v blízkosti vodních toků. Sv. Jan Nepomucký byl papežem kanonizován (svatořečen) v roce 1729, jeho kult se zejména v českých zemích těšil značné oblibě již v 17. století. K zásadním dílům rané ikonografie tohoto světce patří česko-německo-



latinský spis zvaný *Fama Posthuma*, publikovaný v roce 1641. Toto první samostatné literární zpracování svatojánské legendy bylo doplněno rytinami významného českého barokního malíře **Karla Škréty**.

### KONTROLNÍ OTÁZKA



Uveďte příklad barokního uměleckého díla využívající konceptu tzv. Gesamtkunstwerku?

## 12.6 Barokní knižní kultura

V obecné rovině přispěl k rozšíření vlastnictví knih jak ve světském, tak sekulárním prostředí zejména objev knihtisku a jeho následné masové rozšíření během renesančního období. Knižní soubory vznikaly vedle církevního a šlechtického prostředí také v prostředí měšťanském. Bibliotéka byla dle soudobých teorií nezbytným doplňkem reprezentativního obydlí urozeného velmože. S nástupem baroka se dále rozvíjejí jak světské (panovnické, šlechtické, měšťanské), tak církevní bibliotéky (zejména klášterní). K systematickému uložení knih určené knihovny jsou součástí šlechtické reprezentace. Honosného architektonického ztvárnění se však dočkávají také klášterní knihovny. Náročně pojedené knihovní sály bývaly zpravidla doplněny neméně výpravou sochařskou a malířskou výzdobou, která často jednak alegoricky tematizovala vzdělanost a lidské poznání, jednak odkazovala k uspořádání knihovnických celků.

K mimořádně cenným příkladům barokních klášterních knihoven patří knihovna pražského Klementina či Strahovského kláštera. Pokud bychom měli uvést alespoň jeden příklad panovnické či šlechtické knihovny, pak zvolíme dvorní knihovnu (něm. *Hofbibliothek*) ve vídeňském sídle habsburských panovníků – v Hofburgu. Nákladná reprezentativní bibliotéka byla v letech **1723–1726** zbudována z popudu císaře **Karla VI.** Architektem stavby byl v rakouských zemích činný **Johan Bernard Fischer z Erlachu**. Klenbu impozantní kopule slavnostního knihovního sálu, která až do 19. století dominovala siluetě panovnické rezidence, pokryla rozsáhlá fresková výmalba, kterou v letech **1726–1730** realizoval malíř **Daniel Gran**. Freska ve středu kupole představuje apoteózu stavebníka – císaře Karla IV. Po obvodu byly situovány uměleckořemeslně zpracované knihovní skříně. Nezbytností barokních knihoven byly také další učenecké parafernálie – busty nebo sochy významných filozofů či zemské a astrální glóby, teleskopy a mapy.

### KONTROLNÍ OTÁZKA



Které významné barokní knihovny ve středoevropském prostoru znáte?

Z hlediska dějin barokní knižní kultury bylo typické, že rozmanité svazky byly opatřovány jednotnými vazbami, často vázanými ve vzácné, barvené kůži. Na hřbetu byly opatřovány nejčastěji opět unifikovaným, nejčastěji zlaceným vtačovaným nápisem označujícím konkrétní titul. Takto vizuálně sjednocené hřbety knih, uložené v policích, vytvářely kýženou „kulisu“, která se v duchu výše několikrát zmiňovaného Gesamtkunstwerku podílela na celkovém účinku prostoru na návštěvníka. Předsádky knih se v barokním období často opatřovaly vlastnickými značkami, které byly opět, podobně jako názvy na hřbetech knih, vtačovány přímo do desek – nazýváme je supralibros (na rozdíl, od ex libris, které nacházíme vevnitř, nejčastěji na předsádce či prvním listu knihy). Co se obsahu dodnes dochované barokní knihovny v Hofburgu týče, nezanedbatelnou část ze zde uložených knih (celkem zhruba 200.000 tisíc svazků), zhruba 15.000 svazků pochází ze zaniklé barokní knihovny Evžena prince Savojského. Právě tyto knihy jsou opatřeny náročnými barokními vazbami ve vzácném žlutém, modrém a červeném marockém pergamenu (jemně vyčiněné kůži).



### KONTROLNÍ OTÁZKA

Jaký je rozdíl mezi exlibris a supralibros?

---

## 12.7 Synkreze obrazu a textu v barokním umění – univerzitní teze

Specifickým typem barokní grafické produkce byly **univerzitní teze** (či pouze jednoduše teze) a grafické výzdoby tiskem vydaných disertací. Tyto grafická díla často zpracovávali renomovaní umělci a z hlediska umělecké kvality tyto díla dosahovala vysoké úrovně. Nejprve bylo účelem těchto grafik dát ve známost závěrečnou univerzitní obhajobu. Nad touto informativní funkcí v důsledku dalšího vývoje tohoto média později převážila jejich reprezentativní funkce. Na univerzitních tezích mohly být mimo patronů, jejichž symbolickou ochranou chtěli být studenti krytí, také alegorie konceptů učených rozprav či disertací.

## 12.8 Barokní texty o výtvarném umění

V souvislosti s pobělohorským rozvojem mariánské úcty a poutnictví souvisí trojice spisů barokního historika, pedagoga a spisovatele **Bohuslava Balbína**. Ten s významným topografickým akcentem popsal trojici hlavních mariánských poutních míst v Zemích koruny české, v nichž byly uctívána zázračná vyobrazení Panny Marie (milostivý obraz/vyobrazení (lat. *imago*) – *Gnadenbild*, na věřícího je při adoraci zázračně přenášena Boží milost, proto *milostný* či *milostivý*).

Byly to latinské spisy:

- *Diva Vartensis* (dílo pojednává o mariánském poutním místě v dolnoslezském městě Varta, které leží na hranicích historických zemí Kladsko a Slezsko, část textu se věnuje tamnímu mariánskému kultu, popisu zázraků a podobně, část se zaměřuje na popis chrámu a mariánské sochy samotné. Text byl publikován v roce 1665)
- *Diva Sancti Monti* (dedikované popisu poutního místa Svatá Hora u Příbrami, kde byla do roku 1775 uctívána lidová gotická plastika Panny Marie Svatohorské)
- *Diva Turzanensis* (tato práce je věnována zázračné mariánské soše, gotické plastice ze 13. století, uctívané v kostele Zvěstování Panny Marie v Tuřanech u Brna (dnes městská část). Publikace o Panně Marii Tuřanské z roku 1658 byla doplněná také rytinou, vyobrazující jak samotnou zázračnou sochu, tak původní podobu poutního chrámu, který byl později nahrazen novostavbou.

### KONTROLNÍ OTÁZKA



Vysvětlete pojem milostivý obraz. Dovedete jmenovat příklady známých milostivých obrazů?

---

### SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola představila vývoji výtvarného umění v barokním období, především v oblasti kontinentální Evropy. Ve stručnosti prezentovala specifika vývoje architektury, sochařství a plastiky. Zabývala se rovněž soudobými literárními texty, pojednávajícími o výtvarném umění. Představeny budou také užívané literární předlohy – pozornost byla věnována barokním hagiografickým cyklům a mariánské ikonografii.

---

## 13 UMĚNÍ KLASICISMU A ROMANTISMU A JEHO REFLEXE V LITERÁRNÍ TVORBĚ



### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V návaznosti na předcházející kapitolu budeme dále sledovat vývoj výtvarného umění v období klasicismu a romantismu. Opět se zaměříme na architekturu, sochařství a malířství.

---



### CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- charakterizovat genezi a typické znaky klasicistní architektury, sochařství a malby
  - charakterizovat genezi a typické znaky výtvarného umění v období romantismu
- 



### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

cca 80 minut

---



### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

klasicismus, romantismus, josefinismus, neoklasicismus

---

### 13.1 Obecná charakteristika výtvarného umění klasicismu

**Klasicismus** ve výtvarném umění se v obecné rovině vyznačuje vysokým hodnocením klasické epochy (klasického období antického starověku), které je považováno za normativní hodnotové měřítko soudobé tvorby. **Klasicizující umění** je ve svém výrazu považováno za střízlivé a formalistní, někdy až chladné. Klasicismus zahrnuje kánon obecně uznávaných ideálních forem. Klasicizující tendence se objevují ve všech stylech

post medievální Evropy, v některých obdobích se však stávají dominantní stylovou polohou – tak tomu bylo v epoše osvícenství, kterému ve výtvarném umění dominoval neoklasicismus.

Obnovou či návratem ke klasickým formám, motivům a námětům se vyznačovala italská renesanční malba a sochařství. V 15. století výše probíraný **Leon Batista Alberti** ve svých teoretických textech pracoval s idejemi, které se dočkaly plného rozvoje ve vrcholné renesančním období (například ve slavné nástěnné malbě **Rafaela Santiho** *Aténská škola*). Tyto principy byly dále rozvíjeny v 17. století. Klasicizující malby produkovali například francouzští malíři **Nicolas Poussin** a **Charles le Brun**. Významnými klasicizujícími rysy se vyznačovala například francouzská barokní architektura 17. a 18. století. V případě barokní sochařské tvorby jsme si například v předchozích kapitolách uvedli, že klasicizujícím laděním se vyznačovala díla druhého z významných protagonistů českého barokního sochařství – **Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa**. Plného vyznění se klasicistní ideály dočkaly v období novoklasicismu. Geneze a rozšíření novoklasicismu je úzce spjata s texty literáta **Johana Joachima Winckelmann** (zejména dílo *Geschichte der Kunst des Alterthums* „*Historie starověkého umění*“ publikovaná v roce 1764). Podstatný vliv na rozšíření novoklasicismu obecně (a podobu Winckelmannových textů zvláště) měly také objevy antických památek v systematických odkrývaných antických městech Pompejích a Herculaneu, které byly pohřbeny pod sopečnou struskou a popelem od výbuchu Vesuvu v roce 79 po Kr.

### KONTROLNÍ OTÁZKA



Jak se jmenoval literát 18. století, s jehož prací je spojováno šíření ideálů novoklasicistního umění?

V českém kontextu se pojmem neoklasicismus často kryje s pojmem novorenesance (historizující sloh probíraný v příští kapitole). Z francouzského barokního klasicismu (podstatný rozvoj za posledního francouzského krále Ludvíka XVI.) v českém pojmosloví vychází empírový sloh, vymezený zhruba lety **1770–1850**. Tento nástup klasicismu přinesl osvícenský absolutismus (josefinismus), tehdy se klasicismus stal slohem osvícenských panovnických dvorů. Podstatný vliv na šíření klasicismu měla také Velká francouzská revoluce (počátek revoluce v roce 1789). Pro další vlnu klasicismu, která souvisí s Napoleonem Bonaparte a napoleonskými válkami, se užívá označení empír (z franc. empire, císařství). Vzorem této novoklasicistní (nebo empírové architektury) byla tedy architektonická tvorba francouzského císařství. Pojem empír se v českém kontextu užívá spíše pro označení architektury a děl užitého umění. K význačným příkladům užitého umění patří nábytková tvorba, která bývala mimo klasických vzorů často inspirována také staroegyptskou tematikou. Jak jsme si uvedli v první kapitole věnované vztahu literatury a výtvarného umění ve starověku, z popudu Napoleona Bonaparte bylo podniknuto několik vědeckých expedic do Egypta, v jejichž důsledku bylo do Evropy převezeno množství

starověkých egyptských památek. Tyto skutečnosti, spolu s rozluštěním hieroglyfického písma (1822), vzedmuly v Evropě vlnu zájmu, která se projevila mimo jiné i v uměleckořemeslné produkci. Klasicistní umělecká produkce představovala jistý protipól k simultánně vznikající rané novogotické a romantické tvorbě (viz příští kapitola). Nejen v oblasti uměleckořemeslné tvorby, ale také malířství se v době předbřeznové (vymezené závěrem Vídeňského kongresu ukončujícího Napoleonské války v roce 1815 a revolucí roku 1848) v jazykově německých oblastech v měšťanském prostředí dominoval *biedermeier*.

Ve druhé polovině 19. století se klasicistní architektura stala slohem zcela běžné, ordinérní městské stavební produkce (připomeňme alespoň masové rozšíření klasicistního nájemního pavlačového domu). Klasicistní koncepce a citace byly ve 20. století se několikrát využity k demonstrování pevnosti a síly, toto nezřídka konvenovalo násilnickým a diktátorským ideologiím totalitních režimů (fašismu, nacismu, komunismu).

## 13.2 Klasicistní architektonická tvorba

Klasicismu kladl důraz na symetrii, geometrii a pravidelnost. Stavby mají rovné linie, trojúhelníkové štíty (tympanony), časté je užití antikizujících pilastrů či sloupů. Oblíbené byl rovněž uplatnění motivu portiku. Na fasádách staveb býval často využit klasický architektonický detail (například motiv festonu a podobně).

Neoklasicistní architektonická tvorba těžila své prvotní impulzy z Francie a Anglie, kde byli činní architekti ovlivněni prací **J. J. Winckelmann**a. Druhá vlna klasicistní architektonické tvorby, spojovaná s obdobím expanzivní politiky Napoleonova císařství, byla z hlediska formální repertoáru a kompozice staveb více věrná svým antickým předobrazům. Antické památky byly architektům zprostředkovány grafickými médii. Co se pojednání interiéru staveb týče, zde sehrály rozhodující úlohu výzkumy v Pompejích a Herkuláneu, systematicky prováděné od 40. let 18. století, publikované a rozšiřované od 60. let 18. století. Impulsem byla výpravné osmidílné série publikací Herkulanejské starožitnosti (it. *Le Antichità di Ercolano*; 8 dílů), která podstatným způsobem (ornamenty, motivy, dekorativní schémata) ovlivnila soudobý interiérový design.

V českých zemích byly stavby podobě jako v dalších částech Evropy přísně souměrné, převládly u nich přímé geometrické tvary. Průčelí bývala většinou jednobarevná a jen střídmo zdobená. K nejoblíbenějším prvkům patřil, jak je uvedeno výše, střední portikus se sloupy. Sochařská výzdoba architektury se po antickém vzoru se zpravidla soustřeďovala do trojúhelného tympanonu nad architrávem. V českých zemích se v tomto slohu stavěly zejména jak zámky (**Fryštát, Kačina, Kozel, Dačice, Veltrusy, Pohansko u Břeclavi** (součást Lednicko-valtického areálu svázeného s knížecím rodem Lichtenštejnů) či **letohrádek Kinských** v Praze), tak sakrální stavby (např. **kostel sv. Kříže na Příkopě v Praze, synagoga v Třešti, kostel Nanebevzetí Páně v Josefově, kostel vzkříšení Páně ve Slavkově u Brna**, jako příklad z regionu uveďme **kostel Panny Marie v Karlově Studánce** na Jesenicku). Do repertoáru staveb přibývají budovy veřejného určení (pražský

**dům U Hybernů**, přestavěný na celnici, dnešní **Masarykovo vlakové nádraží v Praze**, pražský **nájemní dům Platýz**) a později také, jak je uvedeno výše, také první činžovní domy. K empírovým či novoklasicistním zámčkům často patří rozsáhlé anglické parky, které se v principu své kompozice a výběrem dřevin zásadně rozlišují od starších barokních zahrad. Jak jsem si dříve uvedli v kapitole o další recepci staroegyptského umění, tyto parky bývaly doplněny drobnými stavbami často enigmatického určení (chrámy, umělé jeskyně – grotty, sochy sfing, park zámku Veltrusy).

### 13.3 Charakteristika klasicistního sochařství a malby

Situace novoklasicistních malířů byla nesnadná, neboť absentovaly početnější památky antického malířství (například řecká antická malba byla známá jen z textových zdrojů). Zajímavým příkladem jsou kresby malíře **Johna Flaxmana**, později multiplikované jako grafické listy, ilustrující například Homérovu Iliadu. Jeho styl, často využívající vyobrazení figur z profilu za pomoci několika dominantních kontur, je poplatný způsobu, jakým byly zobrazovány lidské figury na antické keramice (která se dochovala v poměrně větším objemu). Inspirací byla soudobým malířům také díla vrcholné renesance, zejména Rafaela Santiho. Téma svých obrazů vybírali malíři často z příběhů klasického starověku (**Jacques-Louis David** a jeho obraz z roku 1784 *Přísaha Horáciů*), obvyklé byly později také historické náměty opěvující heroickou současnost (například portrét Napoleona na trůně od **Jeana-Augusta-Dominika Ingra** z roku 1806) či portrétní tvorba (portrét několikrát vzpomenutého *J. J. Winckelmann* od **Angeliky Kaufmannové**).

O nedostatku antických vzorů nelze hovořit v případě sochařské tvorby, ačkoliv skutečně klasických sochařských děl, tedy řeckých plastik z období kolem roku 500 před Kristem, bylo známo minimum. V drtivé většině případů totiž šlo o římské kopie řeckých originálů (a jak aktuální bádání prokázalo, v řadě případů nešlo o doslovné kopie v dnešním slova smyslu, ale do značné míry o tvůrčí reinterpretace řeckých děl). Ke slavným portrétistům patřil **Jaen-Antoine Houdon**. Jeho busty zachytily pro příští generace podobu řady významných osobností spjatých s osvícenstvím, předrevoluční Francií a Amerikou (*Voltaire, madam Récamier, George Washington*). Dalším významným italským klasicistním sochařem byl **Antonio Canova** (z neznámějších plastik čerpajících námět v antické mytologii připomeňme jeho slavné sochy *Amora a Psyché* z roku 1787 a *Tři Grácií* z roku 1817, z hlediska našeho regionálního kontextu je pozoruhodný vídeňský *kenotaf arcivévodkyně Marie Kristíny*, manželky Alberta Sasko-Těšínského). Podobně jako Canova byl v Římě činný také Dán **Bertel Thorvaldsen**. Z českých sochařů tvořících v duchu klasicismu zmiňme alespoň Josefa Malínského a **Františka Xavera Lederera**. V českém kontextu patřilo k rozšířeným sochařským zakázkám v období novoklasicismu patřila také funerální plastika (umění náhrobku). Ze široké plejády umělecké řemesla připomeňme novoklasicistní keramickou tvorbu **Josiaha Wedgwooda**, pro nějž po dobu několika let zpracovával návrhy pro dekoraci keramiky právě výše zmíněný J. Flaxmann.





## KONTROLNÍ OTÁZKA

Jaký je rozdíl mezi adjektivy klasicistní a empírový?

### 13.4 Charakteristika umělecké produkce období romantismu

**Romantismus** bylo umělecké, literární, hudební a intelektuální hnutí, které vzniklo v Evropě ke konci 18. století. Byla to umělecká antiteze (protiklad) klasicismu a jeho humanistických ideálů, které byly v příkrém rozporu s krvavými důsledky Velké francouzské revoluce. Romantismus v Evropě vzkvétal nejintenzivněji v rozmezí let **1800–1850** a kladl důraz na emoce a individuum. Typický byla také akcentace slavné minulosti, i když tentokrát ne klasické, ale středověké a národní, a oslava divoké, nespoutané přírody. Jak již bylo uvedeno, romantismus v opozici vůči osvícenské racionalitě kladl důraz na citovou stránku subjektivního lidského prožitku. Rozvoj toho filozofického přístupu a životního postoje je datován do konce 18. a počátku 19. století. Oproti chladně vyznívajícím antice, inspirující často současně aktivní umělce upřednostňující novoklasicistní stylovou polohu, hledali romantici inspiraci nejen v exotice, ale také zejména středověké národní historii. Ve výtvarném umění se romantický přístup projevil nejprve v **krajinářské malbě**. Později začaly nabývat na významu také **náměty z národní historie a náboženské malba**.

V českém kontextu byl jedním z těchto tvůrců **František Tkadlík** (olejomalba *Přijímání svatého Václava*). Významnými českými představiteli romantické krajinomalby byli také **Karel Postl** a **Antonín Postl**, oba působící na krajinářské škole pražské Akademie výtvarných umění (založené v roce 1799). Do období romantismu spadá také umělecký směr *nazarenismus* – vycházející z umění římské a vídeňské výtvarné skupiny malířů shromážděných ve Spolku sv. Lukáše v roce 1809. Tito umělci čerpali inspiraci v dílech gotického umění, italské rané renesance a tvorbě Albrechta Dürera. Společná jim byla orientace na křesťanskou katolickou tematiku. K českým malířům ovlivněným tvorbou nazarénů patřil **Josef Vojtěch Hellich**. Obdobné cíle sledovala anglická skupina *Bratrstvo preraphaelitů* (název naznačoval, že se jeho členové programově chtěli inspirovat uměním předcházejícím dílu vrcholně renesančního umělce Rafaela Santiho – tedy převážně uměním gotickým a ranou renesancí 15. století), založená v Londýně v roce 1848. Jednou z nevýraznějších osobností této umělecké skupiny viktoriánské Anglie byl malíř a básník **Dante Gabriel Rossetti**, který mimo další tvorby rovněž ilustroval díla obdivovaných literátů – Dante Alighieriho, Wiliama Shakespeara či Roberta Browninga. Vytvořil rovněž ilustrace k literární předloze legendy o králi Artušovi.

Zajímavým příkladem romantického literáta, který za sebou zanechal pozoruhodné dílo kombinující jeho autorské malby s poezií, byl **William Blake**. Anglický básník, někdejší student londýnské akademie, se prosadil také jako zdatný grafik a ilustrátor.



### **KONTROLNÍ OTÁZKA**



Které nejvýznamnější klasicistní stavby v Čechách znáte? Byly rozdíly v pojetí klasicismu v měšťanském a šlechtickém prostředí?

---

### **SHRNUTÍ KAPITOLY**



Kapitola představila vývoji výtvarného umění v klasicistním období. Ve stručnosti prezentovala specifika vývoje architektury, sochařství a plastiky v dané periodě vývoje výtvarného umění. Zabývala se rovněž soudobými literárními texty, pojednávajícími o výtvarném umění. Představeny budou také užívané literární předlohy – pozornost byla věnována barokním hagiografickým cyklům a mariánské ikonografii.

---

## LITERATURA

AXMAN, F. *Bezručova poezie v české hudbě*. Soupis zhudebněných básní Petra Bezruče. Opava: Památník Petra Bezruče, 1962.

BERTRAUX, P. – LAROCHE-BOUVY, D. *Semiologie, Musik, Poesie*. Ein Dialog. In: Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II. Red. Hans Werner. Frankfurt am Main: Taschenbuch-Verlag, 1981.

BIERWISCH, M. *Musik und Sprache: Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise*. In: Klemm, E. (ed.), Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1978: Aufsätze zur Musik. Leipzig: Peters, 1979, s. 9-102.

BROWN, C. S. *Music and literature*. Hanover – London: University Press of New England, 1987.

BURCKHARDT, J. *Kultura renaissanční doby v Itálii*. Praha 1912.

BURIAN, J. *Římské impérium*. Praha 1997

BURIAN, J. – OLIVA, P. *Civilizace starověkého Středomoří*. Praha 1983.

BURKE, P. *Italská renesance. Kultura a společnost v Itálii*. Praha 1996.

COURT, R. *Musique, mythe, langage*, *Musique en jeu*, 1973, č. 12, s. 45-58.

DIBELIUS, U. *Moderne Musik nach 1945*. München: Piper Verlag, 1998.

DRLÍK, V. *Nesouměřitelnost hudby a literatury* (K problematice sdělování). In: *Hudba a literatura*. Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum, 1983, s. 87-92.

DVOŘÁK, M. *Italské umění od renesance k baroku*. Praha 1946.

*Encyklopedie antiky*. Praha 1973.

FRANCASTEL, P. *Figura a místo. Vizuální řád v italském malířství 15. století*. Praha 1984.

FUKAČ, J. *Interakce hudby a literatury ve světle základních estetických a uměnovědných kategorií*. In: *Hudba a literatura*. Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum, 1983, s. 10- 18.

FUKAČ, J. *O mnohoznačnosti vztahu hudba-slovo*. In: *Vokální hudba národů*. R. Pečman (ed.). Brno: Blok, 1976, s. 55-73.

FUKAČ, J. *Pojem textu v muzikologii*. In: *Metatext a překlad*. Nitra: VŠPg, 1993, s. 68- 75.

- GOMBRICH E. H. *Příběh umění*, Odeon Praha 1992 (1. vyd. český jazyk)
- GOODMAN, N. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1976.
- GROUT, D. J. *A History of Western Music*. London: Dent, 1993.
- HATTEN, R. *Myth in Music: Deep structure or surface evocation*, Semiotica, 1978, č. 3- 4, s. 345-358.
- HEJMEJ, A. *Muzyczność dzieła literackiego*. 2. vyd. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.
- HOSTOMSKÁ, A. *Opera. Průvodce operní tvorbou*. 10. doplněné vyd. Praha: Svoboda, 2000.
- JAKOBSON, R. *Musikwissenschaft und Linguistik*. In: Selected Writings. Stephan Rudy (ed.). The Hague: Mouton, 1971, s. 551-553.
- JUNGMANN, S. *Hudba přítelkyně*. Brno: Schneider, 1997.
- JŮZL, M. *Možnosti a smysl zkoumání objektivních parametrů emocionální exprese v řeči a hudbě*. In: Colloquia musicologica 1976 and 1977. Brno: Mezinárodní hudební festival, 1978, s. 93-100.
- kol. aut.: *Dějiny českého výtvarného umění I*. (1, 2), Academia Praha 1984.
- kol. aut.: *Dějiny českého výtvarného umění II*. (1, 2), Academia Praha 1989.
- kol. aut.: *Dějiny českého výtvarného umění VI*. (1, 2), Academia Praha 2007.
- LÉBL, V. *O mezních druzích umění. Nové cesty hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1960.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Mýtus a hudba*. In: Mýtus a význam. Bratislava: Archa, 1993, s. 47- 56.
- MALURA, M. *Základy umění*. 1. a 2. část. Ostrava: Ostravská univerzita, 1997.
- MATĚJČEK, A. *Dějepis umění, I-VI*, Praha 1922–1936.
- MATĚJČEK, A. *Dějiny umění v Obrysech*, Praha 1948.
- MATHAUSER, Z. *K intersémiotické problematice uměleckých druhů*. In: Uměnovědné studie V. Praha: ÚTDU ČSAV, 1984, s. 67-85.
- MAZUREK, J. *Stručné dějiny české hudby*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1997.
- MAZUREK, J. *Stručné dějiny evropské hudby*. Ostrava: Montanex, 1992.

MIKO, F. *Medzi rečou a hudbou*. In: Význam, jazyk, semióza. Nitra: Vysoká škola Pedagogická, 1994, s. 95-104.

MUNRO, T. *The Arts and their Interpretations*. New York: Liberal Arts Press, 1949.

*Music & Word*. Sborník z konference Hudba a slovo. R. Pečman (ed.). Brno: International Musical Festival, 1969.

*Muzyka w literaturze*. Red. Andrzej Hejmej. Kraków: Universitas, 2002.

NAVRÁTIL, M. *Charakteristika hudebního baroka*. Ostrava: Montanex, 1996.

*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. C. Dahlhaus (ed.). Wiesbaden: Laaber Verlag, 1992.

NOVÁK, R. *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava: Tilia, 2005.

NOVÁK, R. *Vytváření básnické formy na hudebním principu*. In: *Studia Philologica*, Annus X. Prešov: Fakulta humanitných a prírodných vied PU, 2003, s. 41-50.

PEČÍRKA, J. a kol.: *Dějiny pravěku a starověku I-II*. Praha 1989

PEČMAN, R. *Sloh a hudba 1600-1900*. Brno: Masarykova univerzita, 1991.

PEŠAT, Z. *Úloha hudebních titulů ve Vrchlického lyrice*. In: Sborník prací FF OU. Literární věda, č. 4. Ostrava: Ostravská univerzita, 2000, s. 103-106.

PIJOAN, J. *Dějiny umění 1–10*, Praha 1982–1987.

Pražský mezioborový tým. (Koncepce pražského mezioborového týmu). Praha, ČSAV, 1977.

RENÉ, H. a kol.: *Umění a lidstvo*, encyklopedie 1. - 4. díl, Praha (70. léta 20. stol.)

RUWET, N. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil, 1972.

SEDLÁČEK, K. – SYCHRA, A. *Hudba a slovo z experimentálního hlediska I*. Příspěvek ke studiu fyziologických, psychologických a estetických předpokladů vnímání melodie hudby a řeči. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

SCHNIERER, M. *Svět orchestru I*. Brno: M a M, 1995.

SCHNIERER, M. *Svět orchestru II*. Praha: Academia, 1998.

*Slovník antické kultury*. Praha 1974.

SOLDÁN, L. *Bedřich Václavek a svět hudby*. In: *Hudba a literatura*. Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum, 1983, s. 61-66.

SPRINGER, G. P. *Language And Music. Paralel And Divergencies*. In: For Roman Jakobson. La Haye: Mouton, 1956, s. 504-613.

STOCKMANN, D. *Musik – Sprache – Tierkommunikation, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1979, č. 1, s. 5-45.

SUS, O. *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice. Dvě studie o Otakaru Zichovi*. Ed. L. Soldán a D. Jeřábek. Brno: Masarykova univerzita, 1992.

SYCHRA, A. *Hudba a slovo v lidové písni. Příspěvky k strukturální analýze vokální hudby*. Praha: Svoboda, 1948.

SYCHRA, A. *Kapitola z experimentálního výzkumu výrazu v hudbě a řeči*. In: Acta Universitatis Carolinae, Aesthetica, 1962, s. 49-85.

ŠÍP, L. *Česká opera a její tvůrci*. Praha: Supraphon, 1983.

TARASTI, E. *Myth And Music: A Semiotic Approach To The Aesthetics Of Myth In Music, Especially That Of Wagner, Sibelius And Stravinsky*. Acta musicologica Fennica, roč. 11, Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 1978.

*The Sign In Music And Literature*. Ed. W. Steiner. Austin: Texas University Press, 1981.

ULRICH, M. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakl. Lidové noviny, 2000.

VACHALA, B. *Egypt*. Praha 2003

VELTRUSKÝ, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.

VERNER, M. *Pyramidy: tajemství minulosti*. Praha 1997

VITANYI, I. *Semiotics Of Standard Musical Language*. In: Actes du 1er congrés international de sémiotique musicale. Beograd, 1973, Pesaro, 1975, s. 197-207.

VOLEK, T. *Diskuse na téma „Jazyk a hudba“*, Hudební věda, 1969, č. 3, s. 352-355.

WÖLFFLIN, H. *Klassické umění. Úvod do italské renaissance*. Praha 1912.

YOUNGBLOOD, J. E. *Music And Language: Some Related Analytical Techniques*. Indianapolis: Indiana University, 1960.

ZAJAC, P. *Hudba a lyrika*, Romboid, 1980, č. 6, s. 71-75.

*Základy hudební sémiotiky II*. J. Jiránek a I. Poledňák (eds.). Brno: Masarykova univerzita, 1992.

ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a králové starého Egypta, Řecký zázrak, Dějiny psané Římem*

ZICH, O. *O typech básnických*. Praha: Orbis, 1937.

## SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY

Mnohokrát jsme se v našem výkladu vraceli k tomu, že intermedialita je situace, kdy je prokazatelné, že v artefaktu jsou záměrně užita alespoň dvě distinktivní výrazová nebo komunikační média v souladu s konvencí – nebo širěji řečeno, když se v jednom uměleckém díle „střetávají“ dvě různá umění. Myslíme, že naše výklady ukázaly, že tyto vztahy mezi uměními, jsou plodné na obě strany.

Pokud jde o blok Literatura a hudba, věnovaného přehledu tématu vztahu literatury a hudby s důrazem na přínos literární vědy a muzikologie v této komparativní oblasti, je třeba podtrhnout, že při výzkumu daného vztahu je brát v úvahu „způsob recepce“ (M. Bristiger<sup>9</sup>) nebo „styl recepce hudby, který by se dal označit jako literární“ (M. Głowiński<sup>10</sup>). Definujeme-li hudební percepci jako „literární“, jde jen o přesnější označení jevu, který by muzikolog označil jako specifický typ recepce, přičemž by mu šlo o upozornění na interdisciplinární komplikace, které jsou spojeny s poznáváním některých hudebních děl.























V části věnované výtvarnému umění se nám stále proplétaly 3 pohledy: na literaturu, která se zabývá výtvarným uměním jako předmětem svého zájmu; na literaturu jako určitý zásobník motivů, z nichž umělci čerpali náměty svých děl; na literaturu inspirovanou kontaktem s výtvarným dílem.

---

<sup>9</sup> Bristiger, M. *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Kraków: PWM, 1986.

<sup>10</sup> Michał Głowiński, Literackość muzyki – muzyczność literatury. In: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, „Z dziejów forma artystycznych w literaturze polskiej“, sv. LVI. Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński (eds.). Wrocław: Ossolineum, 1980, s. 66.

## PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON

	Čas potřebný ke studiu		Cíle kapitoly
	Klíčová slova		Nezapomeňte na odpočinek
	Průvodce studiem		Průvodce textem
	Rychlý náhled		Shrnutí
	Tutoriály		Definice
	K zapamatování		Případová studie
	Řešená úloha		Věta
	Kontrolní otázka		Korespondenční úkol
	Odpovědi		Otázky
	Samostatný úkol		Další zdroje
	Pro zájemce		Úkol k zamyšlení



Název: **Literatura v intermediální perspektivě 1**

Autor: **Mgr. Ondřej Haničák**  
**doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D.**

Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě  
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Určeno: studentům SU FPF Opava

Počet stran: 161

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.